

**“IGREJA DE OURO PRETO”, DE DORA FERREIRA DA SILVA:
MITOCRÍTICA DE UM HERÓI ASSOMBRADO***

**“IGREJA DE OURO PRETO” (CHURCH OF OURO PRETO), BY
DORA FERREIRA DA SILVA: MITOCRITICISM OF A HAUNTED
HERO**

*Enivalda Nunes Freitas e Souza**

RESUMO: Neste artigo, esboço as fontes teóricas da mitocrítica, metodologia sistematizada por Gilbert Durand que se ancora na interpretação dos procedimentos imagéticos, simbólicos e míticos da criação literária. Esta teoria ilumina a compreensão do poema “Igreja de Ouro Preto”, de Dora Ferreira da Silva, que retoma o arquétipo do herói e seus embates com o mal, em um espaço sagrado. A reatualização mítica efetuada potencializa uma reflexão sobre o homem caído, bem como sobre o exercício da literatura “profética” na atualidade.

ABSTRACT: The theoretical sources of mitocriticism are drawn in this article, methodology by Gilbert Durand that is based in the interpretation of the procedures of imagery, symbolic and mythical procedures of literary creation. This theory illuminates the comprehension of the poem “Igreja de Ouro Preto” by Dora Ferreira da Silva which retakes the archetype of hero and his impingement against evil in a sacred space. The mythical re-update reinforces a reflection about the fallen man as well as about the exercise of a “prophetic” literature in the current days.

PALAVRAS-CHAVE: Dora Ferreira da Silva; sagrado; arquétipo; Gilbert Durand; Jung

KEYWORDS: Dora Ferreira da Silva; sacred; archetype; Gilbert Durand; Jung

* Este texto é parte constituinte de minha pesquisa de pós-doutoramento, intitulada *O canto ancestral de Dora Ferreira da Silva: arquétipos do sagrado*, desenvolvida na UFMG, sob supervisão da Profa. Dra. Maria Esther Maciel.

** UFU, Uberlândia – MG. Professora Associada 2, pós-doutoranda em Teoria Literária. eni@ufu.br



Não é propriamente o arquétipo que está no poema. Cada poeta tem os seus mitologemas. Esses mitologemas dependem dos ancestrais, das primeiras vivências... dependem às vezes de uma fotografia que pode provocar falsas lembranças
(Dora Ferreira da Silva)¹.

1. IMAGINÁRIO

A crítica do imaginário, cujo núcleo central é o trajeto antropológico do homem, estuda a hermenêutica dos símbolos, das imagens e dos mitos no processo da criação literária, vendo neles um esforço poético de resgatar o homem de sua temporalidade, projeto que, segundo Gilbert Durand, tem falhado na corrente racionalista. Na obra *O imaginário – ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem* (2004), Durand lembra que o imaginário encontrou como opositora a corrente aristotélica racionalista, que exerceu no ocidente uma influência quase perene. O pensamento aristotélico exclui a imagem porque ela não pode ser “verdadeira” nem “falsa” e, além disso,

¹ Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva nasceu em Conchas/SP, em 01/07/1918, e faleceu em São Paulo em 06/04/2006, com 87 anos. A poeta recebeu por três vezes o prêmio Jabuti e foi contemplada pela Academia Brasileira de Letras com o Prêmio Machado de Assis pelo livro *Poesia Reunida* (1999). Além de poeta, Dora era ensaísta e tradutora respeitada. Obra poética publicada em vida: *Andanças* (1970), *Uma via de ver as coisas* (1973), *Menina seu mundo* (1976), *Jardins (esconderijos)*, (1979), *Talhamar* (1982), *Retratos da origem* (1988), *Poemas da estrangeira* (1996). Estas obras compõem *Poesia reunida* (1999), pela Topbooks. *Cartografia do imaginário* (T. A. Queiroz, 2003), *Hídrias* (Odysseus, 2004). Postumamente, foram lançados pelo Instituto Moreira Salles *O leque*, *Appassionata* e *Transpoemas*, em 2007, 2008 e 2009, respectivamente.

ela propõe uma “realidade velada”, quando se sabe que a lógica aristotélica exige “claridade e diferença”. Por sua vez, a corrente platônica defende que a imagem fala diretamente à alma, representando um mundo ideal, opondo, desta forma, o *mythos* ao *logos*. O que o pensamento não consegue alcançar pela exposição racional, a imagem, o símbolo e o mito podem oferecer um sentido, uma possibilidade, uma via de acesso. O antropólogo faz uma interessante leitura do que ocorreu durante a Reforma e a Contra-Reforma, quando o imaginário no ocidente conheceu dois reveses: por um lado, os protestantes expulsaram das igrejas as estátuas e os quadros dos santos, por outro, voltaram-se para um “culto às Escrituras e também à música” – Lutero era músico – tirando o máximo de proveito da imagem literária e da linguagem musical (DURAND, 2004: 22). O apreço à hermenêutica imagética do texto bíblico ainda é vivo e eficaz no meio protestante. Imagine o quanto não fica impactada uma criança da Escola Bíblica Dominical com as imagens desses versos de Isaías:

Eu vi o Senhor assentado sobre um alto e sublime trono, e as abas de suas vestes enchiam o templo.

Serafins estavam por cima dele; cada um tinha seis asas: com duas cobria o rosto, com duas cobria os seus pés e com duas voava.

E clamavam uns para os outros dizendo: Santo, santo, santo é o Senhor dos Exércitos; toda a terra está cheia da sua glória (BÍBLIA SAGRADA, Isaías 6, 1-3).

Qualquer explanação teológica sobre o poder e a glória de Deus não consegue sobrepor-se a esta veste desmedida, maior que um véu de noiva, a se esparramar pela igreja. E que pássaro é esse que tem pés, rosto e seis asas? E essa combinação estranha entre Santo e Exército? Não se aprende teologia com esses versos. Vive-se a magia e o maravilhamento. Em oposição aos templos despídos dos protestantes, pode-se observar, a partir de nossas igrejas católicas barrocas, a atitude oposta assumida pela Contra-Reforma, que lança uma aura espiritual sobre as imagens esculpidas ou pintadas, como observa Gilbert Durand (2004: 23-24): “será principalmente a imaginária sacra das imagens carnis da Santa Família ‘jesuítica’ (Jesus, Maria e José), dos santos Doutores e Confessores da igreja que se oporá ao imaginário ‘espiritual’ protestante do culto”. De igual modo, sabe-se que a linguagem literária desse período revestiu-se de sensorialidade e extravagâncias imagéticas. Assim, a “louca da casa” que é a imagem, parente do delírio, do

sonho, do irracional, irmã de poetas, artistas e visionários, pouco a pouco foi recuperando seu poder de revelação do mundo. Contudo, é o Romantismo com seu arsenal de sonhos, visões e mitos que faz triunfar a imaginação sobre a razão. Nas palavras de Durand (2004: 27), “esta estética reconhece e descreve um ‘sexto sentido’ além dos cinco que apóiam classicamente a percepção. [...] Uma via que privilegia mais a intuição pela imagem do que a demonstração pela sintaxe”.

Maria Esther Maciel (1999: 19) também anota esse apego dos românticos à “filosofia e a religião” e aos “exercícios transcendentais”, ao mesmo tempo em que desenvolvem uma “poética da lucidez”. De igual forma, Octavio Paz registra a ligação da poesia com a imaginação nos românticos Kant, Coleridge, Schelling, Novalis. Ligação essa que estreita a poesia com a religião, abolindo as diferenças entre “imaginação poética e revelação religiosa” (PAZ, 1984: 76). Segundo o ensaísta mexicano, Coleridge assinala que “a imaginação não é apenas a condição do conhecer, como é a faculdade que transforma as ideias em símbolos e os símbolos em presenças” (PAZ, 1984: 76). E, finalmente, Durand (2004: 28) registra a importância do Simbolismo, ainda no século XIX, na sedimentação do imaginário, quando todos os artistas queriam o epíteto de “gênio”, “vidente”, “profeta”, “mago” e “guia”... Já no século XX, a partir das vanguardas, o imaginário se estabelece plenamente.

2. AS BASES TEÓRICAS

Teórico responsável pela sistematização da crítica do imaginário, Gilbert Durand elabora sua teoria a partir dos trabalhos de Gaston Bachelard, Carl Gustav Jung, Mircea Eliade, além de material colhido em diversas culturas e do pensamento de discípulos desses estudiosos que gradualmente foram surgindo. Ana Maria Lisboa de Mello, pesquisadora que introduziu nos estudos literários brasileiros, de forma mais sistemática, a crítica do imaginário, fundando, em 2008, o *Núcleo de Estudos sobre Imaginário e Literatura*, no PPGL da PUCRS, explica as origens do pensamento de Gilbert Durand:

São relevantes, na base do pensamento de Durand, duas fontes: a Escola de Eranos e a obra de Gaston Bachelard. De tendência gnóstico-científica, a Escola de Eranos, fundada em 1933, com a participação de Carl Gustav Jung, favorece sobremaneira o desenvolvimento de investigações interdisciplinares sobre o homem, superando a não-comunicação entre as ciências sociais e enfrentando o positivismo agnóstico da ciência ocidental. O conhecimento chamado

“gnóstico” persegue a captação do “sentido” que não emerge do puro *logos* (na sua reflexão racional e objetiva), mas do nível mais profundo do *mythos*, da experiência vivida (MELLO, 2009: 5).

A princípio, o imaginário é tudo que diz respeito ao trajeto antropológico do homem, e este permeia o modo de ser e de agir das culturas, considerando os valores subjetivos (a individualidade) e os valores objetivos (a coletividade), em uma postura que abole a universalização das verdades. Nesse sentido, Durand vai lembrar e condenar a predominância, no ocidente, da supremacia etnocêntrica européia. (Basta pensar nos crucifixos decorando as repartições públicas brasileiras _ ainda que o cristianismo seja a religião mais influente em nosso País).

A crítica do imaginário observa nas artes como são traduzidos os arquétipos universais, considerando que os sistemas simbólicos estão ligados não só ao sujeito, mas à cultura que os produz. Para Durand, as imagens, os símbolos e os mitos que se manifestam na criação humana são traduções arquetípicas do sujeito e da cultura. A poesia de Dora Ferreira da Silva elabora constelações simbólicas em torno de arquétipos como os da Grande-Mãe, do Anjo, do Jardim (*Jardins – esconderijos*), da Criança, da Sombra, das Tecelãs, das Águas (*Talhamar*). Graças ao desdobramento imensurável do símbolo, as verdades impressas nessas ideias primordiais vão se atualizando a cada criação. Este aspecto da poesia de Dora – a redundância simbólica –, característica dos grandes artistas, confirma as teorias de pensadores como Northrop Frye, Bachelard, Jung, Freud, para os quais o artista está, ao longo de sua vida, desenvolvendo uma mítica própria.

Frye não hesitou em afirmar que “*podemos intuir la posibilidad de ver la literatura como la complicación de un grupo de fórmulas relativamente restringidas y simple*” (ABAD; HEFFERMAN, 2005: 708). Já em *Fábulas de Identidade*, o estudioso canadense assegura que a presença constante de uma simbólica ocorre, também, involuntariamente: “cada poeta tem sua mitologia particular, sua própria faixa espectroscópica ou formação de símbolos peculiar, da qual ele não é consciente em grande parte” (FRYE, 2000: 17).

De acordo com Jung (2008: 53), “a imagem arquetípica constitui um correlato indispensável da idéia de inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo, em todo lugar.” O arquétipo é inalterável, o que varia são os símbolos que expressam esse arquétipo. Dessa forma, a montanha, a árvore, o pássaro são símbolos do arquétipo ascensional. De igual modo, a casa, o útero, a

igreja, o berço, o túmulo, fazem parte de uma constelação simbólica que reatualiza, a cada ressurgência, o arquétipo da intimidade e do repouso. Se os celtas sepultavam seus mortos nos troncos das árvores, os brasileiros os acolhem sob a terra. Em ambos os casos, está explícita a idéia de repouso e renascimento pela reintegração a um elemento da natureza.

Considerando esses gestos ao mesmo tempo próximos e distintos, constata-se uma pluralidade que é singularizada por cada cultura, ao que Durand chama de “trajeto antropológico”. Segundo Durand, a natureza humana específica é que garante um “paradigma antropológico” para o *homo sapiens*, permitindo que ele seja observado pela perspectiva do imaginário. O paradigma é sustentado pelo consenso do arquétipo. Em “Método arquetipológico: da mitocrítica à mitanálise”, da obra *Campos do imaginário* (1996), o teórico lembra a famosa *Urpflanze* de Goethe, a árvore primordial da qual brotavam inúmeras outras. Da mesma maneira,

Surgem, então, as “grandes imagens”, ou “imagens arquetípos”, motivadas simultaneamente pelo inevitável meio cósmico (o curso do sol, o vento, a água, o fogo, a terra, a rocha, o curso e as fases da lua, o calor e o frio, etc.) e pelo incontornável “meio” sócio-familiar (a mãe alimentadora, os “outros”: irmãos, pai, os chefes, etc.) (DURAND, 1996: 153).

Para Bachelard, a imagem é uma expressão arquetípica. Em seus estudos dos quatro elementos, o fenomenólogo resgata a poesia como meio de conhecimento, pois ela é da esfera do simbólico, do sensível e do subjetivo. Por meio de flutuações de técnicas e variações, o imaginário se fecha sobre algumas grandes imagens, conforme a competência do poeta. Por ser a manifestação de um arquétipo, não significa que a imagem tenha um “passado”, uma vez que “o poeta fala no limiar do ser”. Em *A poética do espaço* escreve Bachelard (1988: 2): “Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio. Procede de uma ontologia direta”. É a condição de novidade da imagem que transporta o homem às profundezas de sua origem. A imagem, por isso, está acima de qualquer significante, cabendo a ela revigorar a língua, além de enriquecer o pensamento (1988: 11). Já em *O ar e os sonhos*, ensaio de “psicologia ascensional”, o fenomenólogo postula que imaginar

[...] é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante* (2001: 1).

O estudo das imagens relacionadas a um dos quatro elementos permitiu que Bachelard identificasse em seus poetas favoritos – o fenomenólogo considera decisiva a afeição do leitor pelo poema – determinados “complexos”, mas em um sentido distante do olhar psicanalítico, uma vez que a imagem não está para “liberar instintos recalçados”. O complexo teria, em essência, uma função arquetípica. Sobre o arquétipo da água, por exemplo, pode-se delinear um “complexo de Caronte” ou um “complexo de Ofélia” conforme desenvolve o filósofo da imaginação em *A água e os sonhos* (2002).

Gilbert Durand, por seu turno, em *A imaginação simbólica*, no capítulo “O vocabulário do simbolismo”, pontua sobre a confusão dos termos relativos ao imaginário, fato que se deve, segundo ele, à desvalorização da fantasia no ocidente. Para chegar ao símbolo, o signo “vivo” do significado, Durand passa pela imagem, pelo signo e pela alegoria. A imagem é uma maneira indireta que o consciente dispõe para representar o mundo, quando “a coisa não pode apresentar-se ‘em carne e osso’ à sensibilidade, como, por exemplo na recordação da nossa infância” (DURAND, 1993: 7). Em relação ao significante, enquanto o signo é arbitrário e adequado, e a alegoria é não-arbitrária e parcialmente adequada, o símbolo é não arbitrário, não convencional e inadequado por excelência. A relação do signo entre significante e significado é de equivalência, ao passo que a da alegoria é de tradução (caveira e foice apontam para morte), enquanto a relação do símbolo entre significante e significado é epifânica, porquanto o símbolo é a “epifania de um mistério”. Assim, o símbolo não é uma representação direta e seu significado nunca é dado fora do processo simbólico (DURAND, 1993: 17).

Valendo-se de Paul Ricoeur, Durand assinala as três dimensões do símbolo: a cósmica, pois o símbolo se liga ao mundo que nos rodeia; a onírica, pois os símbolos se ligam a recordações que emergem nos nossos sonhos (Freud); e a poética, pois o símbolo é produto da linguagem (DURAND, 1993: 12). Há que se lembrar, ainda, do caráter polivalente, ambíguo e até contraditório do símbolo. A inesgotável epifania do símbolo é consequência de sua “repetição instauradora”: o símbolo nunca é explicado uma vez por todas. A repetição o aperfeiçoa, pois um símbolo vai esclarecendo outro.

Na obra *O homem e seus símbolos*, Jung conceitua didaticamente o símbolo:

O que chamamos de símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Por isso uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado

manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem têm um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado (JUNG, s/d: 21).

A função do símbolo é comunicar ao consciente realidades que dizem respeito ao mais profundo do ser e que estão armazenadas no inconsciente coletivo e individual. O símbolo se manifesta em toda sua pregnância simbólica pelo sonho e pela criação artística.

Cabe ao artista revigorar os símbolos, criando imagens que mantenham essa “pregnância simbólica”, sob pena de transformar um símbolo num “sintema”, um mero sinal, sem nenhum distanciamento do objeto evocado. Em conferência intitulada “O universo do símbolo”, coligida por René Alleau em *A ciência dos símbolos*, Gilbert Durand esclarece o funcionamento do símbolo:

O simbolismo só “funciona” se existe distanciação, mas sem corte, e se há plurivocidade, mas sem arbitrariedade. É que o símbolo tem duas exigências: deve medir a sua incapacidade para “por à vista” o significado em si, mas tem que comprometer a crença na sua pertinência total (DURAND, 1976: 256).

Durand (1976: 260), sem adotar uma posição culturalista, lembra que a simbolização é progressiva, e que a cultura tem um papel preponderante na genética simbólica, mas com a devida ressalva de que “os homens sempre pensaram com a mesma perfeição”. Em uma entrevista de Dora Ferreira da Silva, a poeta depõe como estabeleceu, de forma tranquila e viva, em seu imaginário poético e subjetivo, a fusão do cristianismo com o paganismo, isto é, por meio de uma pintura da abside de uma igreja de Ravena, em que o deus cristão tinha as aparências de um pastor pagão. Assim, o arquétipo primordial do divino estava se perpetuando em mais uma imagem, confirmando a teoria durandiana (1976: 259): além das relações sociais, a arte, a filosofia, a religião contribuem para o funcionamento da consciência simbólica.

No mito, os arquétipos e os símbolos se organizam em um sistema dinâmico que garante o aperfeiçoamento do símbolo, uma vez que o mito é um sistema dinâmico de símbolos que, expressando os arquétipos, tende a compor-se em relato. Também conforme Mircea Eliade (1972: 11-13): “O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio”. O mito explica como é que as coisas passaram a existir. Ana Maria Lisboa de Mello elucida essa definição do mitólogo:

O mito é, assim, pleno de significação, porque desvela o mundo, as organizações e a ética que preside as relações entre os homens. Ao mesmo tempo, é a palavra que revela e mantém os códigos da existência instituída, preservação que decorre da repetição periódica da palavra reveladora, através do ritual ou do relato (MELLO, 2002: 31).

O mito pode ser traduzido – é linguagem, seja a do culto, do rito, da magia – e concilia o eterno com o momento, as forças apolíneas com as dionisíacas, além de harmonizar “diacronicamente as entidades semânticas que não podem sobrepor-se sincronicamente” (DURAND, 1976: 262). Contudo, não basta ao poeta retomar um “mito cultural” – aquele dicionarizável, nas palavras de Bachelard – para engendrar um poema, é preciso que ele recrie esse mito primordial pela força psíquica da linguagem. Maria Zaira Turchi, estudiosa brasileira da crítica do imaginário, faz a mesma ressalva:

Poeta é quem, ao relembrar o mito, é capaz de recriá-lo. A figuração arquetípica em si permanece com o único significado, que é o etimológico; mas o mito, como núcleo, resumo de um evento histórico, embora *in illo tempore*, pode oferecer a possibilidade de florescer poeticamente desde que seja aplicado num outro contexto (TURCHI, 2000: 13).

Por fim, o mito encerra os paradigmas das situações que não podem ser explicadas, oferecendo ao homem uma possibilidade de compreensão de si e do universo; o mito caminha à frente da história, permitindo que a história se compreenda por ele, como o foi com Napoleão encarnando Prometeu. E isto porque o mito ultrapassa a história, está no “fundamento da condição humana” (DURAND, 1976: 267).

3. A MITODOLOGIA

Gilbert Durand organizou seu pensamento seguindo a direção que as imagens impõem e que configuram duas formas de se estar no mundo: uma que vê o universo dividido em opostos (morte/vida, bem/mal), e que, pela luz, propicia o debate e a separação, caracterizando o Regime Diurno, e outra que procura unir os opostos, promovendo uma harmonização entre eles. Esse Regime é o Noturno, cuja presença da noite favorece a conciliação. Os dois regimes do imaginário, as imagens que os compõem, expressam e dão resposta à maior angústia do homem: sua mortalidade. Pelo trajeto antropológico, isto é, pela conjunção da subjetividade com os elementos sociais e cósmicos, as imagens que o homem produz revelam se sua postura

é de combate às forças tenebrosas do tempo ou, se, por antífrase, é atenuante, postura daquele que recebe a ameaça da morte como quem caminha rumo ao aconchego e à intimidade.

Para o alcance dessas imagens na produção artística, Gilbert Durand desenvolveu uma “mitodologia”, com enfoque na mitocrítica, que consiste na análise e interpretação de procedimentos imagéticos, simbólicos e míticos da criação literária. A mitocrítica é uma hermenêutica agregadora dos vários conhecimentos que compõem o ser humano, como o histórico, o filosófico, o religioso, o sociológico, o psicanalítico, em oposição à psicanálise e à psicologia social que, por elas mesmas, também são insuficientes – redutoras – para explicar o imaginário humano. Daí que Durand tenha pensado *As estruturas antropológicas do imaginário* numa convergência de hermenêuticas em que “estrutura” seja, tão somente, uma ideia figurativa. Na análise de uma obra literária, a mitocrítica tem a intenção de superar as hermenêuticas isoladas e agregar o pensamento humano, funcionando assim: estabelece-se o tema (o mito), cerca-se de suas relações internas e parte-se para as relações externas desse mito – seu contexto histórico. A essa última etapa da investigação do método mitocrítico, Durand dá o nome de mitanálise, conforme explica Ana Maria Lisboa de Mello:

Da mitocrítica, que pretende ser uma síntese interdisciplinar e construtiva de diversas críticas que se afrontaram esterilmente até agora, o teórico chega à mitanálise, que visa destacar, a partir de um conjunto de obras artísticas de um dado período, as atitudes sócio-histórico-culturais da época. Através da mitanálise, identificam-se os grandes mitos diretores de momentos históricos e de tipos de grupos e relações sociais (MELLO, 2009: 6).

Talvez resida na mitanálise o aspecto escorregadio da teoria durandiana, o qual ele mesmo reconhece: pode haver um mito dominante em cada autor, e este mesmo autor traria em seu *sermo mythicus* a consciência de uma época, mas conferir um mito dominante para uma época, considerando todo o corpo social, já pode ser uma falácia. Com essa ressalva, Durand não desconsidera a alma *tigrée*, portanto, ambígua e inapreensível, percorrendo o objeto social.

4. IMAGINAÇÃO VISIONÁRIA

No estudo “Psicologia e poesia”, Jung tece considerações sobre a relação da psicologia com a literatura, aproximando as duas formas de conhecimento com base no princípio da força imagística da poesia, que é um fenômeno

psíquico. Sendo a psicologia a ciência dos processos anímicos, e a arte uma criação do espírito, psicologia e literatura estão unidas pela alma, que é “ao mesmo tempo mãe de toda ciência e vaso matricial da criação artística” (JUNG, 1991: 75). Todavia, a psicologia não pretende esclarecer as possíveis relações de causa e efeito entre autor e obra. No dizer de Jung (1991: 76), “se a poesia pudesse exibir causalidades indubitáveis no tocante à obra de arte ou à criação artística, todo o âmbito da especulação sobre a arte seria reduzido a um apêndice da psicologia” considerando os fatores irracionais, inexplicáveis e insuspeitados que atuam na composição artística. Assim, “o momento criador, cujas raízes mergulham na imensidão do inconsciente, permanecerá para sempre fechado ao conhecimento humano” (JUNG, 1991: 76). Adentrando ainda mais o mistério da obra de arte, Jung postula “dois pólos” extremos em torno dos quais uma obra-prima pode mover-se. Tais procedimentos ele nomeia de *modo psicológico* e *modo visionário*. O modo psicológico relaciona-se aos fatos explicáveis da conduta humana e que se movem nos limites da consciência. Assim, com seu dom e sua técnica, o poeta confere um grau superior e transformado às experiências que se repetem sempre, tais como a paixão, o destino, os sofrimentos, as alegrias, coisas que se explicam por si mesmas, pois lhe são conhecidas. No *modo visionário*, lida-se com o desconhecido:

O tema ou a vivência que se torna conteúdo da elaboração artística é-nos desconhecido. Sua essência, estranha, de natureza profunda, parece provir de abismos de uma época arcaica, ou de mundos de sombra e de luz sobre-humanos. Esse tema constitui uma vivência originária que ameaça a natureza, ferindo-a em sua fragilidade e incapacidade de compreensão. O valor e o choque emotivo são acionados pela terribilidade da vivência, a qual emerge do fundo das idades, de modo frio ou estranho ou sublime e significativo (JUNG, 1991: 78).

Jung fala do mundo assombroso, para além dos acontecimentos cotidianos, mundo que pode irromper com uma aura grotesca ou sublime, destruindo ou consagrando valores humanos, dando-nos “uma visão das profundezas incompreensíveis daquilo que ainda não se formou”. A obra de arte visionária é uma hierofania, seja de uma perturbação do espírito ou de uma força original e primitiva, o que traz um sentimento de incômodo ou surpresa, pois o que ela revela está além da percepção cotidiana, e, de igual modo, não se vincula a experiências pessoais do criador nem a meras fantasias inconsequentes. Não sendo derivada de uma realidade anterior,

ela é simbólica de uma *essencialidade desconhecida*, experimentada no inconsciente que, no entanto, tem o mesmo valor de uma experiência física. Por outro lado, se está alojada no inconsciente humano, é conhecida de todos os homens *em todos os tempos e lugares*.

Os dois modos composicionais junguianos remetem, aproximadamente, aos conceitos de *imaginação e fantasia* elaborados por Coleridge, quando este atribui à imaginação a fonte dos poderes superiores do intelecto, “um agente primeiro”, e à fantasia a intimidade com as coisas prontas, conhecidas e dadas:

A imaginação, pois, considero ou primária ou secundária. A imaginação primária tenho que seja o Poder vivo e o Agente primeiro de toda Percepção humana, e na forma de uma repetição na mente finita do ato eterno de criação no infinito EU SOU. A imaginação secundária a considero um eco da anterior, coexistindo com a vontade consciente [...]. Ela dissolve, difunde, dissipa, a fim de recriar [...]. É essencialmente *vital* [...]. A fantasia, ao contrário, não tem outras fichas com que jogar a não ser com coisas fixas e definidas. A fantasia de fato não é senão um modo da Memória emancipado da ordem do tempo e do espaço [...]. A fantasia deve receber da lei da associação todos os seus elementos prontos (NETO, 2005: 52-53).

De alguma forma, a imaginação primária e a secundária evocam as imagens arquetípicas do inconsciente coletivo – de toda percepção humana – que, em seu esforço de realização – “coexistindo com a vontade consciente” – por meio de símbolos e mitos, fundem sentidos separados, deixando aflorar o mundo assombroso que ultrapassa a percepção cotidiana e instaura um mundo *visionário*. Por sua vez, a fantasia pode corresponder ao modo *psicológico*, que lida com as coisas fixas justapondo percepções humanas sem causar impacto:

[...] a fantasia não é capaz de suscitar no leitor reações por demais complexas, tampouco mobiliza em larga escala suas faculdades interpretativas. Assim, na poesia, os produtos da fantasia não passam de meros ornamentos [...] composições que assumem a forma de “pensamentos *traduzidos* em linguagem poética” (NETO, 2005: 55-56).

Para expressar a *essencialidade desconhecida*, o poder *vital* que circunda o inconsciente, de onde emana toda a energia criativa capaz de reordenar a realidade, o artista lança mão de mitos, símbolos, toda uma imagística que o homem e as artes vão perpetuando de geração a geração. Contudo,

neste aspecto, não se deve confundir a herança coletiva com a tradição: o poeta cria “a partir da vivência originária, cuja natureza obscura necessita das figuras mitológicas e por isso o artista busca avidamente as que lhe são afins para exprimir-se através delas” (JUNG, 1991: 85). Bachelard já havia dito que o poeta não se alimenta de mitos e imagens “culturais”, senão a arte não sobreviveria. Como sensações não experimentadas no cotidiano, essa vivência originária necessita de uma imagem que a reflita. Daí que Dora Ferreira da Silva eleja o mitologema de Perséfone para expressar toda a força do desconhecido que dela se apoderou ao longo da vida, desconhecido sustentado pelo rosto paterno que não conheceu. De igual modo, qual homem comum ou artista que não desenha para si a imagem de um Anjo intermediando-lhe uma comunicação com uma ordem superior, um anjo portador de promessas, revelações, um sinal de que estamos salvos da banalidade e da temporalidade mundanas?

Bachelard, Eliade, Durand, e o próprio Jung falam exaustivamente da imutabilidade dos arquétipos, essas idéias primeiras armazenadas no inconsciente coletivo, que se vão atualizando conforme as variações simbólicas que imprimem as forças objetivas e subjetivas. Ainda em “Poesia e psicologia”, Jung explica:

São numerosos os motivos mitológicos que emergem, embora dissimulados na linguagem moderna das imagens. Não se trata mais da águia de Zeus ou do Pássaro Roca, mas de um avião. O combate dos dragões é substituído por uma colisão ferroviária. O herói que mata o dragão é encarnado por um tenor, interpretando figuras heróicas, no Teatro Municipal, a mãe ctônica é figurada por uma gorda vendedora de legumes; Plutão raptando Prosérpina² é um motorista perigoso, etc. (JUNG, 1991: 86).

Assim, as imagens arquetípicas são pressentimentos, possibilidades e procedimentos que irmanam os homens constituindo sua essência, sua linhagem. O desconhecido mundo arquetípico determina o inconsciente coletivo, este que, segundo Jung (1991: 85), é “a matriz e a condição prévia da consciência”, sendo, inclusive, fator indispensável para seu equilíbrio. Não escapa, ainda, a Jung, um ponto que inquietará o estudioso Gilbert

² A propósito, no mês de março de 2010, os cinemas exibiram o filme *Um olhar do paraíso*, em que Plutão é atualizado no pedófilo vizinho que cava um buraco no milharal para raptar a adolescente (Kore).

Durand, sistematizador da teoria do imaginári: as relações do mito com a sociedade, com a *consciência de uma época*. Se as criações do inconsciente compensam o consciente, se podem atuar, inclusive, como a compensação pessoal de um artista, a obra também pode refletir/refletiria toda uma época, considerando que “todas as épocas tem sua unilateralidade, seus preconceitos e males psíquicos” (JUNG, 1991: 87). Desta forma, Jung crê num significado profético das obras de arte: ao dar cidadania aos aspectos sombrios da alma, o artista promoveria um equilíbrio social, pois faria da arte um canal de esvaziamento e de domesticação das tensões, uma vez que o artista plasma a alma coletiva da humanidade.

5. UMA CAPELA PERIGOSA

No imaginário coletivo, a igreja é símbolo inequívoco do espaço sagrado. Separada deste mundo profano, e ao mesmo tempo inserida nele, a espiritualidade ali reinante purificaria os homens, oferecendo quietude ao espírito e elevação à alma. Assim, tem-se por hábito imaginá-la como reino absoluto da serenidade e do aconchego semelhantes ao útero materno, uma miniatura do Paraíso Perdido que continuaria acolhendo aqueles que manifestam vontade de união com Deus e que, para isso, se fecham ao mundo profano, desfrutando dos privilégios de um círculo sagrado só possível aos fanáticos (do latim *fanus*, templo), ou seja, aos que estão dentro do templo. Desta forma, poder-se-ia perpetuar a ideia do espaço sagrado primordial, conforme explica Maria Zaira Turchi:

O homem por sua vez, que encontrou um recinto sagrado, onde se sente seguro, tenta recriar, onde estiver, o mesmo espaço reservado, multiplica os centros místicos sobre a terra, revestindo-os sempre de símbolos e emblemas iguais e repetindo os mesmos ritos, com os mesmos gestos e com as mesmas palavras (TURCHI, 2003: 84).

Mas, quando a igreja se desdobra em miniatura da interioridade humana, quão tenebrosa e desconcertante ela pode ser. Nessa direção, Octavio Paz diz que se deve penetrar no mundo do sagrado para ver de uma maneira concreta como “se passam as coisas” e sobretudo o que se passa conosco. (PAZ, 1982: 147). Dora Ferreira da Silva, no poema “Igreja de Ouro Preto”, de seu primeiro livro, *Andanças*, reunião de poemas escritos entre 1948 – 1970, leva o leitor a imaginar essa relação simbólica homem e templo, ambos constelados como espaços ritualísticos de mediação à totalidade:

Igreja de Ouro Preto

As portadas conduzem:
pedra cinzenta alteada em coroa submissa às flores.
No campo, as reconheces.
Se entrares,
verás no bojo escuro de vísceras sinuosas
anjos de sexuada forma,
sorriso enigmático.
Não resistas.
Lasciva torna-se a doçura
das imagens que dançam na matéria alada.
O ouro refulge.
Há frutos e pássaros que desconheces,
de um jardim distante.
E coleando nas paredes altas
dragões vomitam
monstruosos lampadários.

Onde estás?
Súbito esqueceste o que te leva
entre os trêmulos altares
de colunas retorcidas,
sacudidas pelo choro ou pelo riso.
Tens medo. Não sabes.
Uma ciranda de anjos te circunda.
Mas uma forma esquiva
persegue de escuridão teu passo.
(SILVA, 1999: 65).

5.1 SINUOSIDADES

Às portas do poema, difícil não embrenhar-se pelas entranhas da linguagem de rica imagética que se embaraça em tramas surpreendentes, quando signo e símbolo se entrelaçam para situar personagem e leitor numa retorcida igreja barroca onde, para além dos signos, não se alcança a distensão da angústia nem a promessa da felicidade. Nessa igreja arquitetada por Dora, vive-se o inferno da vida profana e o gozo da linguagem sagrada.

Ao obedecer ao preceito básico da arte, que é o de violar o sentido direto da linguagem, Dora Ferreira da Silva executa-o até o limite da possibilidade. Sobre esse aspecto, Cannabrava escreveu que a matéria quase incomunicável do foco poético de Dora é dissimulada “sob a aparência da forma intuitiva e espontânea” (CANNABRAVA, 1972: 7). A impressão da forma espontânea em Dora resulta da força imagética de sua criação, quando a palavra se confunde com o insondável do universo evocado ou, como diria Paz, suas imagens são certamente intraduzíveis: a imagem não quer dizer, ela diz; a imagem é o próprio sentido. Quando explicada, ela perde a sua riqueza. Se na prosa há várias maneiras de se dizer uma coisa, na poesia há só uma. Em termos pazianos, a linguagem perde sua “mobilidade”, isto é, “a linguagem, tocada pela poesia, cessa imediatamente de ser linguagem. [...] O poema transcende a linguagem” (PAZ, 1982: 134-135).

Assim, os recursos imagéticos acompanham naturalmente o cenário sobrenatural e opressivo do poema, como a pedra cinzenta alteada que não encerra paradoxo (uma pedra no ar), antes, imprime a certeza de esmagamento, de redução a pó, uma pedra que está prestes a despenhar sobre quem a ela se arrisca. Esta mesma pedra, porém, é *submissa às flores*, o que demonstra a naturalidade com que a poeta vai instaurando perplexidade. Na abóbada, há *vísceras sinuosas*, imagem que, além de evocar a labiríntica anatomia humana e sua miséria corpórea, anuncia a demoníaca serpente, criando-se, assim, uma figuração ambígua do recinto sagrado: mísero e perigoso. Essa imagem se expande aos *anjos de sexuada forma de sorriso enigmático*. Nesse ponto, a imagística perde maravilhamento em favor da força conceitual, que resgata o leitor da sedução da linguagem delirante, devolvendo-lhe à razão. Dito de outro modo, a linguagem de Dora volta a dissimular-se como o comportamento dos anjos, também sabendo ser terrível, dando, mais uma vez, prova de que está a serviço do estímulo da sedução: *Lasciva torna-se a doçura / das imagens que dançam na matéria alada*. A sensualidade dos anjos é sugerida por uma fusão sensorial entorpecente, desnorteante, que funde céu e terra, pureza e pecado, num misto de sensações corpóreas e etéreas, espirituais e carnavais provocadas por uma doçura que apetece à carne até a saliva.

Por fim, o frenesi vertiginoso da dança, em tudo demoníaca, que corrompe e arrebatava. É deste festim que a luz irrompe, *o ouro refulge*, mas enganosamente, porque, sem distensão, retornam as serpentes que agora deslizam pela parede em uma coreografia repulsiva multiplicando-se em dragões. O terrificante, o tenebroso e o ctônico do mundo fundem-se a

elementos uranianos, e o fogo, em seu duplo desempenho de espiritualidade e abrasamento, irrompe. Na última estrofe, no cenário assombroso, o homem vazio, decaído, talvez malogrado por Deus, deslembra qual é sua busca, o que o impele ao sagrado, uma vez que nessa busca só encontra ruínas. A igreja conservou do humano apenas vestígios de sua fragilidade e solidão, talvez um pouco de alegria, vestígios assinalados em sua estrutura antropomorfizada: *trêmulos altares / colunas retorcidas, / sacudidas pelo choro ou pelo riso*. O fascínio desses versos é menos pelo pendor animado de altares e colunas do que pelo seu encadeamento paralelístico, semântico e estrutural, que é interrompido no último momento, quando se acrescenta *ou pelo riso*. Desse modo, as imagens ocultam a força terrível do humano: a ressonância de seu afeto pode abalar a matéria mais dura.

5.2 AMBIGUIDADES

Movido a potencialidades, nesse espaço ífero, caótico e desolador, o homem está, simultaneamente, circundado por trevas e amparado por *anjos* ambíguos. O que se pode esperar desses anjos tão pervertidamente humanos e sedutores? Harold Bloom, em *Anjos caídos*, lembra a tradição iraniana que moldou o Espírito do Mal como irmão de Deus, além de citar outras culturas que colocam Satã como irmão gêmeo de Cristo, o que o traz para a nossa linhagem: “Satã – a maior combinação de anjo caído, demônio e diabo – perturba a todos nós porque sentimos que nossa relação com ele é muito íntima” (BLOOM, 2008: 20).

Em páginas seguintes, o estudioso fará uma ressalva quanto a esse parentesco: anjo e homem, cada qual, têm uma essência própria: “Alteridade é a essência dos anjos; mas também é nossa essência. Isso não significa que os anjos sejam nossa alteridade ou que nós sejamos a deles” (BLOOM, 2008: 33-34). O que importa é que o homem não se sente irmanado aos seus semelhantes, nem tem estatura suficiente para equiparar-se a eles.

Mediante declarado desamparo, Rilke pergunta em sua Primeira Elegia: *Ai, quem nos poderia / valer? Nem Anjos, nem homens / e o intuitivo animal logo adverte / que para nós não há amparo / neste mundo definido* (RILKE, 1972: 3). Comentando essa elegia, traduzida por ela mesma, Dora Ferreira da Silva afirma que há “uma tensão ameaçadora que marca a relação entre o homem e o Anjo, símbolo do que ultrapassa e transcende a esfera do visível” (RILKE, 1972: 66). A tensão é porque o homem não pode suportar o peso do Anjo, nem se contenta com o visível.

O homem, assim, é um ser “ameaçado, desligado e estranho” (RILKE, 1972: 66). Na Segunda Elegia de Rilke, o Anjo é evocado porque ele é perfeição e alvorescência, enquanto o homem é pura dissipação: *precozes perfeições, vós, privilegiados,/ perfil dos altos cumes, cimos alvorescentes/ de toda criação [...] O sentir em nós, ai, é o dissipar-se - / exalamos nosso ser; e de uma a outra ardência/ nos desvanecemos* (RILKE, 1972: 9). Tendo muito dos homens, esses anjos de Dora estariam a um passo da dissolução? Caminhando entre paradoxos que o disputam, o homem pode, mesmo duvidando, como em Rilke, elevar as mãos para o alto (Sétima Elegia) e esperar pelos *Anjos aprovadores* (Décima Elegia).

5.3 LABIRINTOS

Bachelard comparou a estrutura psíquica à arquitetura de uma casa: o sótão, localizado no alto e aberto à claridade, recebendo a iluminação constante do sol, representaria o consciente, morada das coisas que podem ser vistas, entendidas e justificadas. Ao passo que o porão caracterizaria as forças psíquicas inconscientes, pelo seu caráter de escuridão e profundidade, espaço de onde o menor barulho pode nos assustar e afugentar. Nesse recinto, teme-se adentrar. A imagem da casa, da igreja e do homem forma uma mesma constelação simbólica girando em torno da interioridade que, a princípio, simboliza acolhimento sagrado, uma vez que são recintos separados deste mundo profano e oferecidos aos eleitos. Todavia, o homem experimenta vias tortuosas por esses espaços que ele julga conhecedor, ora impelido pelo bem, ora pelo mal, até que se torne, quem sabe, Senhor de si, ou de Si-mesmo, como quer Jung, quando, transitando entre porão e sótão, passaria a incorporar uma unidade paradoxal, única possível à sua natureza. No ensaio *Tauler e Jung – o caminho para o centro*, que Dora Ferreira da Silva escreveu em parceria com Hubert Lepargneur sobre o teólogo místico alemão, a poeta fala da necessidade do trânsito (a que Guimarães Rosa chama de travessia) para se atingir a tão sonhada integralidade humana:

No decorrer de sua história, o eu é sujeito a fragmentações ou à falta de coesão. Outro perigo que o ameaça é a rigidez, pois a falta de fluidez e de mobilidade compromete seu crescimento e amadurecimento (SILVA; LEPARGNEUR, 1997: 111).

Esta mesma teoria, a de aproximar a poesia dos místicos da teoria junguiana, é desenvolvida em outro estudo, agora dedicado ao poeta místico Angelus Silesius, de quem os autores estampam, na capa da obra, o verso *Não pertences ao todo se fixo é teu ser*. O imperativo da imobilidade se apresenta na imagem da igreja de portas abertas: é um convite à sondagem humana, a quem tão somente cabe o gesto da caminhada e do crescimento. Contudo, os caminhos que conduzem à salvação são estreitos, labirínticos, permeados por monstros desafiadores, metaforizados no poema pelas serpentes, dragões e anjos sensuais. Por isso é preciso transformar o preto em ouro como na alquimia, aonde os estágios da depuração dos elementos vão da nigredo à rubedo. A busca pelo sagrado – uma origem primordial íntegra – não conhece a via reta, ela se faz de retorcimentos, curvas, voltas, um lento processo de errância e confronto com os aspectos obscuros da alma, arquetipicamente sugerida, no poema, pela linguagem que evoca a imagem do labirinto.

Nesse sentido, vale lembrar a Catedral de Chartres – à qual, em outro momento, Dora Ferreira da Silva dedica um poema – e sua complexa estrutura arquitetônica que, em todos os aspectos, resguarda uma “engenharia sagrada”, meticulosamente calculada para “alertar a psique e aliviar o espírito”, pois, em Chartres, ninguém adentra a nave e chega ao centro sem passar por um labirinto:

Os peregrinos iam avançando descalços, nave acima, até chegarem ao labirinto traçado nas lajes, no chão da catedral, com 13 m de diâmetro. Dançando, rodopiando sempre, até chegar ao centro [...] o peregrino tornava-se cada vez mais sensível à força acumulada na vasta câmara da catedral (ATLAS DO EXTRAORDINÁRIO, 1995: 22).

Tanto em Chartres quanto na Igreja de Ouro Preto, o homem busca *frutos e pássaros* de um jardim primordial há muito extinto, mas sempre desejado, que ficou armazenado no inconsciente provocando uma nostalgia disfarçada de apelo e carência, atraindo o homem para uma idéia de perfeição e integralidade, que o impeliria a entrar na igreja:

O certo é que os peregrinos não vinham até aqui para adorarem a Virgem Nossa Senhora, nem para ajoelharem em sinal de obediência, mas antes para atingirem, através dela, a consciência, para se “carregarem” de energia espiritual e aliviarem a alma (ATLAS DO EXTRAORDINÁRIO, 1995: 22).

Na “Igreja de Ouro Preto”, imagem desdobrada da psique humana, cenário tenebroso e ameaçador de anjos pervertidos, serpentes, dragões, espaço em que elementos mais prosaicos como flores e pássaros conhecidos ganham reversibilidade – há *flores* que só podem ser reconhecidas “fora” dali; há *frutos e pássaros* que talvez jamais serão familiares – tem-se, sem esforço, um mundo sendo edificado sobre as bases do mal. No ensaio sobre Tauler, Dora cita Mircea Eliade que, ao escrever sobre a grande questão da psicologia colocada por Jung, a integração dos opostos, conclui da seguinte forma: “trata-se afinal da integração de Satã, porquanto enquanto este não estiver integrado o mundo não estará curado, nem o homem salvo” (SILVA; LEPARGNEUR, 1997: 117). Todavia, ao final do poema, parece não haver saída que não incorpore os opostos Deus e o Diabo ou consciente e inconsciente.

5.4 DESOLAÇÕES

O exercício mitocrítico, no poema investigado, irá revelar como Dora Ferreira da Silva reatualizou o arquétipo do Paraíso Perdido por meio do mito da catábase ao mundo avernal, aqui sugeridos como imagem da caminhada do Ser rumo à sua totalidade. Segundo Gilbert Durand, todo o esforço da literatura consiste em resgatar o homem desse peso da temporalidade, que vem assinalado pelo peso da morte – o salário do pecado é a morte, escreveu Paulo a fiéis em Roma. O homem presente as faces de Cronos por meio de símbolos, como os teriomórficos (relativos à animalidade), nictomórficos (relativos à noite) e os catamórficos (relativos à queda). As serpentes coleantes e os dragões do poema de Dora evocam a animação e a mordicância temporal, além de uma agitação sem fim; a escuridão do interior da igreja não é outra senão a tenebrosa configuração do inconsciente; os intestinos do teto e as colunas e altares retorcidos materializam a queda no ventre labiríntico de um abismo tentador. Enfim, está-se diante de um tempo de morte. O que fazer? *Tens medo. Não sabes.* Os estudos de Durand sistematizam três possibilidades: lutar bravamente e separar o bem do mal, rumo à verticalidade (Regime Diurno); criar um universo de eufemismo, em que bem e mal são fundidos, invertendo os símbolos negativos (Regime Noturno Místico); manter as contradições e confiar no destino, no tempo cíclico, em que fatalidades e sacrifícios asseguram o curso da vida (Regime Noturno Sintético).

Como se percebe, tal como nos gêneros literários, essas categorias não se apresentam em estado puro, não são, portanto, infensas a ambiguidades e paradoxos. Como definir esse herói frágil e flébil, que nem sabe mais o que busca? Parece mesmo não ter envergadura para a menor prova. Não creio que se distinga dos homens do nosso tempo, protótipo do mais desamparado dos heróis, sem rumo, sem armas, mergulhado numa noite de trevas circundantes e anjos demoníacos, em que “a manhã custa a chegar”. Também não há indícios de uma surpresa lendária, quando da mais insignificante criatura pode brotar um espetacular ato de heroísmo. O ambiente é desolador e apavorante, os passos sobre as ruínas são incertos e amedrontados. Que homem renascerá da confluência dessas duas ruínas, a do homem e a do mundo?

Por mais desencorajadora que seja a conjuntura, fazer da igreja um cenário de prova sinaliza para a salvação do iniciante, mesmo porque esse embate reponta ao paladino das lendas do Graal, com sua provação na Capela Perigosa, recriado por T. S. Eliot em seu poema “The Waste

Land”, poeta de quem inclusive Dora traduziu alguns poemas. Em “A terra desolada”, traduzida por Ivan Junqueira, podemos localizar algumas imagens – em quase toda a parte final do último canto – que dão conta da mesma atmosfera aterrorizante da Igreja tal a circunscrita no poema de Dora. Entretanto, aqui não se fala de influxos imagéticos de Eliot em Dora. As aproximações viabilizam-se pela temática e pelo espaço comum a ambos.

Assim, se em Dora a *forma esquiva* persegue em escuridão o caminhante, no verso de Eliot *Há sempre um outro que a teu lado vaga// A esgueirar-se envolto sob um manto escuro, encapuzado// Que embuçadas hordas são essas que enxameiam*. Por sua vez, os *anjos de sexuada forma, / sorriso enigmático* são da mesma constelação simbólica da mulher fatal, cuja cabeleira negra arrasta como uma água tenebrosa, estinfalizada³, e cujo canto também é eivado de feitiçaria, despertando, como a água e suas entidades malignas, monstros híbridos, duplamente terríficos: *A mulher distendeu com firmeza seus longos cabelos negros/ E uma ária sussurrante nessas cordas modulou/ E morcegos de faces infantis silvaram na luz violeta, / Ruflando suas asas, e rastejaram/ De cabeça para baixo na parede enegrecida*. Esses monstros deslizando sobre a parede são próximos em terror e riqueza imagética dos versos da brasileira: *E coleando nas paredes altas/ dragões vomitam/ monstruosos lampadários*.

Ao final do poema de Eliot, um *alquebrado Coriolano* pesca de costas para o cenário da “batalha”. Se sai completamente vitorioso, não se sabe, porque ele se pergunta: *Terei ao menos minhas terras posto em ordem?*

Escrito após a Primeira Guerra Mundial, o poema de Eliot expressaria seu profundo desencanto com o ser humano, então vivendo um espetáculo horrível provocado pela perda de seus valores espirituais e culturais, daí a necessidade ritualística de lutar contra o mal e de se refazer em uma terra purificada pelo esforço e pelo desejo da regeneração:

Em “The Waste Land” se configura, portanto, a tragédia de uma humanidade que perdeu a fé no sentido mais profundo e vital da existência. A terra desolada e estéril, que precisa ser fertilizada para que possa renascer, se reflete, nos diz

³ Referência ao lago Estínfalo, do qual emergiam aves gigantes e monstruosas que devoravam todos os frutos da terra e os homens que por lá se aventuravam, à exceção de Hércules que, em seu quarto trabalho, venceu-as. A esse respeito consultar Gaston Bachelard, em *A água e os sonhos*, e Gilbert Durand, em *As estruturas antropológicas do imaginário*.

Eliot, no horizonte sombrio de uma cultura exaurida, um mundo caótico e destituído de ideais, uma civilização agonizante e descrente, onde os valores tradicionais foram abandonados (WORDEN, 2004).

No que tange a postura de Dora Ferreira da Silva, ela não difere da de Eliot: a poeta também quer colocar a arte a serviço da ressacralização do homem, despertando nele o sentido do sagrado, das forças originais que animam o mundo, devolvendo-lhe respeito, encanto e inteireza. Em ambos os casos, a poesia é uma forma de conhecimento do humano e de esperança na sua humanização.

5.5 ROMÂNTICOS

A arte que se pauta pelo princípio da ressurreição humana é, na acepção junguiana, *visionária*, e, nas palavras de Coleridge, *imaginativa*, pois ambas são procedimentos que não se reportam a realidades fixas, fantasias inconsequentes, mas que remetem a uma arte simbólica de uma *essencialidade desconhecida*, tensa, salvaguardada por impulsos do inconsciente experimentados por todos os homens, de todos os tempos. Nesse arquétipo do *illud tempus*, a mitocrítica recupera o mito em relação com a sociedade, buscando flagrar a *consciência de uma época*. Essa época agônica e ameaçadora da poeta Dora Ferreira da Silva sempre foi o tempo dos homens, caso contrário não teriam sobreexistido os mitos de Adão e Eva, dos Andróginos, do Paraíso Perdido e do herói. Este último tenta, num mundo fragmentado desde a origem, refazer a caminhada rumo ao tempo primordial, quando o homem era a imagem de Deus, a terra era mãe fértil e acolhedora, e não se assustava com a escuridão do inconsciente. Busca-se o tempo em que a consciência integrava as forças opostas ou acredita-se que, eliminando-as, esse tempo volte a existir.

A época de Dora Ferreira da Silva é substancialmente de negociações e de acordos, de incorporação do mal na tentativa de converter sua energia em criatividade, como afirma Jung, se se quer restaurar a *anima mundi*, devolvendo o equilíbrio ao homem. Por sua vez, Durand fala da domesticação das imagens terríficas, quando se souber impotente para extirpá-las; pois só assim se poderia vencer o tempo. Em ambos os casos, alimenta-se apenas uma ilusão jamais realizável: qual arte será capaz de restituir ao homem seu estado primordial?

No início, registrou-se como Durand salienta a importância do Romantismo no restabelecimento do imaginário no ocidente, quando a poesia

abre as portas ao sonho, ao remoto, ao transcendente, a uma religiosidade universal. Em enfoque similar, Octavio Paz compreende a poesia moderna em contraponto com a tradição romântica. Um alentado estudo sobre o poeta-crítico mexicano, *As vertigens da lucidez* – poesia e crítica em Octavio Paz, de Maria Esther Maciel, esclarece a teoria paziana nesse quesito: a tradição romântica, ao mesmo tempo em que rompeu com a tradição clássica e buscou novas possibilidades de expressão, teve como linhas de força a evocação do passado e da religião, devolvendo a poesia a um tempo mítico, “a-histórico”. Essa é a essência da poesia: uma voz atemporal que só se historiciza pelo poema. É inclusive por essa fidelidade à essência poética que Paz se acumplicia à voz romântica, pois também concebe a poesia “como uma voz sagrada e atemporal”: “Paz acredita que a poesia foi a primeira linguagem dos homens e “una condición previa a la existência de toda sociedad”, estando intimamente vinculada ao mito e à ideia de tempo arquetípico”(MACIEL, 1995: 188). Assim, ao mesmo tempo em que ensaiavam as transformações do momento, os românticos sofriam “a tentação do retorno às origens do tempo e da poesia” (MACIEL, 1995: 202). A estudiosa, porém, assegura que, embora Paz compactue com a *nostalgia da origem*, “ele não se ilude com essa nostalgia” (MACIEL, 1995: 206).

Concernente a Dora Ferreira da Silva, sua poesia professa firmemente a crença no tempo sagrado e primordial da *outra voz* que habita a poesia. Bem situada em seu tempo histórico de indigência e fome, registros que podem ser conferidos em *Uma via de ver as coisas*; dialogando – ainda que timidamente – com as experiências do concretismo brasileiro; um pouco perplexa com jovens poetas que querem “detonar a palavra”, a poeta jamais duvidou do poder humanizador e encantatório da lira de Orfeu. Quando este desceu aos mundos íferos, todos os tormentos dali cessaram: a roda de Exíon parou de girar, a pedra de Sísifo se aquietou, Tântalo esqueceu a fome e a sede e as Danaides descansaram. É desse sopro divino que a poesia de Dora se alimenta. Não casualmente Drummond chamava-a de “Dora Poesia”, epíteto substancial que se revela por si mesmo.

Distante de projetos estéticos coletivos, mesmo porque eles inexistem, há décadas, na poesia brasileira, Dora Ferreira da Silva abandonou-se a uma essência própria, a um gosto que pode ter-se apurado com as traduções de Angelus Silesius, Tauler, San Juan de la Cruz, Rilke, Hölderlin, Valéry, Saint-John Perse, S. T. Eliot e Jung, ainda que muitas dessas traduções tenham ocorrido posteriormente aos seus primeiros livros. À parte influências e tendências históricas, a poeta sedimentou sua produção em um estilo ao

mesmo tempo anacrônico e atemporal erigindo uma obra única e vigorosa, que pode ser lida como passadista, clássica, numa época de urgências dessacralizadoras do signo e do sentido. Tal escolha estética e pessoal a coloca além de seu tempo, conforme pontua o autor de *O arco e a lira*: “o estilo é o ponto de partida de todo projeto criador; por isso mesmo, todo artista aspira a transcender esse estilo comum ou histórico” (PAZ, 1982: 20).

Em ressonância com o pensamento de Paz, as palavras de Maria Esther Maciel sobre Eliot também se aplicam à poeta brasileira: “Eliot, num movimento simetricamente inverso ao dos poetas modernos que se insurgiram contra a herança clássica, trazendo à tona outras tradições, buscou restaurar – à luz do presente – o esplendor desse legado” (MACIEL, 1995: 196). De igual modo, para Dora Ferreira da Silva não importa a estrutura – o artefato poético – em que o poema é vazado, se em frases encadeadas ou fragmentos linguísticos, pois “a outra voz” – presença conjurada da poesia na sentença de Paz – sempre será seu elemento mais veemente, a força original poderosa e superior ao domínio humano: *Não me destruas, Poema,/ enquanto ergo/ a estrutura do teu corpo// Não caias sobre mim, que te ergo,/ ferindo cordas duras* (SILVA, 1999: 89). Revestida desse entusiasmo, Dora Ferreira da Silva erige *uma escada platônica* a serviço da redenção humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABAD, José Manuel Cuesta; HEFFERMAN, Julián Jiménez. *Teorias literarias del siglo XX – uma antologia*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

A BÍBLIA SAGRADA. Trad.: João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

ALLEAU, René. *A ciência dos símbolos*. Lisboa: Edições 70, 1976.

ATLAS DO EXTRAORDINÁRIO. *Lugares misteriosos*. Vol. I. Trad.: Maria Irene Bigotte de Carvalho. Lisboa; São Paulo: Editorial Verbo, 1995.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BLOOM, Harold. *Anjos caídos*. Trad.: Antonio Nogueira Machado. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

CANNABRAVA, Euryalo. O projeto criador em Dora Ferreira da Silva. *Colóquio / Letras*, Lisboa, n. 9, p. 5-16, set. 1972.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

_____. *O imaginário*. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Trad.: Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

_____. O universo do símbolo. In: ALLEAU, René. *A ciência dos símbolos*. Lisboa: Edições 70, 1976. p. 252-267.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIOT, T. S. *A terra desolada*. Trad.: Ivan Junqueira. Disponível em: <<http://www.culturapara.art.br/opoema/tseliot/tseliot.htm>>. Acesso em: 25 mar. 2010.

FRYE, Northrop. *Fábulas de identidade: ensaios sobre mitopoética*. Trad.: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Fronteira, 2000.

JUNG, C. G. *O homem e seus símbolos*. Trad.: Maria Lúcia Pinho. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.

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

_____. Psicologia e poesia. In: *O espírito na arte e na ciência*. Trad.: Dora Ferreira da Silva, Ruben Siqueira Bianchi. Petrópolis: Vozes, 1991. p. 73-93

MACIEL, Maria Esther. *Vão transverso*. Poesia, modernidade e fim do século XX. Belo Horizonte: UFMG/FALE Sette Letras, 1999.

_____. *As vertigens da lucidez – poesia e crítica em Octavio Paz*. São Paulo: Experimento, 1995.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Apresentação _ Teorias e leituras do imaginário. *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 44, n. 4, p. 5-6, out./dez. 2009. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/ojs/index.php/fale>>. Acesso em: 26 mar. 2010.

_____. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

NETO, Alípio Correia de Franca. *A balada do velho marinheiro*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2005.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

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

RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Trad.: Dora Ferreira da Silva. Porto Alegre: Globo, 1972.

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

_____; LEPARGNEUR, Hubert. *Tauler e Jung _ o caminho para o centro*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1997.

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

_____. Os caminhos do *Ínvio lado*. In: DENÓFRIO, Darcy França. *Ínvio lado*. Goiânia: UFG, 2000. p. 7-20.

WORDEN, Alphonse Van. 2004. *T. S. Eliot: tempestade e ímpeto de Waste land*. Disponível em: <<http://worden.blogspot.com/2004/11/tseliot-tempestade-e-impeto-de.html>>. Acesso em: 26 mar. 2010.