

FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

AMANDA ROSA DE BITTENCOURT

**O SAGRADO NA POESIA DE DORA FERREIRA DA SILVA**

Porto Alegre  
2016

AMANDA ROSA DE BITTENCOURT

**O SAGRADO NA POESIA DE DORA FERREIRA DA SILVA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Charles Kiefer

Porto Alegre  
2016

## Ficha Catalográfica

B624s Bittencourt, Amanda Rosa de

O Sagrado na Poesia de Dora Ferreira da Silva / Amanda Rosa de Bittencourt . – 2016.

117 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Charles Kiefer.

1. Dora Ferreira da Silva. 2. Sagrado. 3. Poesia. I. Kiefer, Charles.  
II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

AMANDA ROSA DE BITTENCOURT

**O SAGRADO NA POESIA DE DORA FERREIRA DA SILVA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura, pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS.

Aprovada em: 21 de março de 2016

**BANCA EXAMINADORA:**

Orientador: Prof. Dr. Charles Kiefer (PUCRS)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Mires Batista Bender (UPF)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria da Glória di Fanti (PUCRS)

Porto Alegre  
2016

À C.  
por sua insistência e paciência,  
por sua presença e ausência,  
e principalmente:  
por sua constante impermanência.  
Gratidão ao seu Awen.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES pelo sustentáculo oferecido, ao PPGL pelo apoio, ao meu orientador Charles Kiefer pela acolhida e transformações, à minha antiga orientadora Ana Maria Lisboa de Mello pelas dicas e também transformações, às professoras Maria da Glória di Fanti e Mires Batista Bender pela participação na banca.

Agradeço à minha família e ancestrais pela presença avassaladora; ao meu pai, por ser minha primeira voz falando de sagrado, seus ensinamentos foram importantíssimos para que eu me mantivesse inteira; à minha irmã, pela inspiração a estudar Letras, pela afinidade ao me mostrar as inconstâncias da vida; à minha mãe, por sua escolha de me ensinar o labor, ora sofrido, ora maravilhoso, de viver entre dois mundos. Às minhas tias, Maria e Alice, por me ensinarem o enriquecimento de trabalhar com o mundo, vivendo e interagindo com o coletivo, e assim percebendo as conjunturas sociais e as enfrentando com coragem.

Às mulheres-irmãs que me acompanharam por toda a trajetória, muitas vezes chorando, outras rindo, mas sempre buscando aprender juntas através do medo e do amor, reflexos de uma comunicação sincera, empática e profunda: à Yohana, por sua escolha de me ensinar e me assistir, sou grata ao trabalho de uma década que vivemos juntas; à Liane, por sua perseverança de se manter próxima apesar das minhas fugas, e pelo apoio incondicional quando decidi ir por tortuosos caminhos, mesmo quando você ainda não entendia o que eles significavam; à Shaiane, pela grande mudança que desenvolvemos juntas na nossa forma de se relacionar com o mundo, sua presença tornou o caminhar mais compassivo; à Samara, que foi a primeira a me ensinar a sororidade, a ouvir com empatia e a aceitar a divindade; à Christine, por me fazer perceber a profunda transformação psíquica que a Arte alcança e a compreender que a psicose/esquizofrenia faz parte do processo; à Mires, por me mostrar como ser acadêmica e sensível ao mesmo tempo; à Jéssica, que muito me mostrou a beleza maravilhosa da crise psíquica e do quanto ela é salvadora; à Giulia, por me deixar entrar tão fundo, pelas inúmeras conversas enriquecedoras, pelas confissões na madrugada e por me ensinar a confiar em mim mesma; à Manoela, por me mostrar a dicotomia que existe em cancerianos, a sensibilidade do lar e a praticidade de respirar; à Nadja, por sua decisão de escolher me alcançar e abrir, timidamente, um coração fatigado, me deixando espaço para entrar se eu assim decidisse; às outras mulheres que estão chegando e que eu receberei de braços abertos.

Aos homens que viveram nas ruelas da minha psique, ansiosos por uma atenção verdadeira que por anos não fui capaz de oferecer-lhes: ao Diego, por sua proteção e providência, suas atitudes de amparo foram essenciais a uma adolescente arredia, inconstante e obscura, sou grata pela nossa década juntos e pelas escolhas de dor/amor que escolhemos escolher seguindo as circunstâncias da Vida; ao Guilherme, o qual nem concebe esse agradecimento, sinto falta de rirmos sem razão alguma, de falar de Deus e da Virgem Maria nas noites claras de verão, sua imagem me dizendo que era um milagre eu ser capaz de ver a mãe divina me conforta quando penso em desistir; ao Rafael, que com sua autenticidade e singeleza ao me abrigar na FAPA, dizendo que minhas opiniões eram relevantes.

Ao CVV, Centro de Valorização da Vida de Porto Alegre, que me ensinou o valor da doação verdadeira, a ouvir sem julgar, e me fez enveredar pelos caminhos da Comunicação- Não-Violenta, sou grata aos grupos que participei que me ensinaram a ouvir a voz do espírito e acolher com honestidade a voz do ego.

E por último, à Dora, por sua individuação tão sincera e autêntica, transcrita com genuíno poder sagrado para a página, sou grata por deixar que o seu ser divino criasse e nos legasse uma obra tão vasta e belíssima. Seu texto me ajudou a reencontrar meu centro.

*Nesse vórtice, querida,  
abandona sua vida  
pois um deus te consagrou.  
(SILVA, p. 90-91, 2003).*

*nem de mitos e lendas eu sabia  
mas deles por acaso tinha fome.  
Adivinhei-te inteiro – corpo e alma:  
Saber-te me fazia calma  
Porque a mim mesma então eu conhecia.  
(SILVA, p. 60, 2003).*

## RESUMO

Dora Ferreira da Silva, poeta paulista, possui uma vasta obra: nove livros publicados em vida, três obras publicadas postumamente, além de seu respeitado trabalho como ensaísta e tradutora. Ela recebeu o Prêmio Jabuti três vezes e uma vez o Prêmio Machado de Assis, promovido pela Academia Brasileira de Letras. Esta pesquisa trata de revitalizar o conceito de sagrado e seus desdobramentos em um *corpus* de nove poemas da poeta, pela compreensão dos estudos voltados às Teorias do Sagrado a partir de Rudolf Otto, Mircea Eliade, Jacques Wunenburger e Joseph Campbell, às Teorias do Imaginário de Gilbert Durand e Gaston Bachelard, à Psicologia Analítica com Carl Gustav Jung – o qual Dora foi uma das tradutoras –, e às Teorias da Literatura com Octavio Paz e Northop Frye. A obra literária recria o simbolismo das manifestações sagradas dando-lhes uma nova perspectiva relacionada ao inconsciente do sujeito. Esta dissertação aponta para o fascínio que os temas relativos ao sagrado criam dentro da atividade poética que vincula-se à riqueza arquetípica dos antigos mitos e seus ritos, e assim, por estas hierofanias artísticas, estabelece um diálogo com o incognoscível e o inefável da experiência humana. A própria escritora diz em uma entrevista: “Dar o pouco que se tem, ser fiel à sua voz interior, é o que se pede aos poetas na tentativa de suprir essa carência dos deuses.”

**PALAVRAS-CHAVE:** Dora Ferreira da Silva. Poesia. Sagrado.

## **ABSTRACT**

Dora Ferreira da Silva, a poet from São Paulo, has a vast work: nine books published during her lifetime, three works published posthumously, in addition to her respected work as an essayist and translator. She received the Jabuti Award three times and one time the Machado de Assis Award, promoted by the Academia Brasileira de Letras. This research comes to revitalize the concept of the sacred and its developments in a corpus of nine poems of the poet, through the understanding of studies that aims the Theories of the Sacred, from Rudolf Otto, Mircea Eliade, Jacques Wunenburger and Joseph Campbell, the Theory of the Imaginary of Gilbert Durand and Gaston Bachelard, the Analytical Psychology of Carl Gustav Jung - which Dora was one of the translators -, and the Theories of Literature of Octavio Paz and Northop Frye. The literary work recreates the symbolism of sacred manifestations, giving them a new perspective related to the subject of the unconscious. This dissertation points to the fascination that the issues relating to the sacred creates within the poetic activity that links to the archetypal richness of ancient myths and their rites, and so for these artistic hierophanies establishes a dialogue with the unknowable and ineffable of the human experience. The writer herself says in an interview: "Giving the little that you have, be true to your inner voice, it is what is asked from poets in an attempt to meet this need of the gods".

**KEY-WORDS:** Dora Ferreira da Silva. Poetry. Sacred.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2 O <i>MYSTERIUM</i> VISTO PELA TEORIA .....</b>	<b>21</b>
2.1 AMBIVALÊNCIAS E INDIVIDUAÇÃO .....	29
2.2 IMAGINAÇÃO E TEXTO VISIONÁRIO .....	40
2.3 SIMBOLO E MITO.....	55
<b>3 RELEITURAS DO INEFÁVEL .....</b>	<b>62</b>
3.1 DORA E A VIA DO SAGRADO .....	64
3.2 O UNO E O EU: A BUSCA E DESCOBERTA DO SAGRADO .....	70
3.3 CANTAR O DIVINO: POESIA E MITO.....	83
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>99</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>108</b>

## 1 INTRODUÇÃO

### CHAMOU-ME O DEUS...

Chamou-me o deus do outro lado  
 que eu atravessasse a rua  
 o deus era um Menino  
 eu, Menina, ou qualquer coisa.  
 Só isso nós dois fazíamos  
 repetir com paixão  
 as coisas de céu e chão.  
 Com um beijo nos unimos  
 E vagorosamente saímos  
 rumo a outro quarteirão  
 longe do ôco reinante  
 Pulamos além da Vida  
 eu, deusa, ele Menino  
 em busca de algum destino.  
 (SILVA, 2003, p. 53).

Comprovamos em nossa experiência de leitores e pesquisadores o que diz o poeta e crítico José Paulo Paes (1999) sobre Dora Ferreira da Silva, cujo texto poético é o objeto de nossa dissertação: Dora pertence à linhagem dos poetas que são leais aos primórdios da poesia, quando o canto e o ritual eram indiscrimináveis, quando a palavra vinculava-se às fronteiras de um âmbito sagrado. O crítico diz que a intenção da poeta não está relacionada com um desejo de proferir uma vertente religiosa ou dogmática, mas sim por sentir uma manifestação sagrada e, por conseguinte, escrevê-la na página em branco. Paes (1999) escreve que esta manifestação do sagrado artístico não deve ser reconhecida apenas como ligação direta com o invisível, mas também pela ótica ampla da transcendência do Eu rumo a um Outro, o que nos recorda Octavio Paz, em *O arco e a lira*, também citado por José Paulo Paes: "A poesia não diz: eu sou tu; diz: meu eu és tu. A imagem poética é a *outridade*." (PAZ, 1982, p.318, grifo nosso).

Primeiramente, Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva nasceu em Conchas, um município interiorano do Estado de São Paulo, em 1º de julho de 1918. Com descendência grega, foi casada com o filósofo Vicente Ferreira da Silva. Faleceu em São Paulo, onde vivia, em 06 de abril de 2006, aos 87 anos. As informações sobre sua vida e sua obra, que reunimos nesta pesquisa, derivam dos ensaios de fortuna crítica inseridas no livro *Poesia Reunida* (1999), e no livro da professora Enivalda Nunes Freitas e Souza, do seu estágio pós-doutoral, *Flores de Perséfone: a poesia de Dora Ferreira da Silva e o Sagrado* (2013), entre outros artigos, dissertações, capítulos e ensaios.

Seus pais eram professores, e seu pai, que a poeta não conheceu e que ativaria nela o encanto pelo mito de Koré/Perséfone, também foi um poeta; sua família também era composta de músicos, escritores, cantores e bailarinos. Dora também teve uma irmã, Diva Ribeiro de Toledo Piza, participante do círculo intelectual das revistas que Dora e Vicente criaram. Teve dois filhos: o médico pediatra Luiz Vicente Ribeiro Ferreira da Silva Filho e a psicóloga Inês Ferreira da Silva Bianchi, além de dois netos, um historiador e outro músico.

Conforme Souza (2013), Dora estudou no Instituto de Educação da USP e foi professora de História da Arte, História das Religiões, entre outras disciplinas, em diversas instituições brasileiras. Sua casa em São Paulo foi um centro cultural, onde o casal recebia os mais ilustres amigos, além de trocarem correspondências com as mais diversas personalidades intelectuais, como Agostinho da Silva, Georges Gursdorf, Claudio Willer, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Ivan Junqueira, Rodrigo Petrônio, entre muitos outros.

Seus ensaios diversos, além de publicados nas revistas *Diálogo* (1955-1963) e *Cavalo Azul* (1964-1989), a primeira em conjunto com o marido, o filósofo Vicente Ferreira da Silva, e com Milton Vargas, e a segunda com Vilém Flusser e Anatol Rosenfield, também deram origem a dois livros focados em poesia mística: *A poesia mística de San Juan de la Cruz* (1982), e *Angelus Silesius* (1986), em parceria com o teólogo Hubert Lepargneur. Desta parceria também se originou *Tauler e Jung*, de 1987. Foi tradutora de *Sermões*, de Johannes Tauler, publicado pela Paulus em 1998. Traduziu e comentou *Elegias de Duíno* (escrito em 1923, publicado em 1972 pela editora Globo) e *Vida de Maria* (escrito em 1913, publicado pela editora Vozes, em 1995) do poeta Rainer Maria Rilke.

Dora trabalhou muito como tradutora, como W.B. Yeats, D. H. Lawrence T. S. Eliot, Saint John Perse Marie-Louise Von Franz, Kontantinos Kavafis e Hölderlin, além de escrever contos, uma peça de teatro, resenhas, prefácios, notas, apresentações e artigos sobre poesia, textos literários e outros assuntos. Conforme a pesquisadora, numa época em que não havia os recursos fáceis da atualidade, as traduções de Dora eram de grande préstimo. Segundo a reunião de Souza (2013), há 20 publicações/traduções nas revistas *Diálogo* e *Cavalo Azul* que contém vários poemas em algumas datas, mais publicações em outras revistas.

Fez parte da comissão responsável pela organização do lançamento dos 18 volumes das obras completas em português do psicólogo Carl Gustav Jung, com o Dr. Léon Bonaventure, a Dra. Jette Bonaventure e Dr. Fr. Leonardo Boff, durante 1958 e 1981, conforme as fichas catalográficas de *Aion* (1982) e da matéria jornalística de Sanchez (2001).

Ela foi a tradutora encarregada de algumas obras, como em *Memórias, Sonhos e Reflexões* (1975, que não faz parte das Obras Completas, sendo quase uma “biografia” de Jung), *O eu e o inconsciente* (1978), *Estudos Alquímicos* (2002), *Psicologia e Alquimia* (1991), *O segredo da flor de ouro* (que não faz parte da *Obra Completa* e foi escrito em parceria com R. Wilhelm em 1997), entre outros livros; alguns exemplares têm outros tradutores como o Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha e Maria Luiza Appy, mas Dora sempre está presente além de sua parceria como membro da comissão, ou como parceira de tradução, ou como revisora técnica, ou como revisora literária.

Sua obra literária é composta de treze livros mais uma coleção de suas primeiras oito obras: *Andanças* (1970), sua primeira publicação lhe legou o seu primeiro Prêmio Jabuti; *Uma via de ver as coisas* (1973); *Menina seu mundo* (1976); *Jardins (esconderijos)* (1979); *Talhamar* (1982), o qual recebeu o Prêmio Pen Clube de São Paulo; *Retratos da origem* (1988); *Poemas da estrangeira* (1995), que recebeu o segundo Prêmio Jabuti; *Poemas em fuga* (1997); *Poesia reunida* (1999), uma coletânea que recebeu o Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras; *Cartografia do imaginário* (2003); *Hídrias* (2005), que recebeu o terceiro Prêmio Jabuti; E os três livros publicados postumamente pelo Instituto Moreira Sales, *O leque* (2007); *Appassionata* (2008); *Transpoemas* (2009).

Uma investigação visando a obra da poeta não poderia, de maneira alguma, fugir de uma perspectiva hierofânica, mística e metafísica de sua produção, pois, conforme diz Ivan Junqueira, no prefácio do livro *Cartografias do Imaginário* (2003), a expressão artística de Dora “não se atém à realidade imediata, ou seja, fenomênica, alimentada pelo sentido, e sim à realidade extrema, escatológica, isto é, numênica.” Ou seja, a autora não se limita a apenas repetições de experiências cotidianas e objetivas, com significantes determinados; pelo contrário, seu trabalho é estimulado pelo sagrado, pelo transcendente, pelo incognoscível. E o sagrado sempre esteve presente no pensamento humano, sem importar o contexto cultural vigente. Apropriando-nos da ideia de Mircea Eliade (2000), historiador das religiões, o sagrado – presente dentro do mito, vocábulo original da citação – pode ter sido disfarçado, escondido, reduzido, camuflado e modificado, e mesmo assim jamais foi totalmente eliminado da trajetória humana.

A sacralidade se constrói, na obra de Dora, através dos mitos e dos símbolos que são revitalizados pela sua palavra poética. Criações que, de tão profundas, tocam o interior do ser; a poesia de Dora tem o que Jung chamou de característica *visionária* (1985), sua essência

ultrapassa de tal modo o cotidiano que nos arrebatava, nos retirando da banalidade profana, e nos leva para uma hierofania única e pessoal, como uma real manifestação do sagrado. Seus poemas permeiam os mares de Afrodite, as campinas de Atena, os olhares de Ísis, as tarefas das sacerdotisas sibilas, os véus da Virgem Maria, entre outros, nos levando a reconhecer os arquétipos e a sua conseqüente representação da nossa psique.

Esta dissertação estrutura-se em dois capítulos principais e suas seções, um teórico e um analítico. No primeiro capítulo de embasamento teórico, realizamos uma reunião de autores que se relacionam com a perspectiva poética/sagrada da artista. A partir do historiador Eliade, conceituamos o *sentido* de sagrado para a perspectiva humana e a sua necessidade para o desenvolvimento da consciência. Nos valendo do filósofo Jacques Wunenburger (2006), o conceito de sagrado não é o mesmo que o de religião, pois esta vincula-se a doutrinas e ideias, enquanto o sagrado não precisa necessariamente envolver ideologias. Nosso primário objetivo é investigar a concepção subjetiva do conceito holístico em poemas de Dora, buscando a partir das imagens, símbolos e mitos, a sua profundidade inconsciente e a sua resultante ressonância poética. Na introdução ao capítulo teórico realizamos um panorama histórico do conceito de sagrado e os seus fundamentos, citando brevemente as escolas e autores que trabalharam com o assunto.

A primeira questão a ser analisada no subcapítulo “Ambivalências e Individuação”, é a característica do sagrado deter um vasto repertório de paradoxos, entre eles o seu lado racional e lado irracional, questões analisadas pelo teólogo Rudolf Otto, um dos primeiros estudiosos do assunto, em seu livro *O sagrado*, de 1917, referenciado até hoje por muitos outros teóricos, como Eliade e Wunenburger. Estas dicotomias sem explicação, sagrado/profano, pensamento/sentimento, visível/invisível, causam um grande conflito psíquico, gerando uma possibilidade de conexão interna que Jung chamou de *individuação*, ou seja, esta é a capacidade que um sujeito tem de integrar as partes contrárias de sua personalidade em busca da sua totalidade e plenitude de indivíduo responsável por si mesmo, este é o cerne que conecta a poesia mística de Dora, estudiosa do psicólogo e suas teorias.

Como explica Raissa Cavalcanti, psicóloga junguiana, em seu livro *O retorno do sagrado* (2000) a associação entre a individuação e o sagrado acontece devido à recusa do sujeito aos objetivos egóicos, quando este se volta ao sacrifício – tornar-se sacro – de seus valores e de seus apegos, aflorando dessa maneira a sua verdadeira natureza interna: a divina. Ou, como diz Angelus Silesius, poeta seiscentista estudado por Dora, "e na medida em que

meu eu desaparece/que o Eu do meu Senhor se revigora e cresce." (LEPARGNEUR; SILVA, 1986, p.13)

A psicóloga continua dizendo que "Jung viu o processo de individuação como a realização do aspecto divino do homem." (CAVALCANTI, 2000, p.159). Por meio deste conhecimento do seu potencial sagrado, do encontro com o seu potencial criador, o indivíduo tem a oportunidade de abandonar o modo de vida em sobrevivência e sentir-se vivo, um participante ativo da vida em plenitude, exercendo sua função criativa e se colocando como facilitador para a realização profunda do seu *Self*, ou seja, para a realização do centro, visão tão propalada em todas as religiões e todas as vertentes espiritualistas, tanto no Ocidente quanto no Oriente.

Como disse Jung em sua palestra "Psicologia e Poesia" (1985), texto que verificaremos com mais profundidade na seção teórica seguinte "Imaginação e Texto Visionário", os poetas detêm o sacro ofício de perceber o instante revelador deste sagrado, e através da sua imersão no mais inacessível âmago da existência, são capazes de desvelar o invisível ao resto do mundo contemporâneo restrito e promover um movimento mágico. Assim, a arte transfigura-se como uma conexão profunda entre-mundos. A palavra poética liga-se ao divino por meio da palavra transcrita na página, claro que de uma forma ainda limítrofe, pois busca atingir o inatingível, expressar o inefável, dizer o paradoxo do ainda não-dito. Dora e sua poesia são intuitivas e, portanto visionárias, tanto por estarem vinculadas ao inconsciente coletivo, à fronteira entre a irrealidade e o visível, quanto ao seu trabalho minucioso expressado pelos símbolos, esta margem obscura entre o sagrado/profano, o consciente/inconsciente, o racional/irracional, a realidade/irrealidade, inspirando-nos a ver além das condições superficiais e alienantes do mundo contemporâneo.

Esta coincidência sagrado-profano realiza de fato uma ruptura de nível ontológico. Está implicada em qualquer hierofania, porque toda a hierofania *mostra*, manifesta a coexistência das duas essências opostas: sagrado e profano, espírito e matéria, eterno e não eterno. [...] Poderíamos até dizer que todas as hierofanias não são mais que prefigurações do milagre da encarnação, que cada hierofania não é mais que uma tentativa falhada da revelação do mistério da coincidência homem-Deus. (ELIADE, 1993, p.34, grifo do autor).

Junto com as teorias junguianas de como se constitui um texto visionário e criativo, retratamos as ideias sobre imaginação criadora de Gaston Bachelard. Se a experiência do sagrado é essencial e basilar na existência humana, vemos Dora produzindo lírica como uma via de ver as coisas. Para ela, a arte poética é uma das manifestações do eterno, pelo seu alcance tangível, escrito pelas mãos e visto pelos olhos. Dora edifica, assim, o *mysterium* através de sua escritura. Por esta razão, relacionamos os temas do mergulho em si-mesmo

como propulsão para a imaginação material de Bachelard. A imaginação material pontua que a atitude de aprender é uma faculdade característica do ser humano, este é um criador, um artista divino e perspicaz, porque possui justamente a habilidade de imaginar, de sonhar, e de trazer isso para a realidade.

O poder criador sagrado da imaginação age concomitantemente com a materialidade, ou seja, nós criamos em afinidade e em correlação com o mundo, na linguagem específica de cada dizer, seja pela arte escrita, pela arte imagética, pela arte arquitetônica, pela arte corporal, entre outras. Para as teorias de Bachelard, o homem é um demiurgo constante, um contínuo criador divino, cuja fonte é o imaginário criativo, isto é, a manifestação primordial da existência humana que produz ciência e arte, pensamentos e sonhos. A imaginação criadora/material é o elo que uniria os dois mundos, o invisível e o não-invisível, o sagrado e profano. Essa relação entre os sentimentos como esfera do divino está no poema inicial de *Uma via de ver as coisas* (1999), chamado “Sem título”:

Se me extremo  
temendo o sentimento  
pareço ter nenhum

No nada visto o canto  
na acesa ascese  
dispo o coração  
(SILVA, 1999, p. 73).

Com este poema, podemos ver a tendência da poeta de reconhecer na sua esfera interna, dos sentimentos e das intuições, a potência sagrada. Caso ocorra o radical afastamento do sentir, o sujeito termina por demonstrar mais nenhum, ele torna-se sem vida, desprovido de afetividade e respeito. Sentimentos não têm juízos de valor, não são bons ou maus, retirar quaisquer deles para o inconsciente só cria uma desarmonia e uma distância falsa, pois este surgirá em forma de situações simbólicas. Vemos “nada” como a total inexistência das coisas e do mundo. Em diversas cosmogonias retrata-se que o universo veio do nada, do caos, o eu-lírico veste o canto, ou seja, a lírica poética, para assim, na ativa ascese que é o ato de refinamento espiritual exigido para tornar-se um autêntico indivíduo, conforme as teorias alquímicas, ele expõe o coração, ou seja, seus sentimentos mais autênticos e espontâneos.

Neste poema, tentamos reproduzir na nossa leitura o que Bachelard (2000) chamou de ressonância e repercussão. A ressonância é eco do mundo externo para o nosso interno, é a ação do leitor de ouvir o poema. Enquanto a repercussão é o abismo do mundo interno, pois o

poema auxilia a reconhecer novos potenciais na nossa existência. Pelos sentidos, nos apropriamos do texto e o reproduzimos. Ressonância e repercussão são o que fazem um poema tomar seu leitor por inteiro. “Para percebermos a ação psicológica de um poema, teremos, pois, de seguir dois eixos de análise fenomenológica: um que leva às exuberâncias do espírito, outro que conduz às profundezas da alma.” (2000, p. 07).

E a terceira seção teórica trata do que os teóricos estudados chamaram de “linguagem da alma”, os conceitos de símbolo e mito, alternando com a arte. A partir da proposta das Teorias do Imaginário com Gilbert Durand (2001), verificamos que o imaginário é a essência do mundo, porque pela sua capacidade de imaginar, de criar imagens, o homem desenvolve um significado aos seus receios. O imaginário é uma coleção de figurações que Durand (2001) chamou de constelações de imagens simbólicas derivadas de arquétipos.

Como definição de arquétipo, usaremos as ideias propostas por Jung em seu livro *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2000b), uma das obras traduzidas por Dora. Jung (2000b) explica que a psique é pré-formada principalmente pelo inconsciente, e a este se vincula a *fantasia criativa*, responsável pela imaginação. Por conseguinte, a criação das fantasias será visível nas “imagens primordiais”, ou seja, nos arquétipos. Entretanto, o autor deixa claro que não são “ideias” inconscientes, e sim formas, configurações imagéticas, não possuindo conteúdo por si só. As imagens primordiais só demonstrarão o seu âmago quando se tornarem conscientes na sua expressão externa, na sua retirada do inconsciente, seja pelo seu simbolismo expresso em arte ou pela atividade religiosa e, por conseguinte, também simbólica.

A perspectiva junguiana de arquétipo, segundo Durand (1988), coloca o símbolo como *função equilibradora* da psique. O mito é a expressão desses símbolos e dos seus arquétipos por meio de uma história, de acordo com Eliade (1972). Sendo assim, o mito e constelação de símbolos podem sair da psique pela narrativa, seja em forma de ritualística, sonhos, ou apenas em uma roda de cantos/histórias. Pelas histórias mitológicas, o arquétipo é permanece no inconsciente coletivo.

Os mitos são uma organização destes arquétipos em forma de narrativas sagradas já que, como explica Eliade (1972), o mito relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial. Por exemplo, um dos arquétipos mais primevos da cultura humana é o mito da Grande Mãe ou Deusa, um dos principais responsáveis pela constituição do Feminino. Como explica Jennifer Barker Woolger e Roger J. Woolger em seu livro *A Deusa Interior*, o

arquétipo da Deusa compreende os “(...) padrões emocionais de nossos pensamentos, sentimentos, instintos e comportamento que poderíamos chamar de ‘feminino’ na acepção mais ampla da palavra.” (1994, p.15). E sendo a poesia uma atividade que se assemelha com um exercício espiritual que revela outros mundos, como diz Octavio Paz (1982), é uma atividade que mais se aproxima de uma hermenêutica significativa do sagrado e suas relações.

É irrevogável que a Literatura utiliza-se da riqueza arquetípica dos antigos mitos e assim tenta traduzir os indizíveis da experiência humana, eternizando dessa maneira a riqueza dos mitologemas e dos símbolos. O poeta é encantado por estes temas como se eles fossem equivalentes ao próprio canto enunciado da lira de Orfeu, fazendo com que o processo criativo de seu texto torne-se uma ativação inconsciente de um arquétipo, como explica Jung: “a formação da imagem primordial [outro termo para arquétipo] é uma transcrição para a linguagem do presente pelo artista, dando a cada um a possibilidade de encontrar o acesso às fontes mais profundas da vida que, de outro modo, lhe seria negado” (1985, p.83, inserção nossa). A poesia detém essa característica de ser uma das expressões mais próximas do inconsciente, revelando assim os arquétipos latentes da psique que, se não fosse a arte, não teriam acesso à mente consciente.

Para Campbell (1990), os mitos são as indicações de possibilidades espirituais para o desenvolvimento de uma vida mais humana em um alinhamento de consciente e inconsciente. Através das hierofanias míticas, sem o foco nos paradigmas conceituais e religiosos, o sujeito tem a oportunidade de interagir com seu inconsciente, e assim desenvolver seus potenciais criativos. A partir dessa perspectiva simbólica e criativa, vemos que a poesia de Dora interage em uma perspectiva ampla de visões e interpretações. A questão poética e literária, vinculadas ao sagrado, ao mito e à criatividade tem como fundamento as obras de Octavio Paz (1982) e Northop Frye (2000).

O segundo capítulo desta dissertação, “Releituras do Inefável”, divide-se em três seções. A primeira, “Dora e a Via do Sagrado” apresenta críticos e pesquisadores que abordaram o mesmo tema na escritora. O objetivo é expressar a fortuna crítica da poeta, corroborando coerentemente a premissa desta dissertação. Através de críticos como Ivan Junqueira, José Paulo Paes, Vilém Flusser, dentre outros, sintetizamos a relação entre a autora e as teorias estudadas, evidenciando o caráter sagrado do seu texto poético. A segunda e a terceira seções, “O Uno e o Eu: a Busca e Descoberta do Sagrado” e “Cantar o Divino: Poesia e Mito” contêm um *corpus* de nove poemas.

Nossa escolha, primeiramente, foi pelos versos com os quais mais nos identificamos, seguindo a proposta de Bachelard (1990), independente da *persona* de uma pesquisadora acadêmica. Devido à ampla produção de uma artista tão versátil como Dora Ferreira da Silva, foram realizadas constantes releituras e verificações das suas obras, em que também identificamos poemas que tratavam dos mesmos mitos de alguns dos selecionados. Após o recorte pessoal do *corpus*, vieram à luz as similaridades interpretativas e simbólicas que muitos poemas tinham entre si, o que nos fez reuni-los nos dois eixos temáticos. O primeiro tem como objetivo a busca interna do sujeito lírico pelo seu eu sagrado e o consequente reencontro com o mesmo, a análise se dará a partir de cinco poemas, "A Deus", "Ser Juntos", "Adoração", "Retrato (Do Uno e do Múltiplo)" e "O Encontro". O segundo eixo temático aprofunda-se na concepção da poesia como construção divina e mítica, onde apontamos os poemas "A Sibila", "Delfos", "Órfica" e "Nascimento do poema".

A indeterminação na seleção de nosso *corpus* aplica-se ao próprio conceito de *sagrado*, pois, segundo nossas pesquisas, existe a dificuldade de uma definição clara e concisa por parte dos teóricos. Atualmente, o sagrado é um estudo científico por si só (ou pretende ser), mas seu caráter incompreensível, o dito *mysterium*, continua tornando qualquer tentativa de racionalização uma redução de sua perspectiva.

Realizar um trabalho crítico em poesia é verificar como o sujeito lírico constrói os arquétipos, os esquemas, as imagens e os símbolos dentro de uma obra que possua uma temática mítica/sagrada. Durand (2001) entende por mito um processo dinâmico desses itens, que sob o estímulo de um esquema basilar, reúne-se em um fio narrativo. Não temos interesse nesta dissertação em comparar os mitologemas e arquétipos com a biografia da autora, não é nosso objetivo *ir além* do texto, contudo não podemos esquecer que o principal aporte teórico de nosso trabalho é a Psicologia Analítica, e de que Dora foi uma das principais colaboradoras em nosso país. Seu trabalho poético está intimamente relacionado com as pesquisas publicadas pelo psicólogo.

Os psicólogos Jette Bonaventure e Léon Bonaventure (2007), que participaram da comissão organizadora das traduções brasileiras de Jung, juntamente com Dora e outros intelectuais, afirmam que antigamente projetávamos o inconsciente para fora de nós, ou seja, na transcendência de um Deus externo, e que agora o encontramos na imanência, ou seja, dentro do Ser, que se percebe, por sua vez, como uma transcendência. Explicando com outras palavras, na contemporaneidade se tem uma maior consciência do sagrado dentro si, de sua própria imanência, por meio do processo de individuação e, ao mesmo tempo, conecta-se à

transcendência, ao sagrado que continua também sendo externo a si mesmo. Como ilustração desse conceito, Bonaventure cita um poema de D. H. Lawrence, que ele extrai do texto de Vicente Ferreira da Silva, marido de Dora, publicado na revista *Diálogo*: “[...] – Que não deixarei jamais o meu pequeno Ego me dominar, mas sempre tentarei reconhecer os deuses que estão em mim e a eles me submeter, assim como àqueles que estão em outros homens e outras mulheres.” (2007, p.10).

Dora tem uma relação estreita com a mitologia e com a sua manifestação. Em entrevista (1999), ela diz o quanto Eliade lhe trouxe uma nova perspectiva sobre a espiritualidade, sendo esta a grande condutora da sua inspiração poética. Por exemplo, o estímulo lírico que ocorre especialmente do mito de Korê/Perséfone, é proveniente da relação complexa que a poetisa tem com o pai, conforme depoimento. A autora nos conta que não o ter conhecido a fez procurar pela imagem paterna em mundos desconhecidos e escuros, em locais onde pudesse sonhar à vontade. O universo mágico da poetisa é o próprio mundo avernal, residência de Hades e Perséfone, o local por excelência do inconsciente. O arquétipo de Korê/Perséfone, representação de uma deusa mítica e sagrada, está presente em muitos poemas da autora, além de diversos outros mitos como o de Ísis e Osíris, Apolo, Ártemis, Hécate, Orfeu, além das imagens cristãs da Virgem Maria e outros santos.

Dora é uma das representantes do poder transformador que o mito pode realizar na psique humana, e seus poemas possuem a característica de revelação do inconsciente coletivo de que falou Jung, além de símbolos diretos do inconsciente pessoal da autora. Seus versos são exemplos de uma literatura metafísica e transcendente que possui uma intimidade direta com o sagrado. Dora também diz que apesar da dessacralização deste mundo, precisamos crer na manifestação do divino, viver este estado de não-ser, se conectar a este universo sombrio do inconsciente. Ao poeta se pede que seja fiel à si mesmo, leal a sua voz interior sagrada, a qual busca suprir essa carência dos deuses na vida moderna.

## 2 O MYSTERIUM VISTO PELA TEORIA

Pára de tentar encontrar Deus (como algo fora de ti), e o universo, e coisas semelhantes; procura-O a partir de ti mesmo e aprende quem é, quem de uma vez por todas toma para Si mesmo tudo o que existe em ti, e diz: "Meu deus, minha mente, minha razão, minha alma, meu corpo.". E aprende de onde vêm a tristeza e a alegria e o amor e o ódio, e despertando apesar de não o querer, e dormindo apesar de não o querer, e enfurecendo-se apesar de não o querer, e apaixonando-se apesar de não o querer. E se tu por acaso, investigares mais atentamente essas coisas, O encontrarás em ti mesmo, um e vários, exatamente como o átomo, descobrindo assim, a partir de Ti mesmo, uma saída para ti. (MONOIMO APUD WHITMONT, 1995, p. 05).

Eliade, em *História das Crenças e das Ideias Religiosas I* (2010), e também em *A Provação do Labirinto* (1987), afirma que para compreender esse âmbito misterioso da seara humana, **qualquer** manifestação do sagrado tem relevância e precisa ser verificada. Não importa se sua aparência exterior é de um mito, um rito, uma crença ou um ser divino, pois quaisquer dessas figuras contemplam a experiência do sagrado pelos olhos de um sujeito.

Para um estudioso das religiões seria difícil conceber que o sujeito poderia exercer sua presença no mundo sem a segurança de que existe algo de irredutivelmente **real**, e, nesse sentido, o sagrado constitui-se como um elemento essencial para a estrutura da consciência humana. A partir das relações com o sagrado, o sujeito busca a compreensão de *ser*, de *significação* e de *verdade*.

Segundo Eliade (2010; 1987) é uma necessidade intrínseca atribuir significação às experiências para, desse modo, criar uma identidade e uma concepção de verdade. Para o autor, essa consciência de uma realidade significativa e profunda está implicada com a descoberta do sagrado pelos humanos, pois é por meio desta interação homem/sagrado que se separa o que é real, ou seja, honesto e verdadeiro, do que é vazio e sem sentido. Eliade (1987) explica que foi pela experiência de conferir significação ao mundo que o ser humano pôde organizar-se como Ser participante e cocriador do Universo. O sagrado não se limita a um credo específico, ele "é a experiência de uma realidade e a fonte de consciência de se existir no mundo." (1987, p. 114).

Refletindo sobre o que seria esta consciência, Eliade (1987) explica que ela é o resultado da percepção entre o real e o irreal. O homem sagrado é um *Homo significans*, todos os mitos, todas as crenças e todos os paradigmas são funcionais e imprescindíveis para a composição do indivíduo como constructo criador de uma realidade significativa. O homem deixa de ser um *Homo sapiens* para tornar-se um *Homo symbolicus*, ou seja, um produtor de

cultura, um realizador de convicções, um empreendedor de ideias, tornando-se assim um edificador do planeta. A experiência do sagrado, e a sua divisão entre o que é real e irreal, se reflete totalmente na organização de um universo idealizado pelo conhecimento humano, e, partindo desse pressuposto, teorizar o sagrado seria também teorizar sobre a escolha das realidades internas e externas.

Wunenburger (2006) corrobora com as teorias de Eliade ao dizer que a consciência de um imaginário sagrado é indissociável da experiência do sujeito, ou seja, é inseparável da sua necessidade humana de conexão espiritual através uma realidade invisível; partilhamos da opinião do teórico de que o conceito de *Sagrado* é diferente do conceito de *Religião*, pois certas formas de doutrina não incluem a intercessão objetiva de uma visão sagrada, assim como a mesma pode perdurar sem a estrutura de uma entidade organizada, nesta dissertação não nos interessa pesquisar o conceito religioso em arte poética, e sim como a visão subjetiva do conceito geral de espiritualidade pode aprofundar-se em Literatura.

Justamente pelo Sagrado não se equivaler a uma religião organizada é que podemos encontrá-lo em qualquer civilização humana, qualquer época, podemos até arriscar que, antes de existir qualquer outra coisa criada pelo homem, existiu primeiro o paradigma de uma divindade para a consciência humana. Porém, como estudo pretensamente organizado, Eliade, no clássico *O Sagrado e o Profano* (s.d.), explica que as primeiras pesquisas sobre a história das religiões e o sagrado remontam há séculos antes da Era Cristã, com os filósofos da Grécia antiga, de Roma, da Idade Média e do Iluminismo. Isto apenas no Ocidente, pois os estudos do sagrado no Oriente já tinham milênios de uma visão mais organizada e mais filosófica.

Wunenburger (2006) afirma que foi durante a Idade das Luzes que teve início a leitura racionalista ocidental acerca destes temas enigmáticos e misteriosos. Antes, qualquer incursão conceitual do assunto era privilégio somente das religiões estabelecidas e organizadas. Esta lógica foi invertida porque os iluministas buscavam discernir entre os aspectos supersticiosos do homem religioso e delimitar visões espirituais mais compatíveis com o novo homem racional que estava emergindo naquele contexto histórico. A própria corrente do Romantismo Alemão, por exemplo, voltou-se à ideia da existência de uma conexão com algo transcendente sem as interferências doutrinárias. Era o surgimento de um novo indivíduo social que se relacionava com o ideal de absoluto, independente das mediações religiosas através de sacerdotes e igrejas. Os conhecimentos adquiridos pelo desenvolvimento dos campos da antropologia e sociologia, através dos estudos das sociedades primitivas, trouxeram à luz a

possibilidade de uma natureza humana contemplada por algo transcendente que não precisava mais passar, obrigatoriamente, por mediações eclesiais.

Para Wunenburger (2006), o estudo do sagrado como vertente teórica, vinculada às ciências humanas, iniciou-se oficialmente no século XIX. As teorias foram aprofundadas e agregadas a outros campos do saber, indo além das primeiras correlações sociológicas e antropológicas, embora ainda permaneçam em estreita associação com estas áreas. Seguindo este raciocínio, as teorias do sagrado podem ser divididas em:

a) o campo literário-poético, em que o sagrado se torna uma experiência metafísica e é figurado em construções culturais e artísticas. A essa esfera pertence desde o surrealismo de André Breton e Antonin Artaud até o Colégio de Sociologia de Georges Bataille, Roger Caillois, Pierre Klossovski e Michel Leiris. E, mais recentemente, também o trabalho de René Girard, com sua teoria da "crise sacrificial";

b) o campo filosófico-teológico, que está relacionado ao pensamento metafísico alemão, com Friedrich Schelling, Arthur Schopenhauer, Soren Kierkegaard, até Friedrich Nietzsche e Martin Heidegger. Estas pesquisas levaram as teorias do sagrado a três diferentes vertentes: 1) a fenomenologia religiosa, que busca compreender a experiência espiritual do sagrado, com Rudolf Otto, Gerard Van der Leeuw, entre outros; 2) a religião comparada, muitas vezes permeando com estudos paralelos às "ciências tradicionais", por meio dos teóricos René Alleau, Julius Evola, Rene Guénon, entre outros; ou buscando atualizar as estruturas universais do simbolismo religioso, com Georges Dumézil, Gilbert Durand, Henri Corbin, Mircea Eliade, Carl Gustav Jung e outros participantes do Círculo de Eranos; 3) a filosofia religiosa, que busca explicar a hermenêutica única do sagrado partindo das religiões tradicionais: a católica com Henri Bouillard; a protestante com Jean Brun e Paul Ricoeur; a judia com Martin Buber, Armand Abécassis, Emmanuel Levinas, entre outros.

c) o campo científico, em que o objeto de estudo não tem relação direta com a área do sagrado, mas interage com este para formar outras teorias, tais como os trabalhos de psicologia religiosa de Henri Delacroix e George Dumas; a psicanálise e a psicologia analítica, que buscam analisar os fundamentos inconscientes do sagrado com Sigmund Freud, James Hillman, C.G. Jung, entre outros; além do trabalho, através da linguística, de Emile Benveniste e Georges Dumézil; ou de história geral ou história das religiões, de Georges Duby.

Este fracionamento das teorias do sagrado se deu pela modificação das ideias condicionadas de religião, convertendo-o num objeto científico de cunho das ciências humanas, criando novas hipóteses para questionar o tema. Indagamo-nos, na esteira de Wunenburger (2006), se esse distanciamento acadêmico e contemporâneo entre o sujeito e o objeto realmente auxilia na inteligibilidade do sagrado ou se esta ótica racionalista não termina por invalidar os novos argumentos construídos, pois, mesmo com a relevante intenção de se adotar um novo método crítico que diz recusar as velhas superstições, mantém-se o enfoque classificatório e separatista que não cabe totalmente ao conteúdo sensível e misterioso do Sagrado, vinculado intimamente a construções psíquicas, sociais e culturais do sujeito. Criar uma lógica mental e científica do sagrado não é tão limitador quanto os antigos argumentos contaminados por intenções apologéticas ou iconoclastas? A indagação do teórico também é a nossa. Qual seria verdadeiramente a melhor forma de se compreender o sagrado, tão ambíguo e tão complexo? Esta indeterminação do tema deve-se principalmente aos seus binômios.

Ele pode definir-se por si mesmo ou somente através da correspondência com outras ideias, correlatas ou opostas, tais como racional/irracional, sagrado/profano, entre outras? O sagrado é uma revelação do divino ou se restringe a um elemento psíquico do ser humano? Afinal, o sagrado está se transformando para inserir-se na sociedade técnica cartesiana ou está deixando de existir efetivamente? Questões que pretendemos verificar com esta pesquisa.

As primeiras análises das modalidades de sagrado (Wunenburger, 2006), já no século XIX e início do século XX, verificaram que ele partia de experiências interiores particularmente poderosas, como a exaltação e o medo. Vivências essas que criavam no sujeito a consciência de um paradigma de que existia outra realidade ligada a uma força superior a dele. Otto (1992) questionou estes sentimentos e, em seus estudos, complementou que a experiência íntima vivencial do sagrado está relacionada com uma miríade de sentimentos, e é a partir desta percepção que o sujeito conclui existir uma grandeza sempiterna no Universo que é externa a ele e, ao mesmo tempo, interna, já que causa tantas emoções. Essa apresentação do sagrado como sentimento foi analisada minuciosamente por Otto (1992), que a chamou de *numinoso*, que provem do latim *numen*, que significa divindade, ou seja, o numinoso incute no sujeito o sentimento de que há algo sagrado.

Desta emoção vem o que Otto (1992) chamou de sentimento do estado da criatura, ou seja, a comoção que a psique consciente tem de estar subjugada por uma força pujante, sobre

a qual o indivíduo não tem nenhum controle, sentindo terror frente a algo que não pode compreender. A experiência afetiva do numinoso é ambivalente, pois, de um lado, existe o *Mysterium tremendum*, a sensação de pânico frente a um desconhecido ilimitado e, por outro, o *Mysterium fascinans*, a sensação de maravilhamento e arrebatamento pelo mistério.

O primeiro é o segredo que arrepia, o que ele chamou de terror místico, o qual ressoa na alma ainda depois de sua realização durante muito tempo. Do *Mysterium tremendum*, conforme Otto (1992), é que advém o desenvolvimento histórico da religião, e é devido a esse sentimento que se dá a criação de mitologias, de demônios e da imaginação. A seguir, Otto (1992) analisa o segundo elemento do sagrado, e que ele chamou de *majestas*, o poder, a força, o absoluto, e com isso criou o termo *Tremenda majestas*, ou seja, a ressonância interna da profundidade de algo que uma pequena mente ainda limitada não consegue assimilar completamente. Nessa perfeição está a sua sombra oposta, o reflexo de um sentimento de aniquilamento, que é caracterizado pela humildade religiosa, o de não ser nada diante do sagrado grandioso. Essa constatação de modéstia causa uma ruína do eu que o conduz ao confronto com sua identidade paradigmática, como vai dizer Jung (1999), e que Otto (1992) afirma estar relacionado ao ideal do misticismo, a ambivalência do não ser nada e também ser tudo, desenvolvendo equilíbrio humilde entre a arrogância de ser grande, um criador do mundo, e entre a auto-anulação de ser pequeno, mais um dentre bilhões de outros no mundo.

A ambiguidade presente no numinoso, causadora de repulsão e de terror, de alegria e de fascínio, é que faz dele um *mysterium*. O mistério, segundo Otto (1992), é todo este segredo que permeia as hierofanias sagradas, o inexplicável da realidade, e a sua expressão mais exata é o *de ser totalmente outro*, perturbando o *status quo* do ser. O misterioso é o incompreendido, que pode culminar em uma violência de não aceitação, ou seja, um debate com aquilo que o sujeito vê como sendo “totalmente outro” externo a si, e, ao mesmo tempo, seguindo a sua complementaridade, atrai, fascina, desperta curiosidade. Parece que os componentes são excludentes entre si, mas os paradoxos fazem parte dessa aceitação do sentimento de numinoso, é a lógica da *coincidentia oppositorum*, que é a coincidência dos opostos, este tema dos paradoxos e a sua referência psíquica será mais aprofundado no subcapítulo “ambivalências e individuação”.

O *fascinans* da experiência sagrada é o ingrediente que seduz, que arrebatava, uma intensidade dionisíaca da ação do *numem*, como diz Otto (1992), e que são os constituintes emocionais de amor, de compaixão, de bondade, a exaltação e o êxtase. “O *mysterium* assim experimentado proporciona uma bem-aventurança inaudita, mas de tal natureza que não pode

expressar-se, nem dar-se a entender em que consiste; dela só se pode fazer uma experiência viva” (1992, p. 52). É a consciência humana de que existe algo no mundo material e cotidiano que não supre as necessidades básicas completamente, é o que os místicos chamam de "fundo da alma", a busca eterna por esse fascinante misterioso e inexplicável. Por meio do raciocínio de Otto (1992), podemos ver que as analogias entre o *tremendum* e o *fascinans*, manifestados no sentimento, conduzem ao ideal de *sublime*.

Entretanto, Wunenburger (2006) alerta para não confundir o estado de desenvolvimento emocional proporcionado por outros meios profanos com o real sentimento numinoso. Podemos alcançar os mesmos processos interiores, o que Jung chamou de individuação, conceito que desenvolveremos no próximo sub-capítulo, enfrentando nosso inconsciente e desenvolvendo a nossa consciência sem relacionar este andamento com o sentimento de sagrado (a ideia do desenvolvimento do sujeito pela terapia), assim como se pode produzir arte sem correlação com o sagrado, e mesmo assim continuar sendo uma produção de valor artístico. Essa é, inclusive, a atitude do sujeito irreligioso, ele vive sua busca vivendo o mundo profano e desenvolve-se sem liames sagrados e espirituais. Para ter um sentimento considerado numinoso precisa-se de uma perspectiva afetiva com as imagens e símbolos divinos, qualificando-se, assim, a experiência como permeada por um constructo divino.

O sentimento numinoso vai além da sensibilidade momentânea da experiência, tornando-se efetivamente sagrado depois da sua assimilação intelectual, isto é, pela observação posterior do fenômeno. Otto (1992) diz que para alcançar o campo do pensamento, a emoção precisa passar por uma conjunção de imagens e de símbolos para ser apreendida pelo racional; após se viver a instável vivência do instante pode-se focar no estável entendimento cognitivo da situação numinosa. O divino não é vivido apenas como uma ideia, conforme todos os autores citados, experienciar o sagrado pela racionalidade está longe de ser efetivamente O Sagrado; este é considerado primeiramente como sentimento, para daí ser assimilado como pensamento, que é apenas um eco limitado do fenômeno numinoso.

Wunenburger (2006) afirma que a principal diferença do sagrado, fato também discutido por Otto (1992), está na concepção teológica de que Deus está na consciência de uma alteridade e ao mesmo tempo na sua plenitude indeterminada: “lo sagrado no es más que el lugar de una meditación de lo divino” (2006, p.23). Se considerarmos nesta frase o conceito

oriental budista, que vê a meditação como uma contemplação plena do agora, o sagrado nada mais é que uma apreciação do momento divino.

Para verificar cognitivamente a relação especial entre a transcendência e o indivíduo, examinam-se quais repercussões e ressonâncias ocorreram deste contato, estas podem ser pela esfera sensorial, como o transe e as sensações estranhas no corpo; pelo âmbito imaginativo e visionário, em que estão inseridas as visões, as imagens e as criações artísticas do sujeito; e, por último, pelo plano espiritual, em que podemos relacionar às meditações, às reflexões filosóficas, às intuições, entre outras.

O sentimento numinoso é inseparável das manifestações externas, que são imagens indicadoras do invisível, ou seja, as hierofanias de mitologias ou de religiões. Eliade (1993) afirma que o sagrado se manifesta em determinadas situações históricas e, mesmo as experiências místicas pessoais terminam por relacionarem-se com seu contexto, sendo assim, cada documento que se estuda sobre o sagrado possui uma determinada hierofania que se vincula a sua conjuntura social. Mesmo assim, mantém-se como uma experiência simbólica do sagrado sujeito. No segundo subcapítulo, “símbolo e mito” trataremos de examinar melhor estas relações e também como se manifestam em Poesia para melhor analisar criticamente os trabalhos de Dora Ferreira da Silva.

Eliade considera que qualquer documento, seja ele um rito, um mito, ou um deus, representa uma hierofania, e precisamos conceber que é uma manifestação sagrada para aquele que acredita nela, sem nos importarmos com paradigmas pessoais. Infelizmente, essas manifestações do sagrado por vezes são retratadas e julgadas com índices de ridicularização. O autor afirma:

Em suma, nós não sabemos se existe *alguma coisa* - objeto, gesto, função fisiológica ser ou jogo, etc – que nunca tivesse sido transfigurada, em qualquer parte, no decurso da história da humanidade, em hierofania. [...] tudo que o homem manejou, sentiu, encontrou ou amou pode tornar-se uma hierofania. (1993, p. 18, grifo do autor).

Não se pode cair na concepção errônea de que toda a espécie humana vivenciou todos os ritos e todos os símbolos hierofânicos já identificados pelos pesquisadores e estudiosos, o que o autor diz é que em algum lugar do mundo, seguindo o seu contexto histórico, o sujeito vivenciou todas as hierofanias com a sua perspectiva. Eliade (1993) esclarece que esta é uma questão de *escolha* do praticante, ele decide separar-se do mundo profano e considerar a sua intenção como sagrada. O mundo externo continua existindo, pois a separação entre um objeto comum e um objeto sagrado se faz *a partir dele mesmo*, isto é, a partir dos paradigmas

do sujeito; é uma hierofania no instante em que o indivíduo constrói uma nova dimensão perante aquele objeto, *ele a enxerga* como sagrada, a considera como tal, acredita e confia nela.

Essa dicotomia entre sagrado *versus* profano interage intimamente com a questão do fascinante *versus* temor, trazido por Otto (1992), e também trabalhado por Eliade (1993). A perfeição assusta, pois esta não pertence ao mundo profano, é algo invisível a este universo caótico humano, ela só vem até esta realidade colocada pelo sujeito que a cria *ordem*. Esses *tremendums* são sinais de força que, ao mesmo tempo que são respeitados pelo grupo social, também são subjugados e segredados pelo mesmo já que geram temor e preconceitos. A *kratofania*, a manifestação de força do sagrado, é algo extremamente presente em todas as hierofanias pesquisadas por Eliade (1993). E elas também estão em constante mutação, assim como o mundo.

Este temor a algo estranho, a uma religião diferente, ao estrangeiro, ao outro, ou ao sagrado no geral, se mantém em uma trajetória de constantes desvalorizações e revalorizações pelo mundo. Qualquer posição espiritual, mesmo julgada pelo poder cultural vigente ou como idólatra ou como iconoclasta é compreensível, pois quem detém a autoridade do momento deslegitima os antigos ritos, mitos e vivências do Outro, as crenças anteriores são vistas como obstáculos a serem retirados para que os novos ideais, julgados como perfeitos e mais valiosos pelos conquistadores, possam ser incorporados na presente sociedade. Para Eliade (1993), nenhum juízo de valor individual do que é ou não é sagrado tem importância, é uma hierofania de qualquer modo e o ato dialético entre sagrado/profano conserva-se do mesmo jeito.

O rito é uma repetição do mito arquetípico encenado que tenta significar, no aqui e no agora, o ato hierofânico por meio dos símbolos. Esta lógica simbólica que vai agir no inconsciente tornando-o algo real dentro do sujeito, além do ritual religioso, o inconsciente também pode gerar uma obra artística. É a ação de uma cerimônia mística que se insere no profano. Essa profunda necessidade de conexão entre divindade/sujeito vem através das vias de expressão efetiva dentro do mundo de numinoso que Otto (1992) explica com mais detalhes: essas vias podem ser diretas, indiretas ou artísticas: a direta é a transmissão de conceitos e ideias, as quais podem incitar o sentimento único, é o trabalho do mestre exemplar, mesmo assim a experiência continua sendo uma escolha individual de interagir com o sagrado, afinal a vivência transcende o conhecimento ofertado, tornando-o sabedoria; a indireta relaciona-se com os ritos em geral e suas formas de expressar o sagrado por meio dos

seus símbolos, por meio da ação imaginativa, isto é um teatro ritualístico, ocorre o estímulo para decodificação do sentimento, o rito é “o mais poderoso dos fatores que mantêm vivo o sentimento religioso [...]” (1992, p. 93); o artístico é a terceira forma de conexão com o sagrado e a expressão deste pela arte é o que causa o sentimento de numinoso em sua maior intensidade, é por ela que o sublime se manifesta, o que causa a “verdadeira magia”. Essa última perspectiva é nosso objeto de estudo da última seção deste capítulo, “imaginação e texto visionário”.

## 2.1 AMBIVALÊNCIAS E INDIVIDUAÇÃO

Conforme a fenomenologia de Otto (1992), a ideia teísta de divindade tradicional tem como sua explicação essencial os predicados absolutos. Isto ocorre pela forma de visão do homem de si mesmo, limitada e reduzida, e sua linguagem restrita diminui o sagrado em definições conceituais e racionais. Otto (1992) afirma que é necessário ressignificar, por meio de uma ótica holística, a própria conceituação de ser humano e partir-se assim para a conceituação do que seja o sagrado. Fechar a ideia deste assunto em si mesmo, para Otto (1992), seria fugir da verdadeira essência do sagrado como construtor de algum sentido profundo, o qual só pode encontrado através do sentimento ilógico, isso faz com que se tenha dificuldade de indicar o elemento *irracional* da divindade. Otto (1992) cita Goethe: “O sentimento é tudo; o nome não é mais que som e fumo.” Ou seja, o sentir está muito mais próximo de uma profundidade invisível do que de uma designação linguística, que envolve a sonoridade e a confluência de fluidos de oxigênio e gás carbônico. A real sensibilidade está além de uma expressão física pela voz e pelas palavras. Recordamos-nos do poema *Tenho tanto sentimento*, de Fernando Pessoa, a partir das ideias de Otto (1992):

Tenho tanto sentimento  
 Que é frequente persuadir-me  
 De que sou sentimental,  
 Mas reconheço, ao medir-me,  
 Que tudo isso é pensamento,  
 Que não senti afinal.

Temos, todos que vivemos,  
 Uma vida que é vivida  
 E outra vida que é pensada,  
 E a única vida que temos  
 É essa que é dividida  
 Entre a verdadeira e a errada.

Qual porém é a verdadeira  
 E qual errada, ninguém  
 Nos saberá explicar;  
 E vivemos de maneira  
 Que a vida que a gente tem  
 É a que tem que pensar.  
 (PESSOA, 2007, p.144-145).

Vemos o eu-lírico descrevendo o quanto é fácil perder-se na ideia de que se têm muitos sentimentos e, ao se prestar atenção numa profunda autocrítica, perceber que isso ainda é um pensamento; existe uma segmentação entre a vida que é experienciada por sentidos físicos e a vida que é imaginada, fabricada mentalmente, diferenciação esta que cria a dúvida existencial entre qual seria a vida verdadeira, ou como podemos interpretar, entre qual seria a vida real. Sem termos resposta crível e lógica para este enigma, mantemos vivendo a vida em que temos que pensar. O sagrado pode conferir significação a este incognoscível do sentimento. Sem realizar esta escolha psíquica, o sujeito vive a margem de si mesmo, sobrevivendo com suas ideias racionais e cartesianas da estruturação do universo, o que obviamente é possível, mas, conforme os nossos teóricos estudados, isso produz uma profunda alienação do sujeito de si mesmo.

O elemento racional parece ser tudo, como diz Otto (1992), e como poderia ser diferente se só temos a linguagem reduzida para transmitir as noções irracionais e sensíveis do sagrado? Para o teólogo, qualquer estudioso dessa área deve ter consciência de que sua compreensão intelectual alcança apenas margens da essência do sagrado e que os fenômenos místicos não conseguem ser explicados completamente pela razão. Acolher a ambivalência do sagrado é necessário para estudá-la em sua totalidade. Acompanhando o teólogo, o racional é a concepção de divino que é facilmente compreendido pela nossa mente e pelo nosso pensamento, entretanto, por baixo desse pano de fundo de um pretenso entendimento, existe o irracional, um obscuro abismo que envolve os sentimentos e as intuições, ou seja, o nosso inconsciente. Nomear estas sensibilidades, esse dito irracional, não as traz totalmente para a realidade factual dos sentidos, para isto existe a arte e a poesia, que são tentativas, pela linguagem, de trazer à expressão algo que é inexpressável.

Como diz Otto (1992), não podemos nos contentar com um discurso científico válido em que apenas isolamos o irracional do sagrado, pois assim entraremos em devaneios e suposições. Para verificar o assunto com profundidade, devemos trabalhar nos limites ou nas margens dos elementos relevantes ao tema. Comparando este discurso com a arte, seja poética ou outra, não se pode concebê-la apenas em seus elementos constitutivos, como sonoridade,

vocabulário ou até mesmo conteúdo simbólico, pois a consciência está na *sua existência por si mesma*, na sua presença na hora em que se lê, no caso de um texto literário, pois é nesse instante que se cria o sagrado, que se cria significado. Esse pensamento teórico é trabalhado nos livros de Bachelard (2000), filósofo que diz que existe “uma essencial novidade psíquica do poema” (2000, p.01). Toda a reflexão realizada posteriormente sobre o texto serve apenas para uma construção mental de ideias dentro de paradigmas e repetida continuamente no plano mental, porque o ato poético não tem um verdadeiro passado e, comparando, o sagrado também não tem um real passado, ele é o total momento presente em que é sentido e vivenciado.

O que seria o sagrado em sua totalidade e plenitude? Eliade (s.d) afirma que o sagrado existe em oposição ao *profano*, acentuando-se no mais recôndito das realidades não-sagradas. O sagrado se destaca por estar em um aparente campo de situações comumente chamadas de profanas (termo que vem do latim *pro-fanum*, o que está em frente ou fora do templo, sem adentrá-lo). Como explica Wunenburger (2006), não podemos negar que a existência humana possui atividades que não têm a primeira vista um fundo numinoso. Geralmente, a conduta humana está permeada por modelos empíricos para a resolução de problemas cotidianos, “el mundo profano es tan autónomo que há sido necesario aislarlo institucionalmente frente al carácter dissolvente del estremecimiento sagrado” (2006, p. 89).

A primeira coisa a se perceber no sagrado é que ele contrasta com o profano, como diz Eliade (s.d). O sujeito percebe o sagrado quando este se manifesta extraordinariamente no cotidiano, quando ele é percebido como uma perspectiva afastada da realidade comum. Por isso, o historiador chama de *hierofania* todo ato de manifestação do sagrado. A história das religiões possui um alto número de hierofanias, em qualquer tipo de mito. Podemos afirmar, seguindo o teórico, que em todas as mitologias existe o mesmo ato misterioso que não pertence mais à ordem da realidade comum. Um objeto pode manifestar esse sagrado tornando-se algo além de si mesmo, sem perder de vista seu primeiro papel, tal como uma pedra, que mesmo lhe sendo conferido poder mágico e manifestando algo sagrado, continua sendo uma pedra.

O homem antigo tem suas vivências todas *no* sagrado, desde o ato de comer ao ato de dormir, todas em uma realidade sobrenatural. Os estudos de Eliade (s.d) afirmam que o homem que busca o sagrado deseja ressignificar a realidade que vai além da prática colocada no espaço diário, diferentemente do homem profano das culturas mais recentes que vive *na*

realidade ordinária e, assim, escolhe sacralizar um espaço físico tal como um templo, para se conectar com o transcendente somente naquele espaço determinado.

A linha tênue existente entre ambos, sagrado e profano, tem dois pontos: por um lado, os elementos do mundo profano não estão afastados do círculo sagrado, como nos diz Eliade (s.d). Os jogos rituais, isto é, os ritos sagrados, convidam o indivíduo a modificar sua conduta perante esse mundo material. A liturgia, o jogo lúdico auxiliada pela imaginação, é a causadora das hierofanias, das manifestações sagradas. Claro que existe um equilíbrio difícil entre as suas situações, mas, assim como a oposição trabalho/diversão, há como se ocupar com ludicidade e se divertir tendo um esforço produtivo por meio de um ofício. Por outro lado, o sagrado pode se manifestar em atividades vistas como insignificantes, através de construções, ofícios manuais, entre outros trabalhos comuns, os hábitos podem ser legitimados pelo sagrado, fazendo com que todas as atividades tornem-se manifestações espirituais. “Manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se *outra coisa*, e contudo, continua a ser *ele mesmo*, porque continua a participar do seu meio cósmico envolvente.” (ELIADE, s.d., p.26, grifo do autor).

A oposição entre sagrado/profano geralmente é supervalorizada em religiões e sociedades proibitivas e, por vezes, dessacralizadas, conforme o pesquisador. Essa disparidade cresceu depois das concepções evolucionistas, as quais ratificaram a retirada do sagrado do mundo, contribuindo para a criação das ciências e permitindo os estudos objetivos da sociedade e da natureza, antes impedidos pelos dogmatismos.

A dicotomia sagrado/profano é a mesma dicotomia realidade/irrealidade, conforme Eliade (s.d). O *Homo religious* se esforça em viver numa realidade sacralizada, busca em suas atitudes diárias e cotidianas uma comunhão divina, torna todos os seus atos verdadeiros sacramentos, desde o comer, beber ou qualquer outro ato fisiológico, enquanto o homem não-religioso faz o esforço contrário, seu empenho é viver unido a um mundo dessacralizado, transformando esses mesmos atos em meras funções orgânicas. Ambas as perspectivas estão condicionadas de acordo com a cultura, o contexto histórico e o nível dos paradigmas pessoais. Dessa maneira, podemos ver que “[...] que o homem religioso deseja profundamente *ser*, participar da *realidade*, saturar-se de poder” (ELIADE, s.d., p. 27). Ele deseja ser cocriador e dar um novo sentido ao básico profano do cotidiano; o mundo dessacralizado é recente no contexto histórico. Sem entrar em pormenores, Eliade (s.d.) apenas constata que o homem moderno, arreligioso, possui um impedimento maior de ver e assimilar as

perspectivas existenciais de seu pertencimento ao Universo em comparação com o homem primitivo.

Outro paradoxo encontrado em Eliade (1993) é que o sagrado, enquanto ponto de vista final, não se manifesta no mundo profano plenamente, mantém-se oculto, camuflado, levando o sujeito a *escolher* entre encontrar o sagrado ou recusá-lo. A existência sutil de uma manifestação sagrada leva o homem a comparar a sua ação com o sagrado a sua própria atitude anterior profana, percebendo a falta de significação desta. Este fato que leva muitos indivíduos a buscarem experiências místicas e espirituais diversas.

Essa relação entre os opostos existentes no sagrado faz parte de inúmeros mitos, histórias, lendas, ou seja, ficções que afirmam este ponto através das oposições Deus e Demônio, Deus e Deusa, Bem e Mal, entre outros. Esta segmentação restritiva, segundo Eliade (1993), se deve ao nosso pensamento ocidental excludente. Jung é um dos pensadores que vai tratar dessa dialética em suas teorias psicológicas, trazendo essa dicotomia para a psique nos termos consciente/inconsciente.

As imagens poéticas, vistas como símbolos, são exemplos da simultaneidade dos opostos. A partir de Octávio Paz (1982), vemos que qualquer figura real ou irreal que invocamos ou elaboramos a partir da imaginação possui valores psicológicos: são produtos imaginários. “Cada imagem – ou cada poema composto por imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los.” (1982, p.119). Ainda conforme o poeta, estes artistas teimam em referenciar que a imagem revela o que é e não o que poderia ser, recriando assim o verdadeiro Ser, transgredindo as leis do pensamento e da lógica. O misticismo e a poesia interagem entre si de tal maneira que mostram que o sujeito permanece proscrito do universo pela sua falta de leitura imagética e pela sua falta de percepção imaginária, pois a aprendizagem não se restringe à agregação de conhecimentos externos, mas se apreende na purificação e no refinamento do corpo e do espírito. Sobre as contradições das imagens, Paz explica:

A razão dessa insuficiência - porque é insuficiência não poder explicar algo que está aí, diante dos nossos olhos, tão real como o resto da realidade - talvez consista em que a dialética é uma tentativa de salvar os princípios lógicos - em especial o de contradição - ameaçados por sua cada vez mais visível incapacidade de digerir o caráter contraditório da realidade. (PAZ, 1982, p. 122).

Eliade (1993) discute a diferença dual de percepção da realidade visível e afirma que não existe adoração de um objeto cósmico por ele mesmo na história das religiões, o objeto sagrado, sem se importar com sua aparência e seu conteúdo, é sagrado porque propaga a

realidade última ou porque participa dela. O objeto encarna o sagrado. Não é porque um objeto é ele mesmo que ele é adorado, mas pela sacralidade presente nesse objeto, o modo de existir em sua verdadeira essência. Para Jung, isso está presente em cada ser humano.

Segundo Cleide Rohden (1998), pesquisadora do trabalho do historiador das religiões, ambas as realidades díspares estabelecem uma relação dialética, uma verdadeira coincidência dos opostos (*coincidentia oppositorum*) [...] “tanto a um processo de laicização quanto de sacralização” (1998, p. 63). O profano não vive sem o sagrado e vice-versa. Como ela diz, seguindo as ideias de Eliade, negar a questão paradoxal nas manifestações sagradas é ver a adoração de uma pedra como a adoração de um objeto qualquer. O sagrado está escondido naquele objeto, ou mesmo naquele sujeito, tornando impossível uma assimilação direta dos sentidos. O objeto precisa ser desvelado e sentido, o que ocorrerá pela linguagem simbólica, a única capaz de acessar esses recônditos ocultos.

Wunenburger (2006) traz à discussão os embasamentos filosóficos das teorias do sagrado, pois as bases do conceito também se orientam segundo respostas ambivalentes. São considerados três tipos de esclarecimentos para a delimitação do sagrado:

- a) a posição teofânica, em que o sagrado seria uma revelação de um plano ontológico transcendente, ou seja, um mundo da divindade relacionado a ideia de fé religiosa;
- b) a posição antropomórfica, em que o sagrado é uma criação projetiva do ser humano, derivado de uma ilusão;
- c) a posição hermenêutica, em que o sagrado seria uma vertente intermediária entre o subjetivo e o objetivo, a revelação do sagrado vincula-se ao ato interpretativo do sujeito.

As três categorias interagem entre si e todas se associam aos princípios até agora discutidos, mas a que nos propomos a pesquisar mais profundamente é a *posição teofânica*, já que trataremos mais das teorias junguianas, que estão muito presentes nas obras literárias de Dora Ferreira da Silva. Sob este enfoque, o sagrado é o próprio objeto da fé e do discurso, ele torna-se o mundo como sendo a própria manifestação real da divindade, ou seja, ele serve como a própria demonstração da existência, é a própria Vida.

Acompanhando o raciocínio de Wunenburger (2006), o contexto histórico destaca a construção teofânica em dois pontos de vista: o primeiro relaciona-se com a dogmática conservadora do cristianismo, em que o sagrado é um conjunto de signos onde Deus se comunica e o homem pode entrar em contato, sem esquecer o distanciamento que separa o criador e a criatura. Temos aqui o sagrado como um jogo de presença e/ou ausência. Já o

segundo ponto, mais utilizado em vários gnosticismos, tem por visão que a experiência do sagrado é um contínuo descobrimento do divino no plano limitado da realidade. Dessa maneira, ocorre a assimilação e a percepção de pontos fortes e fracos do sujeito, que transforma continuamente a si mesmo, se identificando com o divino. Aqui, o sagrado vem pelo jogo da iniciação, ou seja, pelo encontro do indivíduo dentro de sua própria profundidade, libertando-o da condição alienada de si mesmo como alguém unicamente profano e irrelevante.

Como diz Jung (1999) em trabalhos ligados ao imaginário religioso, ambas as visões são legitimadas por interpretações psicológicas contemporâneas que vão identificar elementos psíquicos propensos para o reencontro do sagrado no si mesmo. Para ele, a psique humana é constituída de energias numinosas e imagens simbólicas universais, são potências sagradas que podem ser acessadas através de desenvolvimentos interiores, estes levarão ao processo de individuação, ou seja, a uma unificação da personalidade.

Outros trabalhos mais recentes, baseados na psicologia analítica de Jung, utilizam o panteão mitológico como um mapa das disposições psíquicas e também visam ao retorno do sagrado mítico/religioso à realidade material por meio do reencontro com essas construções imaginárias mitológicas. O trabalho teórico de Gilbert Durand e as Teorias do Imaginário aprofundam-se nessa ideia do imaginário sagrado do indivíduo, o qual se acessa pelos símbolos e pelos arquétipos, que nada mais são que enredos e histórias contendo as dramatizações simbólicas da experiência visionária daquele artista/sujeito que expressa em sua criação/vida esse imaginário sagrado pertencente ao inconsciente coletivo.

A partir da perspectiva de Wunenburger (2006), a teofania é a ideia de que o mundo manifesta o sagrado e, historicamente, esse ponto se valida por meio dos tratados de espiritualidade e das análises psicológicas que Jung realizou para formar sua teoria. O psicólogo diz que o imaginário religioso está permeado por sistemas inconscientes e que crer nestas imagens é retirar esses arquétipos inatos do psiquismo por meio dos sonhos e da imaginação ativa.

Em *Psicologia e Religião* (1999), livro de Jung, verificamos que religião, que vem do latim *religere*, é uma precisa e conscienciosa observação do numinoso, ou seja, é o efeito poderoso que influencia completamente o sujeito. Ele não tem controle da sua condição, pois o numinoso se torna parte desse indivíduo. O autor vê a religião como um elemento de ação do espírito humano que considera e observa as ditas “potências” sagradas como espíritos, deuses, ideias, ou qualquer que seja o paradigma utilizado; através da experiência individual

de cada sujeito, a imagem sagrada recebe sua total atenção, seja por respeito, por receio ou por adoração. Por religião, ele não entende uma profissão ou uma instituição, mas sim a experiência do numinoso pautada na lealdade, na fé e na confiança durante o ato hierofânico, e pelo seu resultado posterior. Portanto, “*religião* designa a atitude particular de uma consciência transformada pela experiência do numinoso” (JUNG, 1999, p. 10).

No livro *Psicologia e Alquimia* (1990), Jung vê a prática alquímica como um símbolo desse assimilar psíquico para o desenvolvimento de uma unidade espiritual; pela transmutação da matéria física, isto é, pelo seu depuramento e seu refinamento pode-se conduzir a psique a uma coincidência de opostos, gerando integridade psíquica, a prática de um verdadeiro *coinciddentia oppositorum*. O foco da sua psicologia (1999; 1990) relaciona-se com o *homo religiosus* que está atento aos elementos que o tocam, a matéria é a exteriorização da sua profundidade. São figuras externas que validam a experiência sagrada ou religiosa, gerando a autorrealização do sujeito.

Jung (1999) explica que mais do que definir, entender ou pensar o transcendente, o sujeito quer sentir, experienciar por si só a vivência do sagrado. E esta transcendência vai se expressar por meio do inconsciente. Assim como Otto (1992) e Eliade (1993), Jung não está interessado no aspecto racional da religião, mas na maneira como o fenômeno sagrado se dará na psique por meio de uma experiência do sujeito, de uma manifestação sagrada que acontece na atitude do mesmo. É a imagem construída e narrada que é o foco do psicólogo.

Segundo sua teoria, as hierofanias são capazes de proporcionar a individuação por meio dos arquétipos, integrando as representações coletivas que existem nas religiões, sejam elas quais forem. Em *A Natureza da Psique* (2000a), e em *Psicologia do Inconsciente* (1980), o autor explica que o inconsciente pessoal é primeiramente formado pelas experiências complexas do sujeito, e somando-se a isso, existe o inconsciente coletivo, construído pelos arquétipos. Todos os seres possuem acesso ao inconsciente coletivo, que é um substrato psíquico comum.

O inconsciente pessoal é o receptáculo de tudo que o indivíduo vivenciou durante a vida, seus sentimentos, suas memórias, seus feitos, suas realizações, e que não está na consciência cotidiana, seja por repressão ou por esquecimento. E, junto a isso, Jung (2000a; 1980) desenvolveu a ideia de uma segunda camada desse inconsciente, a que contém todos os padrões comuns à percepção psíquica, os arquétipos. Um ponto relevante para o autor é que o arquétipo por si só não é uma ideia transmitida ou uma imagem legada, o arquétipo é uma *matriz* onde estão gravadas as experiências individuais e coletivas. Não são os símbolos e as

imagens por si próprios que são *identificados*, mas os arquétipos figurados ou expressados por suas manifestações simbólicas ou imaginais. Os arquétipos, como expressões sagradas, são ambivalentes (2000b), eles são forças criativas que sobrevivem no mundo externo e no mundo interno. Quando Jung (2000a) explica que Deus é um arquétipo, ele quer expressar que a figura de Deus é um “resultado” ou “produto” da manifestação do inconsciente coletivo que o expressa como divindade.

Jung (2000b; 2008) afirma que a individuação é o processo do sujeito tornar-se um *individuum*, ou seja, tornar-se uma unidade indivisível, um Ser único. Este é um encadeamento natural da vida humana. A forma como o sujeito integra o seu inconsciente nos atos conscientes é a expressão máxima do Eu, este é o arquétipo do *Self*, isto é, a integridade e a coerência que a individualidade proporciona à condição psíquica do sujeito. *Self*, segundo Jung (2000b) significa exatamente *centro*. A individuação e a condição numinosa refletem-se nesse conceito. Sentir o *numen* é a própria conexão com o Eu interno, e isto pode se dar através da vivência profana da terapia ou por uma vivência sagrada religiosa ou espiritual. Segundo Jung (2000b), a individuação é a reunião das partes inconscientes que existem na expressão dos arquétipos na própria consciência.

Como a formação de uma religião ou a formação dos símbolos é um interesse do espírito primitivo, tão importante quanto a satisfação dos instintos, o caminho para um posterior desenvolvimento está logicamente indicado: o caminho para escapar do estado de redução é a formação de uma religião de caráter individual. Com isso a verdadeira individualidade emerge dos véus da personalidade coletiva, o que seria de todo impossível no estado de redução, pois a natureza instintiva é, em si mesma, essencialmente coletiva. O desenvolvimento da individualidade é também impossível, ou no mínimo seriamente impedido, se o estado de redução dá origem a sublimações forçadas, na forma de várias atividades culturais que, por sua essência, são igualmente coletivas. Como os seres humanos são predominantemente coletivos, estas sublimações forçadas são produtos terapêuticos que não devem ser subestimados, pois ajudam muitos indivíduos a levarem avante sua vida em uma atividade útil e proveitosa. Entre estas "atividades culturais" devemos incluir também a prática de uma religião, no quadro de uma religião coletiva. A maravilhosa amplidão do simbolismo católico oferece uma margem de acolhimento aos sentimentos do coração humano, que, para muitas naturezas, é plenamente satisfatória. A imediatidade da relação com Deus, típica do Protestantismo, satisfaz a sua propensão mística à independência, enquanto a Teosofia, com suas ilimitadas possibilidades de abstração, atende à sua necessidade de intuições, de inspiração gnóstica e à sua preguiça de pensar. (JUNG, 2002, p. 41-42).

Como podemos ver na citação acima, não há limites para o processo de individuação pelas vias do sagrado, pois qualquer âmbito leva o sujeito a uma criação religiosa individual, utilizando as ideias coletivas de espiritualidade. Confrontar o “o outro em si” pelos arquétipos trazidos pelas hierofanias cria um significado de *verdade* interna. Individuar-se compreende três esferas: o desvelamento da *persona*, o confronto com a sombra e o diálogo com a

*anima/animus*. E esses processos psíquicos possuem as suas imagens simbólicas por meio dos arquétipos.

Em *Eu e o Inconsciente* (2008), Jung explica que *persona* é o nome dado por à imagem coletiva utilizada no inconsciente pessoal do sujeito, pois designa a máscara do ator em favor ao papel que este vai desempenhar em frente a um grande grupo. A *persona* é um recorte da psique coletiva que não pode ser vista apenas como parte individual da pessoa. “Como seu nome revela, ela é uma simples máscara da psique coletiva, máscara que aparenta uma individualidade, procurando convencer aos outros e a si mesma que é uma individualidade, quando, na realidade, não passa de um papel [...]” (JUNG, 2008, p. 43).

Desvelar a *persona* é dissolver a máscara de uma psique coletiva, ou seja, o papel social que nada tem de real com o verdadeiro Ser. Obviamente, como explica Jung (2008), que estes dados são reais, mas são secundários, eles não são a individualidade essencial do sujeito, apesar da sua escolha e definição aparentemente individual, “embora a consciência do ego possa identificar-se com ela de modo exclusivo, o si-mesmo inconsciente, a verdadeira individualidade não deixa de estar sempre presente, fazendo-se sentir de forma indireta.” (JUNG, 2008, p.44). O si-mesmo inconsciente não consegue ser reprimido para sempre, ele não perde a sua existência e termina por se manifestar nos conflitos do inconsciente que buscam compensar essa falta de presença. É a partir da análise desse inconsciente pessoal que a consciência pode encontrar as sementes de potencial para o seu desenvolvimento.

Em *Aion: estudos sobre o simbolismo do si mesmo* (1982), Jung explica que a figura mais facilmente acessada dos arquétipos, em comparação com os outros, é a da sombra. A sombra é representada como um problema de ordem moral que desafia a personalidade, pois ninguém pode acessá-la sem dispendar grandes energias, essa tomada de consciência depende de reconhecer os aspectos obscuros do seu eu. Um profundo ato de autoconhecimento e que se depara com uma resistência emocional causada pelos próprios bloqueios. O caminho do sentimento é o evento que sucede a toda ação do indivíduo e que está muito mais conectado com a sombra do que com o pensamento.

Jung (1982) afirma que as resistências à sombra são interligadas com as projeções do indivíduo não reconhecidas, são as suas ilusões que concebem o mundo pelo seu próprio estado de incompletude. É o inconsciente que projeta essas ilusões do sujeito, a sombra de tudo que ele renega em si mesmo. “Quanto mais projeções se interpõem entre o sujeito e o mundo exterior, tanto mais difícil se torna para o eu perceber suas ilusões” (JUNG, 1982, p. 8). Sobre a sombra junguiana, Dora Ferreira da Silva declara:

O arquétipo da sombra é a mais próxima do eu e, portanto, da consciência. Ela assedia o eu e não é possível um verdadeiro desenvolvimento da personalidade sem o confronto com ela. [...] Embora reconheça a ambiguidade do mundo inconsciente, a meta do processo de individuação é a coincidência dos opostos e com ela a obtenção de um centro que os reúna e supere. (LEPARGNEUR; SILVA, 1997, p.122).

Como principal fonte de projeções, seguindo o psicólogo (1982), estão a *anima* e o *animus*, que são aspectos sombrios mais difíceis de trazer a luz da consciência e que normalmente aparecem personificados em aspectos numinosos. Os mitos de deuses terríveis *versus* mitos de deuses benevolentes são estes aspectos do homem e da mulher. Jung (1982) diz que estas questões de verificação do *animus* no homem, as suas imagens de mulher, e do *anima*, as suas imagens de homem, são uma questão conflituosa na psique coletiva. Ele afirma que só trouxe essas questões para a sua teoria depois de numerosas e demoradas experiências.

A reintegração de todas as ambivalências psíquicas só produz resultados se confere autonomia ao sujeito e uma realidade as figuras do inconsciente. Apenas discursar sobre essa pretensa autonomia não a torna *real*, apenas ocorre uma inflação do ego. O si-mesmo como a meta da individuação, conforme Leparigneur e Silva (1997), paradoxalmente, é a recuperação de algo que foi perdido pelo sujeito e possui uma qualidade solar, luminosa, que corresponde ao simbolismo do sol. Eles deixam claro que não existe como integrar totalmente o eu no si-mesmo, sem um detrimento de uma catástrofe psíquica. O centro da consciência deve se expandir, se iluminar, desenvolver energia numinosa, mas jamais pender totalmente para esse lado: “a suprema sabedoria possível para o ser humano consiste em unir os opostos e dessa unidade extrair novamente os pólos opostos” (LEPARGNEUR; SILVA, 1997, p.120).

A questão que consideramos relevante trazer dos dois autores é que se existe sombra também existe luz. A característica da sombra está em seu caráter energético e revitalizante, sua integração é de difícil procedência, mas o potencial de resultados práticos na vida do sujeito é a pura transformação. Sua relação com a criatividade é de extrema relevância, pois é uma fonte poderosa de criação. Em um âmbito negativo, a sombra traz a falta de consciência do mal dentro do indivíduo, o que aumenta a sua agressividade, mas, em um âmbito positivo, é a energia criadora da página em branco, de uma doação, de um novo projeto, ou seja, é a energia de realização das ideias profundas do sujeito. Essa, antes tão reprimida, irrompe na superfície de uma forma avassaladora.

A assimilação das polaridades se dá no conceito mais obscuro de Jung e relacionado com o sagrado, o *mysterium coniunctionis*, ou seja, o problema da união dos opostos na psique. Leparigneur e Silva (1997) explicam com propriedade que a unidade do ser (o Uno),

mostra-se no universo em toda a sua multiplicidade, em ambivalências e dicotomias que atingem todos os níveis da experiência espiritual. O Uno não é o vazio do nada, mas a plenitude concreta deste, sem quaisquer diferenças contraditórias incômodas. A divindade não é mais o contrário do mundo, mas sim a unidade dos opostos do mundo, como explicam esses autores. Sendo assim, torna-se claro por que Jung afirmou que quem encontra a si mesmo encontra Deus, encontra o sagrado.

## 2.2 IMAGINAÇÃO E TEXTO VISIONÁRIO

Enquanto a tradição filosófica cartesiana explica que a imaginação é somente reprodutora, ou seja, uma cópia da realidade expressa por meio da memória e da percepção, e que é transposta para a obra de arte; o filósofo Bachelard e suas teorias concebem a imaginação como *criadora*. A abstração é que instila a criatividade, a invenção, a arte. O pensamento abstrato dirige a criação concreta, e o ser humano, como uma parte da natureza, possui a capacidade de transcender a barreira entre ambos os elementos, e da realidade invisível configurar uma nova realidade palpável.

Esta posição bachelardiana do homem como demiurgo se distingue, primeiramente, entre a *imaginação formal* e a *imaginação material*, Essa distinção entre as duas imaginações será bem apontada em *A água e os sonhos* (2013), onde o autor falará que a primeira é que dá à vida a causa formal, ou seja, evidente e convencional, e a segunda dá a vida à causa material, concreta e sensível. Explicando melhor estes conceitos, o professor José Américo Motta Pessanha diz na introdução de *O direito de sonhar* (1994) que o Ocidente e a sua lógica de pensamento detêm o que Bachelard chamou de vício da ocularidade: uma atitude reflexiva que é somente derivada da perspectiva ocular, primeiro ato realizado pelos cinco sentidos. Isso determina a imaginação formal como um resultado da realidade concreta e objetiva; embora ela cumpra sua atribuição no mundo lógico-matemático, como escrever argumentos acadêmicos, princípio que precisa que o ser humano seja um observador (sentido da visão) consciente do Universo. O problema é que ela desconsidera a imaginação material, esta que dá a vida à causa sagrada e é própria do inconsciente e se vincula aos quatro elementos fundantes do cosmo: ar, terra, fogo e água. Sobre a imaginação material, Bachelard diz “nós as sonhamos substancialmente, intimamente, afastando as formas, as formas percíveis, as vãs imagens, o devir das superfícies. Elas têm um peso, são um coração.” (2013, p.02).

Portanto, a imaginação material pontua que a atitude de aprender é uma faculdade característica do ser humano, este é um criador, um artista divino e perspicaz, porque possui justamente a habilidade de imaginar, de sonhar, e de trazer isso para a realidade. O poder criador sagrado da imaginação age concomitantemente com uma materialidade, ou seja, nós criamos em afinidade e em correlação com o mundo, na linguagem específica de cada dizer, seja pela arte escrita, pela arte imagética, pela arte arquitetônica, pela arte corporal, entre outras. Para as teorias de Bachelard, o homem é um demiurgo constantemente, um contínuo criador divino, cuja fonte é o imaginário criativo, a manifestação primordial da existência humana que produz ciência e arte, pensamento e sonhos. A imaginação criadora/material é o elo que uniria os dois mundos, o invisível e o não-invisível, o sagrado e profano.

A mão ociosa e acariciante que percorre as linhas bem feitas, que inspeciona um trabalho concluído, pode se encantar com uma geometria fácil. Ela conduz à filosofia de um filósofo que vê o trabalhador trabalhar. No reino da estética, essa visualização do trabalho concluído conduz naturalmente à supremacia da imaginação formal. Ao contrário, a mão trabalhadora e imperiosa aprende a dinamogenia essencial do real, ao trabalhar uma matéria que, ao mesmo tempo, resiste e cede como uma carne amante e rebelde. (BACHELARD, 1994, p. 14).

A criatividade pertence a esse umbral de ambivalências do sagrado, conforme já afirmamos na seção anterior. Ela é inexplicável e incognoscível, e também está além da objetividade lógica cotidiana. E mesmo estando além da racionalidade, ela está presente na psique humana conforme atestamos em Jung (1985).

Bachelard, no livro *A Poética do Espaço* (2000), critica a psicanálise freudiana, dizendo que para ela a imagem é uma cópia sem autonomia, que só se revela através de causa/efeito com o artista, mesma crítica realizada por Jung. Existe uma grande diferença entre a imagem percebida, derivada da recordação, ou seja, uma escrita que se utiliza da memória e das experiências do artista, entre a imagem criada que advém de uma novidade psíquica, esta que não possui passado físico. Bachelard (2000) diz que a imagem vem antes do pensamento, ela não é um objeto, possui uma realidade própria, específica e individual. Ela é um Ser. Emerge na consciência humana direto da alma do artista, dessa maneira, podemos relacionar suas propostas com as teorias junguianas que evocam o mesmo conceito, e também com as linhas de teorias do sagrado que lidam sobre a origem das hierofanias.

Para Bachelard (2000), as causas justificadas pela psicanálise não esclarecem a natureza imprevisível da imagem e a reação de um leitor que está alheio ao processo artístico. A repercussão de uma obra de arte vai além de uma psicologia lógica e causal, é um poder profundo e artístico que ressoa no coração, antes do pensamento verificador das nossas

emoções sobre o texto e antes das inferências relacionadas às nossas experiências passadas que farão a leitura crítica da obra artística.

Claro que Bachelard (2000), assim como Jung (1985), não é contrário ao método de analisar a psicologia do poeta dentro do texto, principalmente se este passou por situações que são obviamente perceptíveis na obra como uma grande guerra, uma desilusão amorosa, uma conquista pessoal, entre outras, “mas o ato poético, a imagem súbita, a chama do ser na imaginação escapam a tais indagações.”(2000, p.2).

Se a psicanálise freudiana não conseguiu, para Bachelard, compreender e explicar a profundidade que pertence a esse ambiente inóspito além do mundo físico, a psicologia analítica de Jung se aproximou. Não pretendemos aqui afirmar que Bachelard se baseou em Jung ou que Jung se baseou em Bachelard, não devemos considerar relevante essa perspectiva reducionista de um criador para um conceito que se deriva ou não de outro, a ideia não possui um único “dono”. O que nos importa é que ambos dialogam e que suas teorias interagem significativamente e, além disso, vemos que esse par relaciona-se com as teorias sobre o sagrado de Otto (1992) e Eliade (1993), teóricos citados até aqui. Todos os pensadores recusam a perspectiva redutora focada unicamente na razão que existe na modernidade atual e buscam uma visão holística do mundo.

Retornando à lógica da imaginação do filósofo, a teoria foi transformada ao longo tempo em seus livros sobre os elementos. A imaginação material é o modo de expressão da interação do sujeito com o mundo, ou seja, “a imaginação é devolvida à sua função vital que é valorizar as trocas materiais entre o homem e as coisas.”, como ele diz em *A terra e os devaneios do repouso* (1990). Portanto, o sujeito é como a imagem de um obreiro, do poeta escritor que materializa a psique na página em branco. Os quatro elementos são organizadores de imagens, são orientadores, como ele diz em *O ar e os sonhos* (2001), e por eles realizam-se grandes sínteses que darão características ao imaginário, são o que ele chamou de “hormônios da imaginação.” (2001, p.12). Neste mesmo livro, ele desenvolve sua teoria falando da *imaginação dinâmica*, onde a imaginação material do elemento ar modifica-se a partir da leveza deste, “a imaginação dinâmica ganha então a dianteira sobre a imaginação material. O movimento imaginado, desacelerando-se, cria o ser terrestre; o movimento imaginado, acelerando-se, cria o ser aéreo” (BACHELARD, 2001, p. 109). O conceito inicial de imaginação não se modificou, apenas se ampliou a partir dos novos estudos do autor.

Bachelard (2000) nos traz a base de que o racionalismo científico precisa ser abandonado se existe a vontade de estudar as problemáticas propostas pela imaginação

poética. Qualquer trabalho que vise a análise poética por meio do esforço lógico e da teorização mental é infrutífero.

O mais importante é estar presente, estar consciente do poder imagético que ressoa naquele segundo em que é recebido pela imagem poética; Bachelard (2000) diz que para se refletir sobre essa filosofia da poesia, esta deve nascer e renascer no “êxtase da novidade da imagem.” (2000, p.1). Procurar por uma base filosófica iria somente dificultar a essencial novidade psíquica do poema, pois, para tanto, essa base deve ajustar-se com a nova ideia em um corpo de conceitos já prontos, situação padrão em trabalhos acadêmicos; e a filosofia da poesia que ele pretende não pode estudar o passado de uma imagem poética.

É importante contrapor que o filósofo diz que a relação entre a imagem nova e o arquétipo não é causal. Nem o próprio arquétipo e nem a imagem são derivações fortuitas. Segundo ele, a imagem poética não é o eco de um passado, ela possui um ser próprio, uma existência, portanto é na *repercussão* que devemos focar para compreendê-la em profundidade. Para estudar filosoficamente a questão da imagem poética, é necessário pensar em uma fenomenologia da imaginação, ou seja, uma pesquisa do fenômeno da imagem poética quando ela emerge na consciência como uma consequência da alma, do coração, do ser do homem.

Bachelard (2000) se pergunta se essa atitude comum de análise crítica em manter um distanciamento da imagem não é uma recusa em obedecer à sua dinâmica. O filósofo questiona os hábitos intelectuais e percebe que o drama de racionalizar a imagem nova é o paradoxo da fenomenologia da imaginação: “como uma imagem por vezes muito singular pode revelar-se como uma concentração de todo o psiquismo?” (2000, p.03). Como ela pode transcender as fronteiras dos nossos pensamentos sensatos sem jamais esgotar-se em significados?

Sendo assim, para o autor, a imagem não pode ser compreendida em profundidade pelo hábito das referências objetivas, só o estudo do fenômeno inicial da imagem em um sujeito pode ajudar a reconstruir a subjetividade e a singularidade daquela imagem, sem jamais esgotar-se. “A imagem poética é, com efeito, essencialmente, *variacional*. Não é como o conceito, *constitutiva*.” (2000, p.03). Bachelard faz um apelo ao leitor que não considere o poema como um objeto, menos ainda como um substituto do objeto, sua sugestão é de captar a realidade específica da imagem. Para tanto, deve-se “associar sistematicamente o ato da consciência criadora ao produto mais fugaz da consciência” (2000, p.04).

Para uma imagem poética, segundo o fenomenólogo, sujeito e objeto misturam-se sem perder sua individualidade, a fenomenologia é uma ciência microscópica que estuda os elementos das imagens. Muitas experiências podem ser realizadas nesse campo entre a realidade não totalmente formada e a subjetividade pura e efêmera da imagem, as pesquisas podem ser precisas porque são simples, sem a necessidade de raciocínios desencadeadores, ou seja, “em sua simplicidade, a imagem não tem necessidade de um saber. Ela é a dádiva de uma consciência ingênua.” (2000, p. 4). Pois, a imagem vem antes do pensamento, portanto a fenomenologia poética é praticamente uma fenomenologia da alma, para pensar em uma análise, precisamos pensar em uma consciência sonhadora.

“A palavra alma é uma palavra imortal” (BACHELARD, 2000 p.4-5). A própria palavra já é um poema de tanta profundidade e inexplicabilidade, possui uma luz interior, não é um reflexo de uma luz do mundo exterior. Fala-se em fenomenologia dessa luz, , porque a poesia é compromisso da alma. O poder de um poema não está nos conhecimentos ali expostos. Para o filósofo, a compreensão das variações de um poema, desde seu devaneio até a sua execução, é necessário pensar na sua alma e no seu espírito.

Pensando na recepção da obra de arte, Bachelard (2000) explica melhor os conceitos de ressonância e repercussão: a ressonância é eco do mundo externo para o nosso interno; é a ação de ouvir o poema. Sendo assim, é múltipla em ocorrências e diversidades. Enquanto a repercussão é o abismo do mundo interno, o poema auxilia a aprofundar a nossa existência, nos apropriamos desse poema e o reproduzimos em voz alta, sendo a repercussão como única para cada sujeito. Ressonância e repercussão são o que fazem um poema tomar seu leitor por inteiro. “Para percebermos a ação psicológica de um poema, teremos, pois, de seguir dois eixos de análise fenomenológica: um que leva às exuberâncias do espírito, outro que conduz às profundezas da alma.” (2000, p. 07).

Indo imediatamente além de qualquer psicologia ou crítica literária, há de se sentir a amplitude do poder poético internamente, “é depois da repercussão que podemos experimentar ressonâncias, repercussões sentimentais, recordações do nosso passado. Mas a imagem atingiu as profundezas antes de emocionar a superfície.” (2000, p. 7). É a sensação de que teríamos criado a obra ou escrito aquele verso. Assim, o poema se torna parte da nossa linguagem depois da leitura, pois se equivale à expressão criadora do Ser, do si-mesmo, do sagrado interno. A atitude de um puro crítico de um poema diminui a repercussão, pois ele exclui a profundidade da imagem poética. Já o psicólogo está focado demais nas ressonâncias

e quer descrever os sentimentos. E o psicanalista perde a repercussão, ocupado nas suas interpretações e contextualizações.

Toda imagem poética nova tem um valor de intersubjetividade intenso, nós a repetiremos aos outros para expressar o nosso encantamento, sendo transmitida e retransmitida de uma alma para outra. As causalidades psicológicas não podem determinar a ontologia do poético: “nada prepara uma imagem poética: nem a cultura, no modo literário, nem a percepção, no modo psicológico.” (2000, p. 08).

Sendo assim, a tal novidade poética coloca o problema da criatividade, do criar algo novo, ou da energia criativa, do sujeito. Para o filósofo, podemos entender este conceito a partir da consciência imaginante do indivíduo onde se revela a origem e o trabalho de estudo da imaginação.

O espírito pode relaxar-se; mas no devaneio poético a alma está de vigília, sem tensão, repousada e ativa.[...] Para construir um poema completo, um poeta precisa do espírito para estruturá-lo, mas para uma simples imagem só é preciso um movimento de alma. Numa imagem poética a alma afirma a sua presença. (BACHELARD, 2000, p. 06).

A imaginação criadora se concretiza no devaneio, na extrema liberdade concedida ao sujeito. Os devaneios do inconsciente, segundo Bachelard (1988), foram os primeiros responsáveis por nossa liberdade durante a infância. Do mesmo modo, ainda hoje, é a partir do devaneio, proporcionado pelo poético, que temos o mesmo potencial, pois a maior liberdade concedida aos homens é a de sonhar, de imaginar. Ele afirma que um excesso de infância é o germe de um poema.

A imaginação vem como uma potência da natureza humana, não se configura apenas como a memória (conceituada como uma “função real”) ou uma projeção do futuro (“função irreal”), para Bachelard (2000), “com a poesia a imaginação coloca-se na margem em que precisamente a função do irreal vem arrebatando ou inquietar – sempre despertar – o ser adormecido nos seus automatismos.” (2000, p.18).

A relação entre arte e poesia como figurações imagéticas e inconscientes da natureza humana será tratada mãos profundamente por Jung em sua *Obra Completa*, no livro *O Espírito na Arte e na Ciência* (1985). São quatro artigos sobre o conceito de arte, relacionando-os com a sua teoria. Um par que trata da conexão da poesia, ou artes em geral, e da psicologia (“Psicologia e Poesia” e “Relação da Psicologia Analítica com a Obra de Arte

Poética”, edição de 1985); e mais um par tentando analisar dois grandes artistas segundo as suas perspectivas, James Joyce e Pablo Picasso.

O primeiro ponto relevante é que Jung (1985) não pretende realizar uma análise limitante a um trabalho artístico, ou seja, questionar pontos psicológicos na obra, e sim verificá-la em seu próprio âmbito artístico. Existe uma grande diferença entre a psicologia do artista e a validade do seu trabalho. A arte é natural da psique humana, ela é a execução do que cruza a atividade psicológica. Desse modo, ela também é um objeto de estudo da Psicologia. No entanto, Jung (1985) é categórico na sua exposição ao dizer que apenas o processo de criação artística é que pode ser analisado, e não a essência profunda da arte. É o mesmo pensamento que guia também as pesquisas sobre religião: a reflexão somente se aplica ao fenômeno simbólico, sem tocar na sua verdadeira essência, isto é, podemos verificar as margens, mas jamais a verdadeira profundidade do sentido.

Sendo assim, analisar a relação entre psicologia e arte é analisar a dimensão artística que pode ser submetida à Psicologia sem desrespeitar seu caráter único. Jung (1985) nos diz que esse é o mesmo caso do intelecto, da mente objetiva, que não consegue explicar com precisão o Ser do Sentimento: o sujeito é capaz de explicar racionalmente, mas jamais vai expressar corretamente, com palavras, a profundidade de uma emoção. Não existiria essa separação se isso não tivesse sido imposto pela inteligência cartesiana e separatista. E, para o psicólogo, mesmo que essa diferenciação entre a arte e a ciência deixasse de existir, não teríamos alcançado um fundamento maior da sua unidade, somente o estado anterior em que não existe nem um nem outro. Isso não mudaria a atitude científica de esquecer-se da essência de um paradoxo e focar nas relações de causa e efeito, reduzindo-o a um conceito genérico (e que, de certo ponto de vista, também é essencial).

Essa explanação clara da diferença entre análises da obra de arte ocorre por que Jung (1985) considera que, muitas vezes a arte é reduzida às relações pessoais e às condições psicológicas do poeta, sem a busca de uma compreensão plena da Arte propriamente dita. Todo ser humano, artista ou não, possui determinadas situações psíquicas e elas podem induzir na expressão artística, este é o princípio da arteterapia<sup>1</sup> (ideia protagonizada por Jung

---

<sup>1</sup> Arteterapia é “[...] como um processo terapêutico decorrente da utilização de modalidades expressivas diversas, que servem a materialização de símbolos. Estas criações simbólicas expressam e representam níveis profundos e inconscientes da psique, configurando um documentário que permite o confronto, no nível da consciência, destas informações, propiciando ‘insights’ e posterior transformação e expansão da estrutura psíquica. Uma outra forma de dizer, poderá ser simplesmente terapia através da Arte. Embora seja necessário localizar com muito cuidado, de que é mesmo que se fala, quando se emprega a palavra arte, pois neste contexto, arte referencia – o processo expressivo – da forma mais ampla e abrangente que se pode empregá-lo. Não haverá assim, a preocupação

e organizada como terapia posteriormente). Esta expressão pode, inclusive, curar os traumas pela utilização da arte. Contudo, analisar uma obra de arte somente a partir dessa perspectiva a reduz a um mero fenômeno psíquico do artista.

A princípio, não pretendíamos entrar nas opiniões de Jung das teorias freudianas de análise da arte, mas como vemos essa mesma problemática entre as psicologias da imaginação em Bachelard, achamos que é relevante expor o que Jung (1985) diz do assunto: segundo ele, Freud usou-se da influência das vivências íntimas do poeta na obra de arte, o que, se utilizado com sensatez propõe dados interessantes entre a criação e o poeta; o problema é quando isso se torna uma posição desrespeitadora do pesquisador para com o artista, e é praticamente um ato violento, como disse Jung (1985). Não seria essa a tendência generalizada na atualidade quando vemos a arte como uma confissão do artista, como somente uma forma de expressar ideias, traumas, posições, visões unicamente pessoais? O interesse pela obra vem para a criação de fofocas, cria-se uma relação superficial entre o público e o artista, segundo Jung (1985). Um ponto relevante que o autor traz é a máxima que “todo artista é um narcisista”, concepção condicionada a essa posição de vaidade e exposição do artista ao seu público, ora, como diz Jung (1985), todos aqueles que vivem sua individualidade também são narcisistas. Para ele, uma frase dessas é apenas impactante, mas não diz nada de profundo sobre quem fala efetivamente, só comete uma agressão gratuita. “O método redutivo de Freud é um método de tratamento médico que tem uma ligação doentia e imprópria com o objeto.” (1985, p.44). O brilho e a beleza de uma obra de arte se perdem nas restrições psíquicas, conforme o exemplo que o psicólogo dá usando a dissecação do cérebro de Nietzsche à procura do Zarathustra.

Seguindo Jung (1985), a psicologia analítica busca a reflexão de que a obra de arte não é uma “doença” do artista, apenas algo a ser expurgado e descontaminado, e que são dispensáveis as investigações sobre os condicionamentos psíquicos do mesmo para refletir sobre o sentido da obra (salvo se facilitar sua compreensão). Todos os indivíduos são propensos a desenvolver arte, pois todos possuem os potenciais profundos para serem cocriadores do mundo.

Um bom exemplo de que a relação de causa/efeito tem um efeito pequeno é a comparação de Jung (1985) da planta com o solo: a planta é uma vida em si, não um produto

---

estética e com técnicas, sendo privilegiada a possibilidade de expressão e comunicação e o resgate e ampliação de possibilidades criativas.” Angela Philippini (1998).

do solo. Inclusive a verdadeira obra de arte ultrapassa as estreitezas dessa personalidade, elevando-se para a perenidade, indo além da efemeridade, tornando-se eterna. Uma obra de arte não é um produto derivado da mente do artista, é uma realização criativa, um Ser autônomo e poderoso do si-mesmo.

Claro que Jung (1985) não exclui as obras criadas a partir da intenção e da determinação de um autor que trabalha em busca de um resultado específico e que escolhe a melhor expressão, é o que ele deseja produzir e pronto. Nessa situação, o poeta é o seu próprio processo criativo, ele está completamente integrado e identificado com ele. E também, não exclui as obras que nascem prontas, obras que se impõem ao autor. E esse tem que reconhecer, querendo ou não, que é o seu si-mesmo que está ali, sua natureza mais profunda que revela por si-mesma o que gostaria de expressar. O artista não se identifica com a sua realização criadora, ele está subjugado à obra. Entretanto, existem questões a se considerar nesses dois pontos: o poeta dito consciente pode estar absorvido de tal modo pelo anseio criativo que nem se lembra de outras vontades, enquanto, por outro lado, não consegue discernir entre a própria vontade e a inspiração. Essas questões vieram das pesquisas sobre como o consciente é influenciado e até mesmo dirigido pelo inconsciente. A pesquisa prática mostra o quanto esse impulso criativo é forte e volúvel, o quanto ele se apodera com tanto poder do indivíduo, sem se incomodar com o mesmo, sendo assim, Jung (1985) o considera como uma essência viva, como um complexo autônomo.

Um complexo, segundo Jung (2000a), são conjuntos de ideias com carga emocional vinculada a experiências específicas de cada indivíduo que possuem certa autonomia na psique, os efeitos que eles causam podem ser positivos ou negativos e também são conectados a determinados arquétipos. Normalmente pertencem ao inconsciente, tendo sido criados por experiências traumáticas que foram renegadas pelo sujeito. É a primeira formação inconsciente, que, ao chegar ao limiar da consciência, irrompe com força nessa realidade material. Um complexo surge quando uma região inconsciente da psique é ativada por causa de associações afetivas afins.

No texto sobre arte e psicologia, Jung (1985) explica que esse complexo, essa parte independente da psique, o tal do anseio criativo, pode ser consciente, um processo discernente, o que faria o leitor ter uma total compreensão do produto final da obra e jamais diria nada além do que o autor quis; ou esse anseio poderia vir de uma instância superior, totalmente inconsciente, tão estranho e com tanto simbolismo que expressaria uma total desconexão com a realidade formal, tornando-se assim uma ponte para um mundo invisível.

Só que, se a obra fosse apenas uma ilusão projetiva do poeta, ela também teria características simbólicas. E o leitor teria dificuldade de compreender qualquer uma delas, pois este vive na sua consciência contemporânea, não podendo ir além do seu mundo, pois nem tem referência de outro. Para Jung (1985), uma arte simbólica sensibiliza o íntimo, ou seja, o sagrado, enquanto a não-simbólica vai interagir com o deleite estético e a fruição.

A obra plurissignificativa é a síntese das palavras de um romancista e dramaturgo alemão citado por Jung (1985), Gerhart Hauptmann, ganhador do Nobel de Literatura de 1912, “Poesia significa deixar ressoar atrás das palavras a palavra “primordial”. (apud JUNG, 1985, p. 52). E a palavra “primordial” é muito presente na obra junguiana, o teórico utilizou-se da ideia de “imagem primordial” para a criação do seu conceito de arquétipo. E, se o artista se utiliza dos arquétipos existentes no inconsciente coletivo, quais são as suas representações na obra de arte?

Como já vimos, os arquétipos existem na camada da mitologia inconsciente, são as imagens universais. Essa esfera foi chamada de inconsciente coletivo por Jung (2000a), proposta contrária ao inconsciente pessoal, local onde estão os fenômenos reprimidos pelo indivíduo, abaixo (ou próximo) da fronteira da consciência. Como o estudioso mesmo declara, o inconsciente coletivo nem existe, ele não está reprimido e nem pode ser lembrado, seus arquétipos são possibilidades legadas de figuras semelhantes, não nascem com o ser humano, não são inatos na psique, “os arquétipos são formas típicas de comportamento que, ao se tornarem conscientes, assumem o aspecto de representações, como tudo o que se torna conteúdo da consciência.” (2000a, p.163). A imaginação criativa externada livremente é construída em cima destas imagens primordiais, os mitos são as elaborações da fantasia criativa, são imagens contendo símbolos ainda sem conceitos verbais, figurações que ainda estão em processo criador pelos sujeitos.

A totalidade dos processos psíquicos que se dão no quadro do consciente pode ser explicada de maneira causal; no entanto, o momento criador, cujas raízes mergulham na imensidão do inconsciente, permanecerá para sempre fechado ao conhecimento humano. Poderemos assim descrevê-lo em suas **manifestações**, pressenti-lo, mas nunca será possível apesá-lo. Assim pois a crítica de arte e a psicologia sempre serão interdependentes, mas o material de uma jamais suprirá o da outra. O princípio da psicologia é o de mostrar o material psíquico como algo decorrente de premissas causais. O princípio da crítica artística é o de considerar a psique apenas como um ente, quer se trate da obra ou do artista. Ambos os princípios são válidos apesar da sua relatividade. (JUNG, 1985, p. 57, grifo nosso).

A voz do poeta, do artista, único e autêntico, sujeito criador de seu consciente e inconsciente pessoal, torna-se múltipla em sua arte; a voz da humanidade ressoa pelas suas

palavras, por isso a ação intensa e instintiva do poeta como uma atividade perturbadora e poderosa, que comove e subjuga, esse é o segredo da ação artística. Conforme Jung (1985), o processo criativo é essa estimulação inconsciente do poder via o arquétipo, unido à composição formal da obra. Um poeta criador de uma obra simbólica transcreve para a linguagem do presente um arquétipo que dará a possibilidade ao leitor de encontrar essa mesma fonte primordial, que, de outra forma, dentro de uma sociedade dessacralizada como a atual, lhe seria impedida. Por esta perspectiva, podemos ver a Jornada do Herói organizada por Campbell (2007) que está presente em diversos veículos, como o cinema, a literatura, o teatro, um arquétipo constantemente repetido que, antigamente, estava somente em rituais e mitos.

A arte é uma das provocadoras de mudanças sociais, sendo capaz de transformar o íntimo pessoal de cada indivíduo, até que essa metamorfose se dê em toda uma geração. É o que Jung (1985) chamou de “ismos”, o realismo, o romantismo, entre outros. “Assim como no indivíduo a unilateralidade de sua atitude consciente é corrigida por reações inconscientes, assim a arte representa um processo de auto-regulação espiritual na vida das épocas e das nações.” (1985, p.54). Por causa deste papel transgressor do artista que caminha nos dois lados de uma ponte, entre o real e o irreal, entre o visível e o invisível, que se desloca por desvios e atalhos, ele se tornará o responsável por encontrar os tesouros criadores ainda não-ditos dentro da jornada humana, os quais seriam impossíveis de serem vistos por aqueles que caminham nas estradas principais; esse é um dos motivos da incapacidade de relações comuns do artista, pois sua coragem de seguir caminhos sem trilhas e de encontrar o que os outros sujeitos, sem saber, sentiam falta. Estas predisposições artísticas também presumem a exclusão de outros componentes psíquicos que ainda não foram conciliados.

E ele se pergunta qual seria a contribuição da psicologia analítica para a criação artística, ao mistério da criatividade, questão que nós, como estudantes de Teoria da Literatura, também nos perguntamos: a arte realmente significa alguma coisa? Possivelmente ela não tem nenhum sentido e seja como a natureza que simplesmente existe, “é”, e não precisa de mais nenhuma qualificação. Como Jung (1985) tão bem explica, é uma necessidade solicitada por um intelecto carente de sentido, de segurança nominal do que seja algo. Talvez como um predicativo ele realmente exista, seja real, tangível e compreensível.

Enquanto estivermos presos ao próprio criativo, não vemos nem entendemos, e nem devemos entender, pois nada é mais nocivo e perigoso para a vivência imediata que “o” conhecimento. Para o conhecimento, porém, devemos deslocar-nos para fora do processo criativo e olhá-lo desse lado, pois só então ele se tornará imagem que exprime um sentido. (...) algo que representará determinado papel, servirá a certos

propósitos e terá efeitos significativos. E quando vemos tudo isso, temos a sensação de ter conhecido e esclarecido algo. Desta forma, ficam garantidos os requisitos da ciência. (JUNG, 1985, p.50-51).

Ele afirma que ao falar da relação da psicologia analítica com a arte, já estamos fora dela e assim só pode especular sobre sua significação, pois ao se colocar dentro da arte a pergunta sobre “O” sentido deixa de existir, torna-se uma indagação empreendida pelo raciocínio, não sendo mais o desfrute da obra; são os resíduos das imagens formadas e sentidas dentro daquele instante de intimidade arte-receptor, poema-leitor. Jung (1985) diz que nós precisamos reduzir a vida, que existe por si mesma, em imagens, em sentidos, em significados e em conceitos, nos afastando do incognoscível ao qual ela pertence. E a resposta oferecida pelo psicólogo é que, na verdade, nenhuma conclusão dá conta realmente desse incontestável grande segredo da vida que existe na criatividade.

Jung (1985) vai considerar que as duas formas de ciência partem da força da imagem como produto psíquico. Arte e psicologia estão unidas pela alma, mãe da ciência e vaso da criação artística. O autor desenvolve dois pontos de vista sobre uma obra de arte literária: o modo psicológico e o modo visionário.

No modo psicológico “os conteúdos que se movem nos limites da consciência humana; assim, por exemplo, uma experiência de vida, uma comoção, uma vivência passional; enfim, um destino humano que a consciência genérica conhece, ou pelo menos pode pressentir.” (1985, p.58). Ou seja, o assunto experienciado pela alma do poeta é evolado por meio de um ato cotidiano, que a princípio está confuso e desordenado psiquicamente, e pela nova expressão, a poética, é inserido no plano consciente do leitor. O primeiro tema, o qual vem da essência humana, das alegrias e dores, é transformado em uma nova roupagem.

[...] se chamo tal criação artística de “psicológica” é pelo fato de ela mover-se sempre nos **limites** do que é psicologicamente compreensível e assimilável. Da vivência à sua formulação artística, todo o essencial se desenvolve no domínio da psicologia imediata. O próprio tema psíquico da vivência nada tem em si estranho; pelo contrário, é-nos sobejamente conhecido. (JUNG, 1985, p. 59, grifo nosso).

O segundo modo de criar é onde tudo se inverte: “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 luz sobre-humanos. (1985, p. 59). É um mote que vem da experiência original que ameaça o conhecido, que fere a realidade em sua fragilidade e gera 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 e estranho ou sublime e significativo. Ora

a manifestação é demoníaca, grotesca e desarmônica, destruindo valores humanos e formas consagradas, como uma sequência angustiada do eterno caos, crime de lesa-majestade do homem, [...] ora irrompe como uma manifestação cujos altos e baixos a intuição humana não pode sondar, ou como uma beleza que seria vão tentar apreender com palavras. (JUNG, 1985, p. 59).

Segundo Jung (1985), todo este instável encontro de potências tão poderosas, o qual transcende a extensão da compreensão humana, exige da arte algo completamente diferente das experiências comuns, existentes no primeiro plano da realidade material.

Estas últimas nunca rasgam a cortina cósmica, nunca explodem os limites das possibilidades humanas; [...] A forma visionária rasga de alto a baixo a cortina na qual estão pintadas as imagens cósmicas, permitindo uma visão das profundezas incompreensíveis daquilo que ainda não se formou. Tratam-se de outros mundos? Não sabemos. (JUNG, 1985, p. 59).

Podemos ver a obra de arte visionária como uma hierofania, pois advém dessa força criativa e primordial, que causa um estranhamento à primeira vista; ela provém de uma experiência essencial inconsciente, virtualmente desconhecida, e que claramente está em todos os sujeitos, em todos os tempos e todos os lugares, conforme o psicólogo. Em obras psicológicas, não vemos a necessidade de perguntar no que ela se fundamenta e qual o seu significado, enquanto em obras visionárias, ocorre uma imposição de sentimentos, existe uma necessidade de explicar, comentar, “sentimo-nos surpreendidos, desconcertados, confusos, estranhos. Elas evocam os recantos escuros da alma.” (JUNG, 1985, p. 60).

Esta obscuridade das obras visionárias levou a diversas teorias ao longo dos séculos, segundo Jung (1985), e depois da influência de Freud, figura-se na leitura dessas obras que uma experiência íntima precedeu a chamada “experiência visionária”, pois o poeta tentou dissimular suas vivências pessoais por motivos morais ou outros. Por serem vivências advindas do inconsciente, o poeta as teria tentado reprimir e seriam enfim figuradas em uma obra. Essa opção é muito famosa, pelo que diz Jung (1985) e é a única tentativa teórica e psicológica de explicar “cientificamente” a matéria visionária.

Jung (1985) considera essa abordagem redutora por inserir uma experiência como substituta de uma vivência visionária, transforma-se a arte em um sintoma, e tal explicação serve para quem vive em um mundo ordenado e organizado; a experiência muito humana do poeta seria tão demasiadamente humana que ele não poderia enfrentá-la, apenas mostrando-a na obra. Só que essa explicação desvia-se da obra de arte em si e foca no poeta novamente (que não pode ser negada, claro, assim como a primeira). Não interessa para Jung (1985) questionar como a obra de arte serve ao poeta, e sim explicar psicologicamente a própria obra,

“para isso, é necessário encarar com atenção o seu embasamento, ou seja, a vivência originária, já que a ninguém ocorreria questionar a realidade e seriedade do tema sobre o qual é erigida a obra de caráter psicológico” (1985, p. 61). A visão visionária remete a uma metafísica, a um desvelar de olhos condicionados, “quem não tiver uma vocação especificamente ‘ocultista’ encarará a vivência originária como uma ‘imaginação rica’ ou como ‘caprichos e licenças poéticas’” (1985, p.61).

Ainda segundo Jung (1985), a obra de arte, partindo do modo visionário, não é um sintoma do artista, é a expressão de uma *essencialidade desconhecida*, constitui-se de uma realidade psíquica que tem pelo menos a mesma dignidade da realidade física. Nas nossas discussões sobre o sagrado no primeiro capítulo trouxemos a questão que a percepção sobre o mundo de um indivíduo tem tanto valor quanto o próprio mundo. Através do sentimento podemos até vivenciar coisas conhecidas, mas a intuição nos leva a áreas ocultas, secretas, como explica Jung (1985). Elas se escondem propositalmente do homem e este as esconde por conta de seus temores supersticiosos, protegendo-se através do escudo da ciência e da razão. Ironizando, Jung diz: “Pois como poderia de haver algo de vivo e atuante além do mundo humano diurno?” (1985, p. 62).

Partindo dessa questão, não é apenas a obra de arte visionária que vem do mundo noturno, para Jung (1985), mas os profetas e outros iluminados também. Não importa se ela é julgada como algo que não existe ou não deveria existir, o fato é que ela se manifesta, de uma forma ou outra, na realidade. Para os povos primitivos, a presença deste invisível é um elemento natural e básico do mundo, a lógica racionalista é que retirou essa visão sagrada por medo de superstições e afastou a metafísica, para assim edificar um cosmos ordenado e seguro, em que as leis da natureza reinam a partir de uma ordem estabelecida e condicionada. Entretanto, como afirma Jung (1985), o poeta alcança as imagens deste mundo noturno, “os espíritos, demônios e deuses, os emaranhados secretos do destino, assim como a intencionalidade supra-humana e as coisas indizíveis que se desenrolam no pleroma” (1985, p. 62).

Os povos primitivos fizeram o mesmo em seus ritos de mistérios, pois ainda aceitavam a existência de um mundo noturno dentro do diurno, e a mitologia é uma mostra desses estágios de compreensão, como diz o psicólogo. Portanto, é legítimo e válido que o artista se aproprie das mitologias para expressar as suas criações íntimas. A partir da sua experiência, cuja natureza oculta precisa dessas imagens mitológicas para se expressar, o poeta busca as que lhes são próximas para criar a sua obra de arte.

A vivência originária é um pressentimento poderoso que quer expressar-se, um turbilhão que se apodera de tudo o que se lhe oferece, imprimindo-lhe uma forma visível. Mas como a expressão nunca atinge a plenitude da visão, nunca esgotando o que ela tem de inabarcável, o poeta muitas vezes necessita de materiais quase monstruosos, ainda que para reproduzir apenas aproximadamente o que pressentiu. Não pode, pois, prescindir da expressão contraditória e rebelde se quiser revelar o paradoxo inquietante de sua visão. (JUNG, 1985, p. 63).

A psicologia pode auxiliar a desvelar as várias imagens incompreensíveis abarcadas pelo poeta. Elas são imagens advindas do inconsciente coletivo, ou seja, da estrutura inata da psique que é a matriz e a condição prévia da consciência. Pelas ideias de Jung (1985), o mais importante para a crítica literária, essencialmente, é o fato das manifestações vindas do inconsciente coletivo terem uma característica compensatória ao consciente. “Sempre que o inconsciente coletivo se encarna na vivência e se casa com a consciência da época, ocorre um ato criador que concerne a toda a época; a obra é, então, no sentido mais profundo, uma mensagem dirigida a todos os contemporâneos.” (JUNG, 1985, p. 64). O inconsciente coletivo pode trazer as ideias para uma época através de visionários e artistas, tanto quanto estes expressam o incognoscível de uma geração, quando trazem pela imagem ou ação a necessidade que toda uma sociedade está buscando.

A questão central é que o segredo do mistério criador, o que leva o Ser a criar não cabe exatamente à psicologia responder, esta apenas se limita às suas manifestações e às suas descrições. O que há de mais profundo numa obra de arte, como explica o psicólogo, não se relaciona somente com as particularidades pessoais de quem a recebe ou de quem a faz, sua essência é, pelo contrário, muito além do pessoal, “provinda do espírito e do coração, fala ao espírito e ao coração da humanidade. Os elementos pessoais constituem uma limitação, e mesmo um vício da arte.” (1985, p.66).

Para Jung (1985), o poeta é um instrumento da sua própria obra, criá-la foi sua tarefa primordial, “[...] mas só o percebe quem se aproxima da obra de arte, deixando que esta atue sobre ele, tal como ela agiu sobre o poeta. Para compreender seu sentido, é preciso permitir que ela nos modele, do mesmo modo que modelou o poeta.” (1985, p. 69). E, dessa forma, teremos a compreensão da vivência do poeta que foi até as regiões mais inacessíveis da alma, “onde todos os seres vibram em uníssono e onde, portanto, a sensibilidade e a ação do indivíduo abarcam toda a humanidade.” (1985, p. 69).

O segredo da criação artística e de sua atuação consiste nessa possibilidade de reimmergir da condição originária da *participation mystique*, pois nesse plano não é o indivíduo, mas o povo que vibra com as vivências; não se trata mais aí das alegrias e dores do indivíduo, mas da vida de toda a humanidade. Por isso, a obra-prima é ao mesmo tempo objetiva e impessoal, tocando nosso ser mais profundo. É por esse

motivo também que a personalidade do poeta só pode ser considerada como algo de propício ou desfavorável, mas nunca é essencial relativamente à sua arte. Sua biografia pessoal pode ser a de um filisteu, de um homem bom, de um neurótico, de um louco ou criminoso; interessante ou não, é secundária em relação ao que o poeta representa como ser criador. (JUNG, 1985, p. 69).

Jung (1985) lamenta que sejam raros os sujeitos criadores que não sofrem com a sua centelha divina proveniente da sua capacidade criativa. Cada ser humano nasce com este capital ilimitado de sagrado e energia vital e muito esconde ao longo de trajetória. Não importa se o poeta prefere pensar que sua obra se cria independente, ou que é apenas uma invenção pessoal, nada muda o fato que a obra nasce de seu gerador, tal como uma criança nasce de sua mãe. A psicologia da criação é uma psicologia conectada ao lado feminino, pois a obra criativa pertence à esfera inconsciente, que é o abrir de um novo ser no mundo, independente, autossuficiente e que tem voz própria.

### 2.3 SÍMBOLO E MITO

Expressamos até aqui que o encontro com o sagrado está relacionado com a ordem emocional profunda e instintiva, vinculado aos símbolos, mitos e ritos criados coletivamente pelo inconsciente. Dessa forma, ele se institucionaliza na sociedade estruturando os simbolismos criados pela imaginação humana. Nesta seção, trataremos brevemente dos conceitos de símbolo e de mito, as linguagens do inconsciente que se configuram em Arte e Literatura, investigando as ideias das Teorias do Imaginário.

O imaginário é, segundo *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* (2001) e *A Imaginação Simbólica* (1988), de Durand, o que dá sentido ao mundo. Pela sua faculdade mental de imaginar, o homem cria significado. Ele é o conjunto das imagens e suas variantes donde provem todas as faculdades humanas. Para estudá-lo, precisamos analisar a história, as mitologias, a etnologia, a linguística e as literaturas, ou seja, as diversas áreas das ciências humanas para compreendermos, minimamente, o que ocorre naquilo que Durand (2001) chamou de trajeto antropológico, ou seja, o caminho de estudo e de pesquisa de todos os símbolos, todas as imagens e todos os mitos de uma geração, respeitando os ideais subjetivos (do sujeito) e os ideais objetivos (da sociedade).

Sua teoria se estrutura em núcleos organizadores de símbolos, as chamadas constelações, que possuem em si as diversas ambivalências simbólicas das imagens, baseado

em um tema arquetípico, os símbolos constelam-se por serem flutuações de um mesmo arquétipo, as constelações simbólicas são expressas em narrativas míticas em diversas culturas. Durand e Jung foram parceiros no Círculo de Eranus, juntamente com Otto, Eliade e Campbell, então suas teorias se relacionam intimamente.

Para o antropólogo (1988), a imaginação está permeada por *sentir o espírito*, reconhecer um algo criativo que transcende ao Ser, a antropologia do imaginário permite verificar este espírito humano criativo na expressão prática de quaisquer tipos de pensamentos e inventos, pois o conhecimento é relevante tanto através dos estudos teóricos mentais, quanto das experimentações intuitivas e artísticas. Wunenburger (2006) afirma que todo âmbito das representações próprias do sagrado é construído por meio da imaginação simbólica. Ela pode ser desenvolvida pelo estudo consciente dos antigos mitos, ritos e imagens, como também potencializada pelo universo onírico/devaneios/fantasias. Ao ver a realidade de uma forma simbólica, o sujeito vai além da sua visão imediata e empírica, percebida pelos cinco sentidos, e em sua consciência se expande um novo discernimento de mundo e de indivíduo, polissêmicos e plurissignificativos.

Uma imagem simbólica torna-se hierofânica por ser, ao mesmo tempo, “punto de partida de uma demanda de significaciones latentes y punto de llegada de una manifestación de lo Invisible em uma forma visible definida” (WUNENBURGER, 2006, p.32), ou seja, a manifestação sagrada ocorre a partir de uma ação diligente de significações internas, expressões do sagrado, que vão se apresentar numa figuração visível e definida, em forma de arte criativa no mundo. A experiência sagrada também é indissociável da mitologia. A imaginação simbólica cria um conjunto de imagens sagradas, a constelação, que se seguirão em uma história, uma narrativa ou um relato. O mito é, por conseguinte, uma fabulação do sagrado.

Durand (1988) declara que a desorientação dos termos do imaginário deve-se a desvalorização da fantasia, ou seja, da função criativa institucionalizada no Ocidente. A imagem é a forma sutil que o consciente possui para rerepresentar o mundo físico, é um signo concreto que revela algo não-percebido pelos sentidos comuns, “o símbolo é, portanto, uma representação que faz *aparecer* um sentido secreto; ele é a epifania de um mistério” (1988, p. 15, grifo do autor). Em *O homem e seus símbolos*, Jung conceitua didaticamente o símbolo:

O que chamamos 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. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós. [...] Assim, 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. E nem podemos ter esperanças de defini-la ou explicá-la. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão. [...] o homem é incapaz de descrever um ser "divino". Quando, com toda a nossa limitação intelectual, chamamos alguma coisa de "divina", estamos dando-lhe apenas um nome, que poderá estar baseado em uma crença, mas nunca em uma evidência concreta. (JUNG, s.d., p.17-18).

Nesta citação Jung (s.d.) revela a noção multifacetada do símbolo, o quanto ele pode ter diversas ocorrências significativas, construções imagéticas diversas que nunca está totalmente desvelada. Apesar dos estudos da mente consciente, o inconsciente trata de questões fora do alcance da razão paradigmática, portanto, o sujeito não tem uma real *competência* de compreender o divino, ele é limitado por inúmeras variáveis de crenças, ideias, percepções internas, ao chamar um ser de “deus”, estamos nos baseando em um conceito externo que nos foi oferecido. Os atos de encontros com esse *deus real* serão os fatos apreendidos pela profunda observação do si-mesmo por meio da individuação.

Sendo assim, a função da abordagem simbólica é manifestar no plano consciente as realidades que interagem com o mais profundo do sujeito e que estão inseridas no inconsciente individual (as suas memórias) e no inconsciente coletivo (as memórias da humanidade). No mesmo livro, Jung explica que o símbolo se exterioriza através do sonho e da criação artística. É relevante destacar que os símbolos não são iguais aos arquétipos que eles representam, o símbolo é a manifestação direta do arquétipo por meio das imagens que são constelações de significação e sentimento, é a linguagem de uma realidade invisível, do inconsciente, e sendo este o receptáculo criador do potencial divino do sujeito, é, por conseguinte, uma linguagem sagrada.

Durand (1988) comenta que graças a essa roupagem do conceito de arquétipo, a perspectiva junguiana consegue inserir o símbolo como *função equilibradora* da psique, uma alternativa desta em oferecer soluções apaziguadoras nos problemas da mente, a imagem busca recuperar o equilíbrio mental e psicossocial do indivíduo. O mito é a expressão desses símbolos e seus arquétipos por meio de uma história, como diz Eliade (1972): “O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio.” (1972, p.11). O mito, partindo dos da sua constelação de símbolos, irrompe na psique um potencial ainda inconsciente, pela narrativa, seja em forma de ritualística, sonhos, ou apenas em uma roda de cantos/histórias. No mito, o arquétipo é repetidamente repassado pela história humana.

Se as imagens se organizam em torno de uma mesma essência, elas estão nas margens de letras, artes e narrativas permeadas de sensibilidades. Foi partindo disso que Durand (2001) desenvolveu a ideia de uma relação de imagens retiradas de várias culturas, chamando-o de trajeto antropológico, é uma estrada investigativa antropológica do imaginário. Nele, os arquétipos, símbolos e imagens se agrupam, se separam, se misturam, formando o que Durand (2001) agrupou em dois regimes, numa tentativa de classificá-las: o *diurno* e o *noturno*. São núcleos estruturais de uma energia psíquica, o imaginário arquiteta o pensamento para formar atos na vida do sujeito. Para o autor, uma estrutura é como um padrão em constante transformação onde irão coexistir as constelações simbólicas, de acordo com a cultura vigente.

Claro que essa redução das imagens e símbolos não pretende esgotar a sua dinâmica, e nem pretende organizar, de forma racional e limitante, todas essas representações em ideias convergentes, as estruturas do imaginário propostas por Durand (2001) não são estáticas, são apenas modelos. Estes dois regimes desdobram-se em três estruturas que seguem o maior número de símbolos e imagens conectados à questão maior do sujeito, a sua mortalidade.

Durand (1988) descreve que não importa a qual regime pertençam as imagens, pois em contato com os fatos (atos cotidianos), elas organizam-se em instantes psíquicos através de uma “história”, elas buscam se concatenar e desenvolver algo que faça sentido no instante em que ocorrem. Existe o símbolo que se separa em significante e significado, e a simbólica como um todo, ou seja, o conteúdo geral da imaginação simbólica é um grande mar de forças ambivalentes. O antropólogo, que faz uso das teorias de outros autores em *Imaginação Simbólica* (1988), afirma que a função da imaginação é buscar *melhorar* a condição precária de um sujeito que percebe a sua mortalidade, e toda arte é uma tentativa do sujeito de superar seu próprio desaparecimento. As mudanças de regimes ao longo da trajetória iniciam-se primeiro no campo da imaginação (pela via do inconsciente) e depois no campo da conduta, o autor ainda escreve que a doença é uma tentativa do sujeito de equilibrar um regime através do outro, portanto, a história cultural e artística revela essa dialética proporcional e é vital para a manutenção da sociedade, na opinião do autor.

O teórico segue explicando que o escopo cientificista tem a perspectiva de unir o sujeito ao objeto, ou seja, ele interage com seu ambiente através de uma visão material e utilitarista de universo, entretanto, o que une o sujeito a “nível humilde de felicidades e penas cotidianas [...], é essa representação afetiva porque vivida, que constitui o império das imagens” (DURAND, 1988, p. 106). Isto é, pela afetividade e sentimento que se configuram

as imagens e símbolos no inconsciente, criando *conexão*, seja interna ou externa. Os estudos do imaginário não têm o objetivo de apenas coletar símbolos, imagens, temas poéticos a título de listas, a ambição é o montar *um mosaico* das esperanças e dos medos da espécie humana, e assim o sujeito possa se reconhecer e se revigorar.

Durand (1988) explicita várias vezes que as imagens, os mitos e os devaneios são sempre polarizados, é uma busca por um dualismo “coerente” através das histórias sagradas para a estruturação psíquica, o autor não considera correto depreciar quaisquer mitos comparando-os as crenças científicas que visam apenas à dominação do assunto, o imaginário é ambivalente e por isso mesmo dialético. Para harmonizar a tendência do pensamento crítico e mental, a imaginação serve-se como uma via afetiva ao desamparo frio da racionalidade. O autor ainda cita Eliade e Bachelard para apresentar a sua constatação: os dois regimes intercalam seus símbolos para conduzir o sujeito a uma transcendência do espírito, para estudar a simbologia deve-se pesquisar a *universalidade da teofania*, pois a função simbólica serve para construir conexão entre os sujeitos e as culturas, não tem mais nada a ver com biologia, mas com reencontro interno e externo a partir das fabulações, “[...] o símbolo aparece, abrindo passagem, através de todas as suas funções, numa epifania do Espírito e do valor, numa hierofania” (1988, p.109).

Cambbell, em *O Poder do Mito* (1990), lembra o quanto *não* estamos familiarizados com a literatura do espírito, as narrativas sagradas dos mitos e que isso se perdeu pelo cientificismo. Bill Moyers, em diálogo com o mitógrafo, comenta que os mitos são perspectivas que sustentam a psique em busca de um significado maior, que eles criam sentido e verdade através dos tempos, conforme já comentamos na primeira seção teórica desta dissertação. Campbell traz um elemento novo:

Penso que o que estamos procurando é uma experiência de estar vivos, de modo que nossas experiências de vida, no plano puramente físico, tenham ressonância no interior de nosso ser e de nossa realidade mais íntimos, de modo que realmente sintamos o enlevo de estar vivos. É disso que se trata, afinal, e é o que essas pistas nos ajudam a procurar, dentro de nós mesmos. (1990, p. 05).

Segundo as palavras do pesquisador, os mitos são as pistas para as potencialidades espirituais da vida humana, existe uma busca por sentido, significação e verdade para *nos sentirmos vivos*, em uma plenitude de consciente e inconsciente unificados. Pelas hierofanias míticas e sagradas, sem nos importarmos com as crenças dominantes e doutrinárias, podemos acolher os potenciais inconscientes das sombras que também contêm os potenciais criadores

do sujeito, são o receptáculo da energia criativa, e assim podemos nos individualizar para uma vida mais plena, em consonância com o Si-mesmo.

Campbell, em *Mito e Transformação* (2008), explica que a figura mítica é um compasso que desenha tempo e eternidade nas suas pontas; a divindade é um modelo, é uma inspiração para que o sujeito não viva em vão e sim em nome de uma significação transcendente que lhe conduza a bem-aventurança. Para Campbell (2008; 1990) o mito tem quatro funções: a primeira é conciliar a consciência humana com a consciência de um mundo que circunda o sujeito, ele reflete sobre a magnificência da vida ao redor dele e assim, da sua própria; a segunda é apresentar uma imagem do cosmos, da sua grandiosidade e conduzir a uma situação de assombro, essa imagem cosmológica proporciona o modelo que reconcilia o sujeito com o universo; a terceira é validar e preservar um sistema sociológico, o que está certo/errado, moral/imoral, lei/ordem; e a quarta função é a psicológica, da qual tratamos nesta dissertação com as teorias junguianas, ou seja, o mito deve fazer o sujeito apreender as noções de vida e de morte do seu corpo, compreender a sua efemeridade.

Para o autor, os arquétipos apoiam uma reflexão sobre as dimensões transcendentais, não importa se os mitos têm ou não uma vertente realmente histórica, não importantes as construções religiosas, eles são textos de espírito para espírito e o foco deve ser nos símbolos que os mitos expressam, é pela linguagem simbólica que há uma interação entre o plano visível, da mente consciente, e o plano invisível, da mente inconsciente. Ele também corrobora o já dito por diversos estudiosos citados nesta dissertação do quanto o símbolo é ambivalente e muito necessário.

Northop Frye (2000) também afirma que o mito é um componente essencial da arte literária, em várias culturas, ambos coexistem mutuamente, pois é uma forma de *arte verbal*, vai além da ciência objetiva que o sujeito visualiza e pensa, é uma arte que vai ao encontro do que o homem *cria*. Para este teórico, o que une a humanidade e o mito é justamente a construção de uma divindade que interage entre si, é a figuração de um universo completo que coloca em perspectiva os limites e as expansões do sujeito, para ensinar Literatura, por exemplo, deve-se retomar as lendas, os contos de fadas e os mitos.

Em primeiro lugar, a mitologia, como estrutura total, que define as crenças religiosas, as tradições históricas e as especulações cosmológicas de uma sociedade – em resumo, a extensão inteira de sua expressividade verbal –, é a matriz da literatura; a poesia maior fica retornando a ela. Em cada época, poetas que são pensadores (lembrando que poetas pensam por meio de metáforas e imagens, não por meio de proposições) e que estão profundamente preocupados com a origem, o destino ou os desejos da humanidade – com qualquer coisa que pertença aos contornos mais amplos daquilo que a literatura pode expressar – dificilmente

conseguem achar um tema literário que não coincida com um mito. (FRYE, 2000, p. 41).

O autor explicita nessa citação o caráter da mitologia como parte relevante da arte literária, em singular, a poesia. Poetas buscam por imagens construções arquetípicas, Dora é uma artista, por exemplo, que se vale das constelações simbólicas na expressão dos símbolos. Mesmo a mitologia tendo diversas ramificações em conceitos religiosos, sociais e históricas, sua principal incumbência está na base da arte, em especial, da Literatura. Ele enfatiza o que Paz (1982) também diz em seu livro, que os poetas pensam em forma de linguagem inconsciente, em imagens, e que possuem uma empatia com os temas humanos e profundos que permeiam a sociedade, eles buscam *expressar* sua profundidade não apenas como visão egóica, mas com uma consciência cidadã. O teórico encerra dizendo que é muito difícil encontrar um tema literário que não se pode comparar com um mito.

Para concluir o capítulo teórico, citamos a filósofa Constança Marcondes César (1999a), professora e pesquisadora que tem muitos trabalhos nas leituras poéticas de Dora. Ela diz que o indivíduo só consegue compreender a si mesmo conhecendo os deuses, porque a ambivalência humano/divino é intrínseco, ela cita Otto (1992) que diz que é a própria Divindade o que o sujeito deseja intimamente e que termina por realizar concretamente, ambas são visões verdadeiras. Para a professora, esta percepção da unicidade de uma multiplicidade é um dos privilégios do poeta: “o maravilhoso se manifesta àqueles que o escutam e o artista é quem pode decifrar o fundamento do acontecer.” (CÉSAR, 1999a, p. 470).

### 3 RELEITURAS DO INEFÁVEL

#### SÃO FLORES...

São flores do aqui e do além  
 as que te dá Perséfone.  
 Rosas magenta  
 meigos heliotrópios  
 hortênsias do róseo ao roxo.  
 O cabelo entrançado vê  
 Por entre a folhagem.  
 A face ela oculta.  
 A túnica ondula  
 sob o manto ocre diáfano  
 São flores do aqui e do além  
 as que te dá Perséfone.  
 O aroma a circunda  
 e o trêmulo presságio  
 instiga-lhe o passo rápido  
 Ama-a – se puderes – entre natureza e tumba.  
 Abriga-a em teu peito.  
 Se a preservares  
 a terás em teu leito  
 úmida de orvalho e lágrimas.  
 Beija suas pálpebras  
 sobre o olhar anoitecido  
 e as flores eclodirão  
 as que te dá Perséfone  
 do aqui e do além.

(SILVA, 2003, p. 12).

Bachelard (2000) concebe que as palavras escritas possuem uma energia própria, a qual só nos conectaremos quando a vivenciarmos inteiramente, plenos dentro da condição de um leitor que imerge na obra poética. Portanto, este trabalho de pesquisa objetiva verificar os poemas de Dora como “seres vivos”, ou seja, detentores de consciência única e existência individual, seguindo nossos parâmetros de público pesquisador do que seria uma “experiência do *self*”, analisaremos as expressões que identificamos originarem-se do inconsciente coletivo descritas pela poeta e por seus eus-líricos.

Da mesma forma que qualquer análise crítica e interpretativa em Arte detém uma estreiteza de argumentos oferecida pelo pesquisador que, após fruir a obra, seleciona as suas relações de acordo com seus paradigmas individuais, o Sagrado é da mesma maneira, ou seja, o sujeito precisa *experimentá-lo* profundamente, e mesmo assim seu discurso ainda estará permeado por suas crenças indubitáveis depois da sua vivência, esse equilíbrio é uma busca de quem vive entre dois universos, tal como Dora fala de Perséfone no poema citado na epígrafe, é receber as flores do aqui e do além da Deusa.

Seguindo esse argumento, é importante destacar novamente que a literatura oral e escrita é filha da mitologia e herdeira das suas antigas funções sociais, como nos explica Eliade (1987), nela narra-se as aventuras, reconta-se o que ocorreu de significativo no mundo e, assim, impulsiona-se obras criativas futuras. O historiador das religiões, com um alto índice de publicações teóricas, também escreveu seus romances e suas histórias, experimentando os dois universos espirituais, o diurno e profano (consciente) e o noturno e onírico (inconsciente):

Para me manter no universo diurno, não tinha mais remédio que lutar. Pretendi dar testemunho de uma certa concepção do mundo —a do homem religioso— para ajudar meus contemporâneos a recuperar seu sentido e seu valor, e isso foi com detrimento de meu trabalho de escritor, pois tive que me consagrar a minha tarefa de historiador e de hermeneuta. (ELIADE, 1987, p. 128).

Nesta citação, Eliade pontua a dificuldade de manter-se em constante teorização do Sagrado e em como fazia isso com um objetivo altruísta, de apoiar a desconstrução de valores religiosos e sociais arraigados e, para tanto, afastou-se um pouco do ofício de escritor-artista. Inferimos que com Dora Ferreira da Silva aconteceu o contrário, pois, pela diferença quantitativa de publicações entre teoria e poesia, a escritora parece ter se dedicado mais a seus poemas que aos seus ensaios, sem esquecer que trabalhou muito como tradutora.

De qualquer forma, Eliade (1987) traz uma questão relevante para essa introdução do último capítulo desta dissertação: ele diz que, apesar do seu caráter de estudioso intelectual de mitos, ritos e símbolos no plano consciente, nos momentos de criação artística ele era arrebatado de forma sacrificial, em que esquecia-se completamente de tudo que sabia racionalmente e tornava-se um condutor do inconsciente. Em *Mitos, sonhos e mistérios* (2000), o autor insiste que não há como fugir da aura sagrada dos conteúdos do inconsciente, pois a experiência do sagrado abrange o homem na sua totalidade, ele está presente em dois universos espirituais, ele torna-se, enfim, Uno.

Nossa metodologia contém um primeiro subcapítulo expressando as vias do sagrado para Dora Ferreira da Silva, em que trazemos pesquisadores brasileiros renomados que enfatizam a profunda conexão entre a Poesia e o Sagrado nas obras da autora. O segundo e terceiro subcapítulos divide-se em duas seções de análises críticas, em que selecionamos um *corpus* que seguem a proposta da ressonância de Bachelard (2000).

A divisão em dois eixos temáticos se deu a partir da leitura e reflexão contínua dos poemas da artista. Ao escolhermos os textos de nossa preferência, selecionamos cinco poemas para a primeira seção intitulada “O Uno e o Eu: a busca e descoberta do sagrado”, textos onde figuram vocábulos e imagens de sensibilidade subjetiva do constante encontro e desencontro

do Eu com o Sagrado, em si-mesmo, no outro ou no universo. Três poemas são do livro *Cartografias do Imaginário* (2003), “A Deus”, “Ser Juntos” e “O Encontro”; o quarto é do livro *Uma via de ver as coisas* chamado “Adoração”, e o quinto é de *Poemas da Estrangeira*, “Retrato (Do uno e do múltiplo)”, estes dois poemas foram retirados da compilação de obras da autora *Poesia Reunida* (1999). Nossa proposta é relacionar as teorias nos textos da poeta e analisar como esta descreveu os processos subjetivos dos pares de opostos.

A segunda seção chama-se “Cantar o divino: poesia e mito”, em que retratamos textos relacionados ao mitos e a própria arte poética como divina, com os poemas “A Sibila”, “Delfos”, “Órfica”, os três do livro *Hídrias* (2004) e “Nascimento do poema”, do livro *Andanças* (1999), este último não possui evidência visível de uma conotação mítica, é um metapoema que tem símbolos que nos remetem ao ato sagrado de construir poesia.

### 3.1 DORA E A VIA DO SAGRADO

Neste subcapítulo, temos como objetivo sintetizar as correlações entre o tema do sagrado e as poesias de Dora Ferreira da Silva por meio de outros pesquisadores brasileiros e estrangeiros que também trataram do mesmo assunto na obra da poeta. No capítulo anterior, procuramos desvelar os conceitos de Sagrado, de Psicologia Analítica, de Simbolismo, de Mitologia, Imaginação e Poesia Visionária, através de teóricos e seus conceitos. Muitos dos artigos, livros e investigações atuais de mestres e doutores se utilizam dos mesmos embasamentos teóricos pela afinidade que a própria artista tinha com esses temas.

Para começarmos, o livro *Poesia Reunida* (1999) possui a nossa primeira seleção de fortuna crítica da poeta: este material inclui prefácios, posfácios e ensaios que críticos e escritores realizaram sobre sua obra poética. São no total, 14 textos escolhidos com o intuito de propor ao público leitor e pesquisador suas impressões e visões acerca a literatura de Dora. O primeiro ensaio que queremos citar é do crítico, ganhador do Prêmio Jabuti, Ivan Junqueira, com o título de *Ritmo Semântico*, e trata do livro *Poemas da Estrangeira* (1995), pelo qual Dora Ferreira recebeu o seu segundo prêmio Jabuti. Para o crítico, o livro realiza o mais raro dos milagres: “o de manter-se, do primeiro ao último poema, em absoluto estado de graça poética.” (JUNQUEIRA, 1999, p.406). Críticas qualitativas como essa perpassam toda a fortuna crítica de Dora, pois, conforme o crítico, este é um trabalho artístico em que o pensamento, ou seja, a construção mental de um texto, se faz verdadeira emoção e sentimento.

Já no ensaio de José Paulo Paes (1999), *A presença do sagrado numa obra sensível e plena*, publicado no *Jornal de tarde*, em 1988, sobre o livro *Retratos da origem* (1988), se afirma que Dora pertence à linhagem única dos artistas que conseguem conectar-se com o sagrado, através da sua retidão e compromisso com a palavra poética. Não pela manifestação direta de um ato hierofânico, como se daria um ritual ou em uma meditação ao nosso ver, e sim porque possui uma natural estruturação que leva o leitor a ir além desta realidade física, é o Eu rumo ao Outro; esta divindade que vai além do cotidiano, o lugar por excelência da imaginação mítica e da imaginação poética, proposição que Paes (1999) retira do estudioso Philip Wheelwright. O ensaísta discorre sobre as sensibilidades de alguns poemas e conclui que a poesia hierofânica de Dora entrega ao leitor o melhor de si mesmo, se tornando assim um dos pontos altos do lirismo místico que podem ser expressos em Língua Portuguesa. Esta apreciação também foi colocada por Cassiano Ricardo, jornalista e escritor ligado ao modernismo, que escreveu em 1973 o ensaio *Introdução ao livro “Uma via de ver as coisas”* (1999), em que elogia: “uma obra-prima da poética moderna, este trabalho de Dora Ferreira da Silva está acima de qualquer elogio convencional ou literário [...]” (1999, p. 415).

Vilém Flusser, filósofo e muito amigo da poeta, escreveu muitos trabalhos sobre a mesma. Em *Nascimento do poema* (1999a), publicado no *O Estado de São Paulo*, em 1971, ele discorre sobre o primeiro livro *Andanças* (1970), também ganhador do prêmio Jabuti, e se diz convencido que esta obra representa uma marca na história da literatura brasileira, pois, em todo o desenvolvimento que Dora teve entre 1948 e 1970 para compor o livro, figura a quintessência, uma vida carregada de sensibilidade e expressa nas palavras. A poesia de Dora, para Vilém Flusser (1999a), remete com “intensidade resplandecente o não apenas humano que é próprio de toda poesia verdadeira. Devemos gratidão e admiração por isto.” (1999a, p. 420), e ele se pergunta como agradecer à artista, pois “se o que a autora articula a transcende não é portanto obra sua?” (1999a, p. 420), abrindo assim uma possibilidade de maior reflexão sobre a quem se deve a obra sublime: se a poeta age como a intercessora do sagrado e serve como mão canalizadora por onde a poesia flui, quem deve-se realmente agradecer pelos sentimentos enquanto seguimos na leitura?

Nogueira Moutinho (1999), crítico literário da *Folha de São Paulo*, publicou em 1970, que cada poema de *Andanças* (1970) é a reprodução de um movimento do caminhar e do dançar, um livro constante e harmonioso, “a voz da poetisa se mantém extraordinariamente fiel ao que poderia chamar com Mallarmé, sua ‘iluminação interior’”; não se deixa dobrar às influências externas, aos condicionamentos literários, mas se cria segundo uma necessidade

imperiosa do ser.” (1999, p. 461). Para o crítico, se o trabalho de Dora não for grande poesia, não se sabe mais o que é poesia: ele não concebe visualizar originalidade mais profunda e significativa. Se a poesia tem a missão de dizer a essência do indizível, a linguagem poética de Dora está muito próxima disso. Já José Augusto Seabra (1999), poeta e diplomata português, em seu texto publicado em *Nova Renascença*, revista de Portugal, em 1982, afirma que o livro *Talhamar* e os poemas de Dora mergulham nas raízes dionisíacas e, ao mesmo tempo, figuram-se de luz apolínea, tudo se entrecruza num mar de poeticidade e sensibilidade, colaborando dessa forma para a ambivalência do sagrado.

O escritor e jornalista Gilberto de Mello Kujawski (1999) escreve que há muito não vê poesia luminosa, cristalina, dotada da prima essência como em Dora. O escritor, acostumado com poetas que se dedicam a uma poesia de cunho mais político, se surpreendeu ao ler o dístico “Devolve-me o pouso na terra/ o pequeno banco à beira do lago.”, trecho de *Poemas da Estrangeira* (1995), e comenta sobre quão trabalhosa e quão dispendiosa ascense foi realizada pela poeta para escrever textos tão singelos e profundos. Ele diz que fica evidente em cada verso e palavra que a serenidade da artista só é conquistada depois da saída dos infernos. Para o crítico, todo poeta passa por este período de dilaceramento de si mesmo, e os grandes são aqueles que saem disso nutrindo-se do que o mundo oferece: “a autora, como a sibila, mora no segredo da vida, habita no centro da mandala da união dos contrários, onde se conciliam a carência e a plenitude, o próximo e o distante, o ontem e o amanhã.” (1999, p. 466).

A visão de que a arte poética é a expressão de um sagrado canalizado pelo poeta comunica-se diretamente com a visão romântica que se tem do artista. “Ser do limiar, o poeta vê o Aberto: o invisível, no visível; a eternidade, no tempo; a unidade entre a vida e a morte.” (CÉSAR, 1999b, p. 476). Flusser (1999a), enquanto discorre sobre os metapoemas de Dora, explica que a mensagem destes versos da artista é que a poesia habita o centro mais profundo do poeta, e, por isso, não consegue existir. Para que seja exposta ao mundo, precisa do autoconhecimento, ou seja, que o mesmo se liberte das suas próprias amarras da mente consciente, e em seguida, tenha coragem de libertar-se do elo com seu próprio corpo para dar um instrumento a essa poesia do espírito. E Flusser (1999a) ainda segue dizendo que é uma coragem suprema, pois mesmo seu corpo sendo um repositório de memória e história, é ainda a raiz da realidade do poeta; e este ato de liberdade extremamente corajoso não é um ato simples de força de vontade, mas um ato de consciente entrega de si mesmo. “Se for alcançada tal libertação, brotará a poesia e, com efeito, o poeta passará a ser a poesia.”

(FLUSSER, 1999a, p. 419). As amarras da solidão, do medo comum de amar, da incomunicabilidade, tudo isto é libertado, toda essa energia criadora que estava contida é transcrita na página, o poeta abandona as regiões ricas do sofrimento e adentra o deserto da catarse existencial, e sobre essa aridez é que se edificará a poesia, e o próprio poeta se erguerá com poesia.

A libertação do poeta é a submissão a sua própria vocação, que é a poesia. Liberta-se, não para mandar, mas para obedecer e abrir-se, humildemente, ao poder que o impele. Nessa abertura será transformado em instrumento, em canal para a poesia, portanto transformado naquilo que ele é fundamentalmente. (FLUSSER, 1999a, p. 420).

O poeta aceita o seu papel de *demiurgo* e interage intimamente com seu centro, por meio da sua individuação e aceitação de si mesmo. Flusser (1999a) ainda explica que o poeta deixa de ser “criatura”, o que nos recorda do “sentimento de criatura” de Otto (1992), ele vai além do seu papel de humano ordinário, para se tornar criador de um novo mundo na página em branco. E, como diz Flusser (1999a), não há muitos exemplos desse tipo de arte na Literatura.

Flusser, em seu texto “Dora Ferreira da Silva” (1999b), publicado no livro *Bodenlos: eine philosophische Autobiographie*, de 1992, trata da questão essencial da autoria do trabalho de Dora. Não existe uma separação entre a artista e sua obra, o que se vê é uma existência espelhada na sua construção de mundo e há duas possíveis explicações para essa abertura, segundo Flusser (1999b), ou Dora é capaz de expressar em seus poemas uma parte de sua existência, ou ela ultrapassa com seus poemas as dissonâncias existenciais; em qualquer caso, um trabalho crítico de sua obra não pode contentar-se com documentos psicológicos ou biográficos. A obra de Dora não se explica pela sua vida e uma hipótese de que esta recebe uma “inspiração” parece inevitável, o que cria um potencial descontentamento crítico, pois parece que Dora faz poesia “inconscientemente”. E, conforme o filósofo, adentramos aqui na senda do que é arte, do que é a relação com a arte e o engajamento, da espontaneidade do texto ou da intenção deste, como foi trabalhado por escritores e pesquisadores. Entretanto, “para Dora isso não tem qualquer significado. Ela não é livre para fazer poesia, mas é apenas livre quando faz poesia. Para ela, arte é engajamento, oração; e espontaneidade é para ela intenção.” (1999b, p. 421).

O autor diz que na hora de produzir sua arte, não existe dilema algum para Dora, o que leva à conclusão romântica de que ela é uma autêntica poeta, enquanto todos os outros não o são. “‘Autêntico’ significa para o homem moderno (para aquele que é condenado a tomar-se

como sujeito) distanciar-se de si mesmo e também da ‘inspiração’ que o toma.” (FLUSSER, 1999b, p. 420-421). E mesmo seguindo pela linha da dita “inspiração”, é claro que Dora escreve conscientemente poesia elaborada, com vocabulário preciso, com trabalho extenso em cada verso, Dora vê-se a si mesma quando faz poesia e é rígida no seu ato, entretanto, seguindo as palavras de Flusser (1999b), não tem distância em seu “ser poeta”, ela tem o distanciamento necessário para verificar criticamente cada verso, ela se aceita sem crítica.

Flusser (1999b) alerta que qualquer fortuna crítica da poeta tem que ir além dos critérios estéticos normalmente oferecido às análises de arte, afinal, é uma poesia religiosa, uma expressão sagrada. “Ler Dora significa mergulhar num universo onde tudo é literalmente novo. Podemos criar mapas de um tal universo.”(FLUSSER, 1999b, p. 421). Ou seja, sua obra fascina e aterroriza pela sua percepção do universo sagrado, por se tratar de tudo que ainda foi não dito, o inefável transcrito para o poema.

Deve-se abandonar o dilema da intuição *versus* vocação, apesar de ser decisivo para a compreensão da poesia de Dora, pois mesmo que ela se veja como um “instrumento divino” deve-se focar no *símbolo*. Flusser (1999b) enfatiza que “simbolizar significa conferir significado àquilo que não o tem (‘dar sentido’); e decodificar significa redescobrir o sentido dado e voltar às coisas concretas [...]” (1999b, p. 422). Na obra poética de Dora, o símbolo não é o intermediário entre sujeito e texto, mas entre o sujeito e o sagrado, o definitivo significado do símbolo é que este não é uma “coisa” do mundo físico, e sim o que está nas margens desse mesmo mundo. O escritor diz que podemos ver o símbolo como obra humana, por convenção histórica e desenvolvimento do imaginário humano, servindo para superar a inconsciência do sujeito diante do mundo palpável, mas Dora segue pela linha oposta: “o símbolo é uma obra transumana (uma revelação) e deve salvar o homem do seu alheamento de seu chão transcendente (do pecado original).”(1999b, p. 423-424).

Dito de outra maneira, para nós o símbolo é um meio de outorgar um significado ao absurdo do mundo, e a decodificação é uma desocultação do absurdo. Para Dora, o símbolo é um modo de manifestar o significado do mundo, e a decodificação é, para ela, uma descoberta do significado autêntico. Aqui se mostra uma profunda dicotomia, que cinde a cultura ocidental e a cada um de nós, individualmente, de um modo abrupto [...]. (FLUSSER, 1999b, p. 424).

A ambivalência que destacamos no capítulo teórico é trazida por Flusser (1999b) em sua afirmação de que o símbolo é sagrado e, ao mesmo tempo, profano, que ambos se confundem. E esta é a mensagem da poesia de Dora, “ela faz lembrar singularmente o pensamento medieval, a Cabala, a alquimia [...]”(1999b, p.424). A arte de criar poesia para

Dora Ferreira da Silva é tecer símbolos que vão ancorar e, ao mesmo tempo, salvar o leitor na/da realidade, “poetar significa para ela o mesmo que orar ou rezar, e é talvez por isso que não é capaz de dar o passo para trás da poesia: esse passo a faria entrar no totalmente Outro, no significado do mundo.” (1999b, p.424). Isto é, tomar um ato sagrado que figura a sua participação no sagrado, no totalmente Outro, mas ainda sim se mantém em si mesmo, em sua identidade última. O filósofo confessa que foi uma experiência insubstituível ter participado em todo esse ciclo simbólico com a poeta.

No prefácio de Ivan Junqueira, do livro *Cartografias do Imaginário* (2003), ele diz que cabe na obra de Dora uma distinção entre o poeta intelectual e o poeta reflexivo, e é a esse último tipo que a autora pertence, pois há em seus poemas canto, dança e celebração cósmica. Dora segue o imaginário do poeta Rainer Maria Rilke, que acreditava, segundo o crítico, na transcendência terrestre e dionisíaca da poesia, e, para ambos, não é Dionísio o deus que evoca sua arte, mas Orfeu, com sua lira numinosa, sentida nas entranhas do Hades. Diferentemente da maioria dos poetas, percebe-se que Dora se conecta a palavra em profundidade pelo canto da mesma, de modo que a linguagem está tão ligada à emoção e ao pensamento que não se verifica onde um termina e o outro começa. É poesia viva, “na qual não se percebem as emendas literárias ou estilísticas, que reside o segredo maior da poesia da autora, pois é que reside o seu ritmo semântico, ‘guiado não pelo ouvido apenas, mas também, e principalmente, pelo sentido’”, (HOLANDA APUD JUNQUEIRA, 2003, p. 9). E, segundo César (1999b), a poesia de Dora está permeada pela compreensão do *unus mundos*, pela referência ao mundo visível, ela pontua o tempo, o ritmo e o espaço do encontro com o sagrado.

Em *Mito e hierofania na poesia de Dora Ferreira da Silva* (2004), o escritor Luiz Alberto Machado Cabral, ressalta que os mitos não são apenas uma fonte de inspiração literária, mas uma consciência palpável do sagrado, e o poeta é o mediador entre os dois mundos. Esse pensamento, que vem do poeta Hölderlin, cabe perfeitamente para Dora, segundo Cabral (2004). Dora é uma poeta visionária segundo ele, “um agente de forças invisíveis, que tem a possibilidade de ver aquilo que os outros não conseguem; que sabe, no entanto, que sua arte praticamente não lhe pertence, uma vez que depende de inspiração.” (CABRAL, 2004, p. 14). Os gregos também pensavam que cada ofício tinha sua divindade protetora, e que era da combinação fluída entre as palavras ditas pelo divino e o trabalho braçal humano que vinha o fulgor da poesia.

Para concluir essa apresentação sobre o sagrado e Dora, devemos citar a professora e filósofa Constança Marcondes César, que em seu artigo *As grandes deusas na poesia de Dora Ferreira da Silva* (1999a) retoma nosso conceito inicial, trabalhado no capítulo teórico, de que os deuses ainda vivem e de que podemos torná-los presentes. Na atualidade dessacralizada, a poesia de Dora renova a atenção aos mitos lembrando que os deuses vivem em cada indivíduo, “[...] e que a poesia é via de acesso ao ser, dádiva, na palavra, de um outro inefável em si mesmo.” (1999a, p. 469). Estudiosos citados pela autora, como Eliade e Otto, evocam o mito *vivo*, que remete o sagrado ao momento presente da leitura, e o trabalho poético de Dora é exatamente esse: o poema “[...] coloca-se sob a égide do que é invocado; torna-se receptáculo da vida mais plena, tematização da sua presença.” (1999a, p. 469). No artigo *O poeitar pensante de Dora Ferreira da Silva* (1999b), publicado em 1997, a professora diz ainda que a busca do Absoluto em Dora é pela tentativa de reativação dos mitos, pela celebração da divindade e invocação dos arquétipos, “Dora buscou, nas suas viagens e na sua arte, o intemporal, o indizível [...], [são] presente dos deuses, os poemas de Dora, a nós que os ouvimos.” (1999b, p. 479.).

### 3.2 O UNO E O EU: A BUSCA E A DESCOBERTA DO SAGRADO

*O ser humano é um animal místico.*  
Anônimo do séc XX  
(Epígrafe de *Retratos de Origem*, 1999).

Como disse Paz (1982), a experiência poética, tal como a experiência religiosa, é um salto mortal depreendido pelo sujeito, pois equivale a mudar a sua natureza habitual e retornar à sua natureza original. O poeta nos diz que o Ser dentro do indivíduo, normalmente camuflado pelo cotidiano profano, tem a possibilidade de recordar da sua identidade sagrada perdida através da sensibilidade, e então, o “outro” que somos reaparece:

Poesia e religião são revelação. Mas a palavra poética não precisa da autoridade divina. A imagem é sustentada em si mesma, sem que seja necessário recorrer nem à demonstração racional nem à instância de um poder sobrenatural: é a revelação de si mesmo que o homem faz a si mesmo. A palavra religiosa, pelo contrário, pretende nos revelar um mistério que, por definição, nos é alheio. **Essa diversidade não deixa de tornar mais perturbadoras as semelhanças entre religião e poesia. Como, se parecem nascer da mesma fonte, bifurcam-se até se cristalizarem em formas irreconciliáveis: de um lado, ritmo e imagens; de outro, teofanias e ritos?**

(PAZ, 1982, p. 166, grifo nosso).

Apesar de Paz utilizar o vocábulo religião/experiência religiosa nessa citação, à medida que o livro avança ele troca esse termo para Sagrado citando Otto (1992) e outros autores de História das Religiões, e assim responde a sua própria pergunta refletindo e discutindo sobre o *mysterium tremendum* e *mysterium fascinans*, paradoxo que tratamos no capítulo anterior. Poesia e sagrado são revelações, pois retratam o Ser-sujeito em sua interioridade e complexidade, ou seja, “é a revelação de si mesmo que o homem faz a si mesmo.”, citando Angelus Silesius, seiscentista trabalhado por Dora e Lepargneur. “A alma é um cristal, a divindade, sua luz:/E o corpo em que vives, o estojo que as conduz.” (LEPARGNEUR; SILVA, 1986, p. 22). Este dito mistério de ser uno e também indivisível é o tema dos poemas reunidos nessa seção, em que buscamos retratar uma possível resposta para a indagação de Paz através de cinco poemas de Dora. Iniciemos pelo poema “A Deus” de *Cartografias do Imaginário* (2003):

1 Sempre fui em ti o que eras em mim  
 2 mas logo da vida te apartaste.  
 3 Guardei o deixado: o invisível  
 4 vestígios que apareciam desapareciam  
 5 nuvens instáveis da tarde.  
 6 Meus olhos assemelham-se aos teus  
 7 e neles mora a inquieta luz  
 8 que os torna iridescentes.  
 9 Talvez somente tua.  
 10 Um coração meigo e ardente  
 11 esqueceste de mim.  
 12  
 13 Como apartar-me do que somos –  
 14 estranhos pomos  
 15 nascidos gêmeos, anômalos:  
 16 um só pareciam e não dois.  
 17 Vou separar-me de ti  
 18 chegada é a hora de ser só a que nasci:  
 19 um rasgar de sedas, esta separação  
 20 a vida que vivi sempre te continha  
 21 como a um coração.  
 22 Amor era tua face  
 23 e por mais que me esquivasse  
 24 estavas perto: em mim, no outro.  
 25 Fui mais o sonho de ti  
 26 de que o pomar e a vinha  
 27 de corpo e alma em que nasci.  
 28  
 29 Onde eu buscava o Amado estavas  
 30 e só Ele teria me apartado de teu laço.  
 31 Nesta hora de fim já nada mais faço  
 32 de que buscar serenamente  
 33 aquela que serei sozinha.  
 (SILVA, 2003, p. 14-15).

Na abertura do livro *Poemas de Fuga* (1999) tem uma frase de Jung que diz “Na união dos opostos a luz brilha.”, em “A Deus” fica evidente esta inter-relação entre o eu e o divino, posições aparentemente opostas pela lógica cartesiana. No próprio título se infere que a temática tratará da relação do eu-lírico com o sagrado pelo jogo semântico de “adeus” e “a deus”, onde se vê a ausência e o distanciamento como partes de um universo divino. O poema é um diálogo entre o eu-lírico e o seu eu-divino em primeira pessoa, como pode-se ver na linha 1 e 2 quando é expresso que ambos estão interligados e o eu se coloca como existente a partir da existência de um universo externo, mas a divindade deixa de ser vista na vida, ou seja, no profano. Partindo do título que espelha uma despedida, a linha 2 nos mostra uma acusação do eu-lírico com a divisão do eu-divino, se antes era uma união e uma coexistência mútua das suas hierofanias, agora o “outro” descrito nos pronomes “ti” e “te”, separou-se da realidade do eu.

O eu-lírico conserva, como dito nas linhas 3, 4 e 5, o mistério invisível, aquilo que não pode ser dito já que não há palavras, são apenas vestígios ou pistas que não são mais óbvias e claras, os verbos “apareciam desapareciam” constituem esta ambivalência e relacionam-se ao símbolo das nuvens, reunião de partículas de água condensada visíveis apenas em instantes fugazes de percepções. A divindade que abandonou o eu-lírico se mantém presente por meio de rastros inconstantes de criações naturais, vemos também no símbolo da nuvem a proporção das camuflagens que o sagrado/profano reúne em sua consciência.

E o eu-lírico se percebe idêntico desse deus, o vê como porventura seu semelhante por meio do verso seguinte: “meus olhos assemelham-se aos teus/e neles mora a inquieta luz/ que os torna iridescentes. Talvez somente tua.” A iridescência, isto é, a ilusão ótica que mostra o arco-íris, este é um símbolo do caminho entre a terra e o céu, a estrada que muitos deuses e heróis utilizam-se nos mitos de várias culturas diversas para alcançar outros mundos além do profano, como explica Chevalier e Gheerbrant (2009). Possuir olhos de arco-íris revela a ponte entre o Eu e o Outro que vivem dentro do eu-lírico, essa luz inquieta permite a ele o questionamento de a quem realmente essa luminosidade pertence, entretanto ele diz depois “um coração meigo e ardente/esqueceste em mim”, onde fica evidente que o sujeito lírico tem a certeza de que existe um rastro do sagrado divino por causa dos sentimentos que restaram. Paz (1982) é um dos poetas e teóricos que escreve muito sobre quanto o amor é um *mysterium* e vincula-se a esfera do sagrado e da poesia.

O conceito de aperfeiçoamento espiritual pela separação e união de opostos de Jung é mais perceptível na estrofe seguinte onde, nas linhas 13 a 16, o sujeito lírico constrói a relação

entre gêmeos que são diferentes, mas que possuem a mesma fisionomia. Inferimos nestes versos que o Ser compreende a sua natureza de iguais e de diferentes, e decide, enfim, dividir-se desse Ser divino, pois “chegada é a hora de ser só a que nasci.” Nas linhas 19 a 21 verificamos o processo de individuação devido a dor que causa: “um rasgar de sedas, esta separação/a vida que vivi sempre te continha/como a um coração.”, a imagem da seda, tecido diáfano, nos remete a Maya, divindade hindu das ilusões e da verdade, esta imagem religiosa oriental confere ao poema a retirada dolorosa dos véus dos enganos paradigmáticos cometidos pelo ego na vida.

A questão do sentimento amoroso e compassivo como potencial divino está presente na epígrafe de *Cartografias do Imaginário* (2003) através das palavras de Maria Zambrano, filósofa que possui dois poemas de Dora dedicados a ela (2003, p. 124-125): “fogo sem fim que alimenta o segredo de toda vida, unificando no voo de sua transcendência vida e morte, simples momentos de um amor que sempre renasce de si mesmo: abismo da divindade.” Nestes versos poéticos da filósofa relacionamos o mergulho do eu em um sagrado pela via do fogo dos sentimentos que se unificam em paradoxos de vida e morte, continuamente renascendo. No poema, o sujeito lírico continua trazendo o tema do amor no verso 22 a 24, em que descreve que a face, ou seja, a fisionomia do gêmeo era o amor encarnado e não importava para onde ele fugisse ou se escondesse, o rosto do sentimento sublime perpetuava-se em seu amor-próprio e no amor ao próximo.

Nas linhas 25 a 27 mostra-se o universo onírico do inconsciente pela compreensão final do sujeito lírico que diz que viveu mais o sonho de ser divino do que ser os frutos, o pomar e a vinha do corpo e alma que ele nasceu, deixou de ele mesmo para buscar no universo externo um sagrado que ele mesmo continha dentro de si. E retoma a sensibilidade do amor nas linhas 29 e 30 em que diz “Onde eu buscava o Amado estavas/e só Ele teria me apartado de teu laço.” Aqui, o amor e o amado estão em letra maiúscula expressando o papel poético de uma transcendência, e o eu-lírico, mesmo afastando-se, permanecia encontrando o sagrado em si mesmo ou no outro, e por este encontro poderia se dar a unidade com o divino; podemos ver esse “outro” do poema como outro sujeito, como uma pessoa física, ou como uma pessoa interna, outro eu dentro de si.

O poema arremata com um alento final, com um novo objetivo a ser cumprido em que verificamos a esperança para a individuação acontecer: “nesta hora de fim já nada mais faço/de que buscar serenamente/aquela que serei sozinha.” É chegada a hora de o sujeito lírico encontrar a si-mesmo, como um demiurgo que cria seu próprio universo interno no externo, o

“serenamente” confere a esta despedida a tranquilidade de uma autoaceitação e o seu reencontro subjetivo com a sua divindade. Esta construção “eu/outro” entre o sujeito e o sagrado é relevante em outro poema da artista chamado “Ser Juntos”, também do *Cartografias do imaginário* (2003):

1 Se estou só estou contigo  
 2 comigo estás e nunca a sós  
 3 assim não padecemos nós  
 4 por sermos juntos e ao mesmo tempo.  
 5 Espelha o amor longinquamente  
 6 a imagem terna e breve  
 7 mas nunca é antigamente  
 8 nossa hora dourada e leve.  
 9 Perdemos os nomes – não bastavam  
 10 para o colóquio que somos  
 11 incessantemente.  
 12 Inventamos outros nomes que também  
 13 não bastam – e os esquecemos.  
 14 falas em mim e eu em ti  
 15 já não sabemos quem somos  
 16 imersos no mesmo sono.  
 17 Sutil, sonhas em surdina  
 18 ou entro no teu sono, retina  
 19 aberta para o que de mim  
 20 sonhas. Assim nos encontramos  
 21 e nunca nos perdemos.  
 (SILVA, 2003, p.04).

Nesse poema verificamos o mesmo elo conectivo que o eu-lírico tem com o sagrado presente no poema anterior tanto pelo seu título, quanto pelos versos, e ele também pode ser lido como um vínculo com um sujeito amado, ou com o outro dentro de si. Estas três leituras aparentemente dissonantes são convergentes por meio da linguagem poética assim como por meio de linguagem hierofânicas. Ser juntos, ou seja, existir em uma união de consciências pode ser interpretado de uma forma polissêmica e isto torna o texto sublime.

A partir das linhas 1 a 4, o sujeito lírico retrata essa mútua e contínua coexistência, pois não há uma verdadeira solidão, ambos “não padecem”, não sofrem, permanecem sempre alinhados, sem importar o ponto de vista do eu, ou do outro, ou do nós. Seguindo o poema, é usado o verbo “espelhar” que traz uma significação simbólica pertinente aos versos anteriores e, como no poema “A Deus”, o sujeito lírico expressa o sentimento do amor transcendente que se coloca no mundo, inferimos essa propagação pelo advérbio “longinquamente”. O eu-lírico continua a expressar a beleza das imagens e instantes do agora junto ao Outro através dos termos “terna, dourada, breve e leve”, vemos aqui a inspiração fugaz e singela do sagrado.

Nos versos seguintes: “Perdemos os nomes – não bastavam/para o colóquio que somos/incessantemente./Inventamos outros nomes que também/não bastam – e os

esquecemos.”, o nome é a primeira delimitação de um indivíduo, é o que lhe confere identidade no mundo, o sujeito lírico descreve que esses nomes, essa progressiva identificação perdem a utilidade para o diálogo consciente, não há mais necessidade dessa máscara, e mesmo quando criam outros nomes, outras identidades, terminam por esquecê-los novamente. Inferimos por estes versos que na conversa íntima entre os dois efetiva-se a individuação junguiana, ao se reencontrarem na sua intimidade se serem unos, não precisam mais saber quem são, como explicita os versos posteriores, das linhas 14 a 16. A partir da 16 até a 20, o eu-lírico reforça os conceitos de sonho e de sono, elementos relevantes na Psicologia Junguiana como elementos de imersão no inconsciente pessoa e coletivo, locais de sensibilidade artística e sagrada.

O poema é concluído numa bela imagem que apresenta que ao se encontrarem nesse universo invisível e sensível, ambos jamais se perderão um do outro, incessantemente se buscarão e se reencontrarão num vórtice de esperança. Esta crença na expectativa também está exposta no próximo poema “Adoração”, do livro *Uma via de ver as coisas* (1999):

1 Dificil chamar-te pelo nome, agora  
 2 que és tudo e meu chamado.  
 3 Ecoas. Água da sede,  
 4 Bebo-te em silêncio. E despojo-te da imagem  
 5 no transparente ser e estar  
 6 sem perceber  
 7 que sou e estou  
 8 que és e estás  
 9 entregues ao não-saber  
 10 de quando e onde  
 11 sempre e agora  
 12 e te sou  
 13 e me és  
 14 estando no infinito estar  
 15 sendo no infinito ser  
 16 que nos envolve e abarca  
 17 silenciosa viagem  
 18 adeus.

(SILVA, 1999, p. 103 -104).

A questão da identidade pelo nome é colocada neste poema também, ressurgiu para expressar que não há mais a vital necessidade destes conceitos profanos, pois este Outro é tudo, é aquilo que é chamado e encontrado. O sujeito lírico interage com ele por meio da imagem da água como símbolo universal de conexão com o transcendente. O ato de beber em silêncio da linha 4 nos remete aos ideais da meditação, onde o indivíduo concentra-se para ouvir-se em profundidade retirando as imagens criadas para definir o Outro.

Os verbos “ser” e “estar” conjugados no passado e no presente também nos trazem a inferência da não existência do conceito de tempo e espaço, “no transparente ser e estar/sem perceber/que sou e estou/que és e estás”, além do sujeito lírico recorrer ao despojamento de não precisar saber mais, isto é, compreender racionalmente quaisquer questão, pois vive “entregues ao não-saber/de quando e onde/sempre e agora/e te sou/e me és/estando no infinito estar/sendo no infinito ser/que nos envolve e abarca/silenciosa viagem/adeus.” A constante troca de paradoxos nos vocábulos mais a repetição de infinito evoca a adoração dita no título, o sujeito lírico relaciona-se além de uma devoção a um conceito externo de sagrado e busca desvela-lo na sua silenciosa viagem. Relacionamos esse “adeus” com o primeiro poema analisado nesta dissertação, o ato de despedida que é um símbolo desse reencontro com o divino.

Já em “Retrato (Do uno e do múltiplo)”, de *Poemas da Estrangeira* (1999) é destacado desde o título a conexão entre as ambivalências do sagrado, a sua unidade e a sua multiplicidade de conceitos e imagens, as suas constantes ausências e presenças, e também a relativização de tempo e espaço.

1 RETRATO  
 2 (DO UNO E DO MÚLTIPLO)  
 3  
 4  
 5 Se digo eu  
 6                   podes ser tu  
 7 ele  
 8                   ela  
 9   até mesmo nós todos  
 10 e os acontecimentos.  
 11 As paisagens mostram-se outras  
 12                   do que eram pela primeira vez.  
 13 A realidade?  
 14                   Tem pálpebras que ao se fecharem  
 15 fazem-na sonhar  
 16                   e por suas frestas  
 17 o vento o sol a luz  
 18                   chuva e estrelas  
 19 se insinuam.  
 29                   Também os vivos  
 21 – que todos são portentosamente vivos –  
 22 desconhecem calendários  
 23                   passados presentes futuros.  
 24 Foram dados conselhos? Nenhum restou.  
 25 Só chama a voz  
 26                   do centro  
 27 tão calma no limiar do ouvido em labirinto  
 28 voz que a pressa  
 29                   ou a brusca intenção  
 30 jamais feriu.

31 Que a ouças ou não  
 32 te chama  
 33 às vezes não mais que a frouxa pressão  
 34 de uma presilha  
 35 em cabelo de mulher  
 36 É um saber um sabor  
 37 quando nem sabias  
 38 se eras pássaro  
 39 criança ou serelepe.  
 40 O dia mostra seu perfil mais belo e se detém  
 41 quando alguém diz: – nasceu uma rola branca.  
 42 Amas e respiras  
 43 e o não saber é o que fazes  
 44 melodiosamente  
 45 luz iluminando sem ferir  
 46 tudo o que és  
 47 e tudo o que não és.  
 (SILVA, 1999, p.353-354).

Ao lermos o título, verificamos se tratar de um texto que traz um recorte imagético do sagrado, o termo “retrato” remete a essa figura ambivalente que será vista nos pares de opostos “uno”, ou seja, o indivisível e incognoscível, e “múltiplo”, ou seja, o multifacetado sob várias formas, rostos e conceitos. Nos primeiros versos, o sujeito lírico continua se utilizando do mesmo simbolismo pelo jogo semântico “se digo eu/podes ser tu/ele/ela/até mesmo nós todos.”, não importa onde o olhar se foca, o invisível continua presente em qualquer pessoa do mundo e segue nos atos mundanos.

“As paisagens mostram-se outras/do que eram pela primeira vez.” A hierofania da presença do sagrado que se reflete na natureza e nos seres, também se esconde do mesmo modo, sendo imprescindível revisitar novamente a realidade, além dos seus primeiros paradigmas cartesianos e mentais que já estão habituados às mesmas visões do visível, é ver pela segunda vez e encontrar novos potenciais. Essa interpretação é reiterada na indagação do verso 9. Sem dar uma resposta, o sujeito lírico continua trazendo nas linhas 10 a 15 a questão do onírico e do inconsciente, o mundo material dos elementos inspiram, provocam uma abertura para outras realidades, corroborando a questão trazida por Eliade (1993), que as manifestações do sagrado fazem parte da consciência de quem as vive internamente, quem escolher ver o numinoso como algo real e tem a crença na sua existência; de quem decide ver as insinuações da natureza comum como sinais da totalidade.

Inferimos que o sujeito lírico continua com esta questão da preferência individual nos versos 16 a 20, quando traz que os sujeitos que realmente vivem em consonância com seus universos de sensibilidade, ou seja, uma autêntica individuação, abandonam o conhecimento ilusório da linearidade das suas existências, não resta mais conselhos externos ou influências

de paradigmas anteriores, pois “Só chama a voz/do centro/tão calma no limiar do ouvido em labirinto/voz que a pressa/ou a brusca intenção/jamais feriu.” O simbolismo do centro de Si-mesmo tratado por Jung e seus conterrâneos pesquisadores demonstra o eu sagrado que se mantém inalterável, conseguinte imagem poética do labirinto dentro do ouvido, que pode ser ignorado pela pressa de uma vida pretensamente produtiva ou pela agressão a si e aos outros, não cessa sua presença dentro do sujeito. Este segue na escolha de ouvi-la ou recusá-la, o que não importa, pois ela continua chamando. Pode ser em uma pressão ínfima e insistente retratada na imagem de uma presilha de cabelo de mulher.

O conceito de contradição continua no jogo de palavras “saber” e “sabor”, uma apropriação da imaginação conferir paladar a um conhecimento, o que também ocorre do sujeito ser um animal, uma pessoa ou um adjetivo, como segue o eu-lirico nos versos 32 a 35, a transformação em estados diferentes pela expansão de consciência é característica do universo onírico e artístico. O mesmo símbolo dos contrários está na linha 36, onde o dia possui um perfil, um rosto físico que será belo quando alguém expressar “nasceu uma rola branca.”

Para os estudiosos de simbologia Chevalier e Gheerbrant (2009), a rola é um pássaro da renovação cíclica e se aproxima muito do simbolismo da pomba, portanto gostaríamos de inquirir melhor essa exegese polissêmica. A pomba branca possui uma simbologia mais propagada pelas religiões e mitologias judaico-cristãs como pureza e renovação, harmonia e esperança, já nas mitologias pagãs é associada a Afrodite, deusa grega do Amor, e os teóricos dizem que representa a realização amorosa que o amante oferta ao ser amado. São possíveis leituras do poema, entretanto, refletimos na seguinte citação dos dois autores “Essas acepções, que só divergem na aparência, fazem com que a pomba represente muitas vezes aquilo que o homem tem de imorredouro, quer dizer, o princípio vital, a **alma**.” (CHEVALIER; GHEEBRANTE, 2009, p. 728, grifo do autor). Pelo título do poema e os versos anteriores, expressar que o dia se transforma em algo mais sublime após o nascimento da alma de um sujeito, nos parece muito mais adequado como simbolismo do ressurgimento do centro de Si-mesmo, ao mesmo tempo uno e múltiplo.

Os versos das linhas 38 a 43 relacionam-se mais apropriadamente com a imagem da alma, pois amar e respirar sem as interferências da mente que diz como fazê-los torna-os melodias luminosas que não ferem nem ao seu centro, ou “tudo que és/e tudo que não és.”, novamente o jogo de disparidades para expressar o que vemos ser o sagrado interno, este

também ressurgem no último poema analisado desta seção “O Encontro”, de *Cartografias do Imaginário* (2003):

1 Achei depois de muito procurar  
 2 o Desconhecido. Antes, o enganar-me  
 3 com mil e um nomes. Agora  
 4 alegremente vivo a hora  
 5 do encontro sem procura. O eu  
 6 é o servidor, bem sabes, mas não sigas  
 7 o descaminho se ele indicar-te  
 8 esta ou aquela direção.  
 9 Segue o vento que tocar-te  
 10 com mão levíssima  
 11 e chegarás de repente.  
 12 Foi-se a semente, nem a viste transformar-se.  
 13 Tudo é um ágil configurar-se  
 14 nos dedos leves da Vida  
 15 que te abraçou comovida,  
 16 ouvindo teu silêncio.  
 (SILVA, 2003, p. 134).

Neste poema, o eu-lírico percebe que encontrou algo que há muito buscava, e antigamente esse desconhecido, que inferimos ser o sagrado pelas temáticas do poema da autora mais a indicação de letra maiúscula no vocábulo, era procurado externamente, sob a forma de mil e um nomes, em que vemos uma referência às diversas religiões e às espiritualidades. Esse número alto apenas o enganava a visualizar realmente o significado e o sentido da sua existência, e “agora/alegremente vivo a hora/do encontro sem procura.”, nestes versos encontramos o sujeito lírico em sua compreensão de que não há necessidade de buscar o que ele já possui em si-mesmo, ele pode viver o sublime dos seus instantes como uma criança alegre e jubilosa, sem a angústia de correr a um objetivo no fim da jornada.

No verso final da linha 5 até a 8, verificamos que o sujeito lírico descreve o eu como um servidor, ou seja, como uma ponte egóica que está a serviço do *Self*, portanto o eu-lírico solicita que o sujeito não se precipite e acompanhe inconscientemente os descaminhos do eu-servidor que indica várias trajetórias diferentes, e pede que se acompanhe a leitura do universo por meios das sensações, sentimentos e/ou intuições. o prefixo “des” nos retrata as sombras e agruras que a busca racional e mental a um Sagrado externo que menosprezam os outros caminhos, o “descaminho” como a lógica filósofa que nunca possui conclusões e gira sempre no mesmo círculo sem fim dos argumentos e racionalizações.

A imagem do vento que toca com mão levíssima nos sugere a inspiração sutil do universo pela natureza e suas sincronidades que, apesar de estudadas pela ciência, não podem ser controladas em sua essência, para o sujeito lírico elas que enviam a direção correta

onde em cada instante ele pode encontrar este Desconhecido. O ar, um dos quatro elementos, como explica Chevalier e Gheerbrant (2009), é o símbolo do mundo intermediário que permeia o sagrado e o profano, a terra e o céu, também da vida invisível aos olhos do corpo, só sendo percebido pela sensação causada pela respiração. Ele age como um purificador da Verdade Universal, é livre e retrata a mais pura imaginação, conforme os autores, em muitas culturas o ato de respirar é uma Arte e existem muitas pesquisas científicas sobre os benefícios de uma respiração consciente.

O verso 12 pode ser analisado buscando a simbologia do elemento ar colocado nos versos anterior ou lido como um conjunto contendo o seu próprio significado que mesmo assim não difere muito do anterior. Relacionando aos versos 9 a 11, a semente, como símbolo de um renascimento de onde surgirá um novo fruto, ela foi transportada pelo vento singelo de tal modo que o sujeito nem a vê nascer, ou seja, transformar-se em uma nova vida; e mesmo sem focar no elemento ar que conduz essa semente a terra, a transformação vai ocorrer sem a consciência objetiva do indivíduo, conforme a crítica anterior. E “Tudo é um ágil configurar-se/nos dedos leves da Vida/que te abraçou comovida, ouvindo teu silêncio.” O poema finaliza-se reiterando a agilidade e a inteligência da Vida com letra maiúscula que se organiza de uma forma tênue e suave, o “abraçou comovida” nos incita a refletir na gentileza e simplicidade que o sujeito lírico encontra sem a constante busca anterior, sendo assim acolhido através do silêncio sagrado e meditativo. Nossa conclusão é que este texto simboliza a verdadeira transformação junguiana de *Self*, ou a real individuação.

O texto visionário construído por Dora é uma real manifestação da hierofania teorizada por Eliade, são exemplos da ausência e da presença divina por meio da expressar criativa. Vemos que o trabalho da artista interage intimamente com o sagrado pela inspiração poética, os versos tornam-se a expressão de um corpo da divindade, enquanto o sopro de sua voz está nos impulsos iniciais retratados pelos eu-líricos. É evidente que Dora realiza uma estruturação formal dos poemas e a interação entre Ser e Sagrado nunca é linear ou completa, são sutilezas imagéticas e lampejos simples que contém macrocosmos polissêmicos em palavras. Não consideramos Dora uma poeta lírica ou romântica, no sentido de expressão de sentimentos e de subjetividade, seus textos expressam uma escritura visionária e cósmica de uma vivência espiritual através da palavra, indo além das emoções individuais que vemos em outros poetas, é a individuação permeada por arte.

Dora revitaliza o numinoso, o sentimento *numem*, por meio dos arquétipos de sagrado em sentidos universais como as hierofanias e os simbolismos imagéticos, a sua imaginação e

sua sensibilidade servem ao seu racional que organiza os poemas em uma estrutura formal. Para nós, é evidente que a afirmativa de Paz (1982) que poesia e sagrado dividem-se em formas irreconciliáveis de poemas e ritmos não cabe no texto da poeta, eles realizem uma conexão com o próprio *mysterium*, que assusta e fascina, não diferenciam-se, são cantos hierofânicos. Seu texto também nos confere o mesmo sentimento do sagrado abordado no capítulo teórico: de deslumbramento e de amedrontamento.

O encanto vem pela configuração dos vocábulos em imagens delicadas e profundas, com palavras sensíveis que vão ao encontro do *Self*, e o assombro vem pela resistência que verificamos existir no cânone da Academia com a poeta que, apesar de muito premiada e muito respeitada por ilustres críticos literários, não recebe a devida atenção como outros poetas contemporâneos, a intimidação ocorre pela hipótese opressiva que num ambiente onde deveria reinar o sensível unido à mente, ainda exista a desconsideração a artistas como Dora justamente por tocar numa ferida antiga: a falta de contato com o inconsciente e a consequente alienação do sujeito que se considera vivo, mas está sobrevivendo em uma prisão de paradigmas e crenças.

No livro *Tauler e Jung* (1997), texto ensaístico onde a poeta discursa sobre a sua perspectiva das teorias junguianas e místicas, ela diz que para abandonar a ilusão intelectual, deve-se experimentar os opostos dentro de si e aceitar os conflitos e crises existenciais que o inconsciente causa, isso é o que Jung, citado por Dora (1997), chamou de *legado do destino*, o indivíduo como um Ser único.

A autora segue dizendo que na visão grega se utiliza o termo *theosis* para figurar esse reencontro interno, o humano encontrando a sua divindade. A poeta explica que como deus tornou-se homem, este também recebeu a possibilidade de transformar-se em deus. Entretanto, na opinião dela, para se entender corretamente o que isto indica, deve-se perceber que não se trata de uma *hybris* ou de igualar-se à divindade pelo via do poder; ela cita o poema dístico de Angelus Silesius “Amar é mais árduo do que podes supor: não basta amar; como Deus, deves ser Amor.” (LEPARGNEUR; SILVA, 1997, p. 114).

A presença divina, como segue a poeta em seu ensaio citando o historiador Eliade, se experiencia na psique como a *coincidentia oppositorum*, colocada como a forma mais antiga das hierofanias na história humana. Pelo processo de individuação que compreende a união dos polos contrários na personalidade, o Eu assume a sua responsabilidade de satélite da luz cósmica do *Self* solar, este numinoso e sagrado, e assim pode acontecer o restabelecimento paradoxal do sujeito que recupera o bem perdido. Porém, Dora enfatiza que nesta

reorganização precisam-se viver ambos os estados, o êxtase e o júbilo e também a depressão e o abatimento, dessa forma perde-se o sentimento de limitação psíquica. Esta representação das ambivalências internas dadas pela conciliação dos opostos é simbolizada evidentemente nos poemas trabalhados nesta seção, pois trataram dos diálogos entre o Eu e o Outro. Não verificamos melancolias nem exultações nos versos da poeta, compreendemos que ela expressa um equilíbrio de pleno reencontro e individuação. Sobre a situação de permanecer em um dos extremos, a poeta escreve abaixo:

O exagero de um dos opostos sempre representa um perigo, pois pode provocar a *enantiodromia* (súbita transformação no seu contrário). Toda a unilateralidade provoca uma inflação, positiva ou negativa, e o indivíduo se acha no primeiro caso exageradamente confiante em seus grandes dons, e no segundo desvaloriza em extremo. Mas dessa tensão violenta vai surgindo aos poucos um terceiro termo, uma espécie de *tao* ou fiel da balança, de um centro entre os opostos, numa unidade que os concilia. Esse processo, porém, não é estático e definitivo. Enquanto o homem vive há sempre uma nova diástole e sístole psíquicas. **A suprema sabedoria possível para o ser humano consiste em unir os opostos e dessa unidade extrair novamente os polos opostos.** Quando equivale a um equilíbrio relativo através dessa viagem difícil pelo mar do mundo exterior e interior. (LEPARGNEUR; SILVA, 1997, p. 120, grifo nosso).

A citação da poeta corrobora com a reflexão teórica realizada no segundo capítulo desta dissertação de que o Uno se manifesta em sua multiplicidade e diversos pares de opostos, quando estes levam a um dualismo extremo, tornam-se apenas mais uma dos arquétipos primordiais de representação onde uma crise impulsiona outra crise até a plena manutenção pelo sujeito de um tênue equilíbrio psíquico. Dora reflete em arte esta contínua reunião dos paradoxos. A autora complementa no livro que a razão termina por *exigir* a unidade e a interligação de tudo que existe dentro de si, mas, infelizmente, esta ação não se encerra através de um requisito racional, pois o sentimento aspira igualmente por essa conciliação, e considerar que a subjetividade é passível de controle mental é um disparate.

O raciocínio de Dora (1997) se mantém na mesma linha ao citar Mestre Eckhart que disse que a divindade não é isenta da oposição, mas sim que tudo que é segmentado retorna a ela, em sua plenitude indivisível: “Onde há dois, há sofrimento, porque um não é o outro e esse *não* representa diferença e amargura.” (LEPARGNEUR; SILVA, 1997, p. 143). Dora reafirma que a *força sagrada* está integralmente dentro dos seres vivos e a sua representação é os que os cria Individualidade, ou seja, a imagem do Uno é enaltecida no mundo pela abundância divina do Outro como *diferente*, e assim se reúne à fonte originária, “Nem ascenso, nem descenso: o desdobrar-se de uma plenitude oculta no Uno.” (1997, p. 146).

Para concluir esta seção, reiteramos as palavras de Dora (1997) que afirma que as correlações teóricas entre psicologia, mística e poesia **podem e devem** ser temáticas de reflexão, por se tratarem de vivências dos sujeitos que se aprofundam nas regiões inexploradas e profundas do inconsciente, estas se apresentam pelo caminho humano e buscam mais do que são buscadas, “nas culminâncias (ou profundezas) da experiência humana do amor e do divino e também do conhecimento essas confluências ocorrem e nossa atitude afinal só poderá ser de gratidão, reverência.” (LEPARGNEUR; SILVA, 1997, p. 155).

### 3.3 CANTAR O DIVINO: POESIA E MITO

Segundo Paz (1982), a palavra poética e a palavra sagrada são complementares, pois suas origens são comuns, os poemas, os mitos, as orações, os ritos, os hinos, entre outros, por vezes são indiscrimináveis entre si. Dora tinha essa mesma concepção da sua criação literária, conforme lemos em sua entrevista:

No meu caso, a parte espiritual é como um elemento condutor ou propulsor de minha vocação poética. Acho que o papel do poeta é parecido com o daqueles que levam a tocha na Olimpíada. Mesmo que o mundo esteja dessacralizado, temos que acreditar que a vida é forte, transforma-se e cria novas saídas. Penso na imagem de 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 sua voz interior, é o que se pede aos poetas na tentativa de suprir essa carência dos deuses. (GALVÃO, 1999, s.p.).

Segundo suas palavras, o poeta, criar versos e transcrevê-los do *anima mundi* para a página em branco tem como principio norteador a parte espiritual. A imagem que ela utiliza, do corredor levando a tocha na Olimpíada, ação que era realizada pelos sacerdotes na antiguidade no templo em Olimpia e que até hoje se mantém quando os atletas levam a tocha até a cidade onde serão realizados os jogos, reúne esse simbolismo do poeta como um condutor da inspiração que o fogo possui, ou seja, de conexão com o sagrado. Apesar das inúmeras mostras de dessacralização da era atual, Dora ainda acredita que existe esperança e se utiliza da imagem da flor nascendo da pedra, que nos mostra que da construção bruta pode surgir a beleza. Sua referência à crença do *anima mundi* é relacionado ao trabalho de Jung do livro *Psicologia e Alquimia* (1990), é um como ideal de que existe uma *alma do mundo*, algo mais antigo e potente que o sujeito, ou seja, o tal *mysterium*.

A poeta continua trazendo na sua fala os elementos da necessidade que os indivíduos têm de relacionarem-se com o sagrado de alguma maneira e o poeta tem a possibilidade de suprir a carência de deuses e espiritualidades no mundo atual. Voltando a Paz (1982), os poetas foram os primeiros a ver a origem comum do amor, da religião e da poesia, pois os três “escapam” quando tentamos compreendê-los, “as três experiências são manifestações de algo que é a própria raiz do homem” (PAZ, 1982, p. 164). Existe uma correlação profunda entre o sagrado e a poesia como já enuciamos nesta dissertação e, por conseguinte, com o amor/sentimento sublime, os três são fontes do incognoscível.

Dora escreveu muitos poemas sobre a temática do ato de poetar como sendo algo divino, também escreveu sobre a inspiração e suas origens, e sobre esse Poeta/Artista/Sacerdote que escuta a voz divina e a transpõe para a página. Muitos de seus textos tratam do ato poético como um emprego sagrado de expressar a essência das divindades através dos mitos e ritos, esta seção trabalhará com quatro poemas, “A Sibila”, “Delfos”, “Órfica” e “Nascimento do Poema”. Para iniciar a análise a partir da perspectiva mítica e poética, temos o primeiro texto que inicia o livro *Hídrias* (2004), “A Sibila”.

1 Nas praças, nos templos e olivais,  
 2 um grito de louvor à Terra, dançai!  
 3  
 4 Vim sem o esplendor da aurora, mendiga,  
 5 não como as Musas de outrora, dadivosas Diotimas,  
 6 vim mendigar o que há muito vos ofertei, Poetas:  
 7 sopro-vos à garganta dilatada, vossos olhos ceguei  
 8 para que o fundo olhar se liberte. Sibila em agonia,  
 9 há tanto silenciada, falarei por vossas bocas,  
 10 em vossos versos arquejará minha voz embriagada, rouca –  
 11 sustos e soluções, gritos, silvos, neblinas de esgares,  
 12 Mares de canto e pranto. No tempo além do tempo,  
 13 meus lábios murmuram por ti e perto dos templos derruídos,  
 14 a respiração do velho Mar, seus haustos e gemidos.  
 15  
 16 Mostra-me o silêncio o lacre escarlate, verbo indigente  
 17 dos mitos que sempre me uniram às setas de Apolo.  
 18 Há tanto minha palavra foi calada, os deuses recuavam...  
 19 Mas os poetas mantiveram-me viva. O mais ínfimo  
 20 deu-me de beber e em sua hídria refresquei meu rosto.  
 21 Sensíveis a meu sopro, os maiores coroaram-me de folhas verdes.  
 22 A irrupção do Poema é o silvo que Apolo harmoniza e Orfeu  
 23 [faz cantar.  
 24 Rompendo as cisternas escuras eu vim, raiz coleante  
 25 por entre as pedras e a secura. Dilacerada, arquejante,  
 26 acolhe-me Apolo em seus braços de névoa.  
 27 Gemidos rasgam mil caminhos na gruta: aaaah, oooooh...  
 28 A Sibila arrasta-se ao pó, soluça, seus lábios deliram,  
 29 traça no ar os gestos incertos dos agonizantes, colhe flores  
 30 na neblina. Aaaaah, oooooh.... Foram-se os deuses da Grécia,  
 31 só espelhos refletem espelhos, o eterno assim se dá e esconde.  
 32

33 Onde Afrodite, a de róseos tornozelos, unvida de óleo  
 34 [inocorrúptível,  
 35 Com seus perfumes, colares e pulseiras cintilantes?  
 36 Onde Ártemis, a de doçura selvagem? Foram-se as Ninfas  
 37 e Hamadriades! Nunca mais a vida estuante dos bosques,  
 38 suas flores e clareiras, onde Zeus e Hera adormeciam ao calor  
 39 [do dia.  
 40  
 41 Ai, ai, neblina da neblina, o que enlaçarão agora nossos braços?  
 42 Não mais que névoa e vento. Apolo, assim te afastas, e me  
 43 [deixas presa  
 44 à teia infundável destes sons selvagens, aaaah, ooooooh...  
 45 Em teu ombro dourado me apoiava, inventando poemas que  
 46 [ditavas  
 47 a meu secreto entendimento. Infeliz de mim! Agora  
 48 só posso tocar névoa e Memória. Dissiparam-se Mundo e  
 49 [Palavra.  
 (SILVA, 2004, p. 27-29).

Um poema riquíssimo em imagens simbólicas que reativa o mito antigo do oráculo de Delfos e suas sacerdotisas, as Sibilas, e traz inúmeros elementos constitutivos para expressar a relação entre o poeta e seu ato divino. Antes de entrarmos nas suas menores unidades poéticas, é relevante apresentar que César (1999b) trouxe o mesmo poema, inédito segundo suas palavras, no seu artigo original de 1997, publicado na fortuna crítica do livro *Poesia Reunida* (1999), ou seja, sete antes da publicação do poema em *Hídrias* (2004). No material de César (1997) há mais cinquenta e oito versos que o texto publicado por Dora em 2004, sendo que este teve poucas mudanças no seu liame principal. Pensamos que para enriquecer a pesquisa e compilar os dados encontrados, devemos ao menos expor os versos na dissertação:

1 A Sibila chorou.  
 2  
 3 Nesse momento as coisas cessam, silenciosas,  
 4 atemorizadas. Os ventos param de soprar,  
 5 nas árvores as folhas não se movem.  
 6 Os rios adormecem e o gigantesco Mar  
 7 é liso e sem ondas. Paira sobre tudo um  
 8 SANTO SACRO SILÊNCIO  
 9  
 10 Perde-se na neblina a medida do Tempo,  
 11 tudo se abisma no silencio, à espera  
 12 do alto Deus, meta dos séculos.  
 13  
 14 A Sibila abre os grandes olhos  
 15 e vê o Deus que nasce.  
 16  
 17 A Mãe, junto ao Menino, parece uma vinha  
 18 e enquanto a Lua surge, clara, ela adora  
 19 o Filho em seus braços. De ouro vivo é a Criança  
 20 e em resplendores toda a gruta se ilumina.  
 21 Luz nascida como o orvalho descendo do Céu à Terra  
 22 e em torno, suavíssimo aroma.  
 23 Anjos perpassam, alígeras borboletas

24 e cantam: Amém.  
 25  
 26 A Sibila sorri.  
 27  
 28 Um cântico novo brota em seus lábios, mas não é seu,  
 29 o infinito o modulou:  
 30  
 31 O aroma de teus perfumes é delicado  
 32 e teu nome, óleo que se derrama.  
 33 Serás nosso júbilo e alegria...  
 34 Não repares em minha tez morena, que o sol queimou.  
 35 Irados, meus irmãos fizeram-me guardar as vinhas,  
 36 eu, esquecida da Vinha!  
 37  
 38 Ouço a voz do meu Amado batendo à porta  
 39 Lentos são meus pés e ao abrir a porta  
 40 o Amado já se foi. Corre minha alma  
 41 e o busca por toda a parte. Não respondes, Amor,  
 42 ao meu chamado?  
 43  
 44 Eu vos suplico, filhas de Jerusalém,  
 45 se o encontrardes  
 46 dizei-lhe que estou doente de amor.  
 47  
 48 O que tem ele – elas perguntam–  
 49 o que tem o teu Amado mais do que os outros  
 50 para que assim o busques, quase morta?  
 51  
 52 Meu amado é róseo e brilhante,  
 53 meu amado vermelho. Sua cabeça é de ouro puro,  
 54 seus cachos, negro-azulados.  
 55 Seus olhos são duas rolas  
 56 perto de um lento riacho.  
 57 Destila mirra  
 58 o lírio de seus lábios.  
 59 Sei que habita um jardim,  
 60 companheiros ouvem sua voz...  
 61 Oh, faze que eu também te escute!  
 62  
 63 Quem é essa que vem do deserto  
 64 como um cântaro apoiado a um peito amoroso?  
 65 Ele é um selo sobre seu coração,  
 66 sobre seu braço moreno,  
 67 pois o Amor é forte como a Morte,  
 68 Suas centelhas são de fogo:  
 69 Uma chama divina!  
 70  
 71 Dissipa-se na névoa um rosto efêmero,  
 72 mas a face do Amado permanece.  
 (SILVA, 1999, p. 481).

Inferimos que o corte realizado por Dora para a edição final do poema se explica por *Hidrías* (2004) ser um conjunto de versos dedicados à Grécia e às suas mitologias, e a parcela acima retirada possui imagens e símbolos relacionados a outros temas poéticos, como o Cristianismo; o texto ainda trata da Sibila, imagem de sacerdotisa dos deuses antigos como uma sacerdotisa que foi em busca de outra divindade, mas se mistura com a Virgem Maria,

conforme a linha 44 “filhas de Jerusalém”. Como diz César (1999b), nesse poema é anunciada a próxima chegada de um deus, com “uma densidade e emoção intensas.” (1999b, p. 478).

Lirismo que não se perde no poema retratado em *Hidrias* (2004), nosso objetivo nesta pesquisa. “A Sibila” revitaliza o mito das antigas sacerdotisas de Apolo, chamadas de sibilas, conforme diz Pierre Grimal (2011), elas são as responsáveis pelo antigo oráculo na cidade de Delfos, espaço onde se consagravam leituras do futuro e do *anima mundi*. Há muitas lendas no que tange a essas mulheres, se foram efetivamente mulheres do povo ou filhas diretas dos deuses, como Zeus e Apolo. Uma das mais famosas, segundo Grimal (2011) foi a Sibila de Cumas, a que ofereceu ao rei romano Tarquínio a possibilidade de adquirir nove livros sibilinos contendo o futuro de Roma. A cada recusa, a sibila queimou três. Após duas recusas, o rei as comprou e as guardou no templo de Júpiter. Os livros sibilinos foram de grande influência para as decisões e desenvolvimento da religião romana. Virgílio retomou o mito de Sibila de Cumas e a colocou como guia de Enéas na descida aos inferos em sua epopeia, *Eneida*.

Seguindo a mesma referência simbólica, temos Chevalier e Gheerbrant (2009) que explicam que o vocábulo pítia/pitonisa são outros termos para sibila, e são derivados do mito de Apolo e o seu confronto com a serpente Píton. Os autores dizem que o principal símbolo da sibila é a sua condição de mediadora entre os deuses e os homens, ela era a ponte entre a voz do deus Apolo e os consulentes que iam até a cidade buscar respostas para suas diversas aflições.

Ao lermos os versos “Nas praças, nos templos e olivais,/um grito de louvor à Terra, dançai!”, já se percebe que os locais escolhidos para gritar em adoração à terra são os espaços sagrados das praças onde os aedos, antigos artistas, reuniam-se para cantar os mitos; os templos, locais do sagrado por excelência; e os olivais, terrenos de oliveiras que se transformarão em azeite de oliva, extremamente utilizado para uso ritualístico, conforme Chevalier e Gheerbrant (2009), libações com óleo ungido eram atos dedicados ao sagrado nos antigos templos e ainda é algo comum em muitas culturas; também temos a imagem de “dançai”, o ato celebrativo que também está muito presente em ritualísticas antigas e atuais. Portanto, ao se iniciar o poema já se verifica o potencial sagrado do texto pelos símbolos e pelo seu léxico tal como “louvor”, “Terra” (com letra maiúscula indicando algo transcendente), a seleção de imagens-lugares, e por último, o “grito”, expressão sonora de um êxtase divino.

Sobre o eu-lírico em primeira pessoa do poema, inferimos ser o próprio oráculo personificado que canta o texto para as gerações futuras. Existem muitas lendas sobre Delfos e para embasar esta pesquisa preferimos nos ater às referências de Eliade (2010), onde ele afirma que Delfos possui uma história datada de muito antes de ser conectado com o deus Apolo. Os gregos ligavam seu nome a *delphús*, que significa “útero”, sua ideia era de pertencimento ao “centro do mundo”, “este venerável sítio oracular, onde se manifestavam, desde tempos antigos, a sacralidade e os poderes da terra-mãe, recebeu uma nova orientação religiosa sob o reinado de Apolo” (ELIADE, 2010, p. 260). Dora, natural leitora de Eliade como pesquisadora da psique mítica, diz em entrevista: “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” (GALVÃO, 1999). Dora escreveu sobre o oráculo de Delfos em mais três poemas, em *Talhamar* (1999, p. 247), em *Poemas da Estrangeira* (1999, p. 310) e em *Hídrias* (2004), reproduzimos abaixo este último:

1 DELFOS  
 2  
 3 Aquece as clareiras do ar,  
 4 atirador de dardos súbitos.  
 5 Apolo foi chamado e usurpou em Delfos o trono das Sibilas.  
 6 Sobre a mancha de trevas pousou a trípode de luz  
 7 e mais longe soprou os vaticínios.  
 8 Muitos morreram de luz tão clara, incendiando o coração.  
 9 O ar brincou na falta abandonada pela deusa sábia  
 10 e a música invadiu águas turbulentas:  
 11 rápidas mensagens riscou o vento nas Fedríades,  
 12 pedras róseas que se chamaram as Luminosas.  
 13 À noite, dormem no bosque templos de ossatura branca,  
 14 vértebras pousadas entre oliveiras.  
 15  
 16 Três colunas se enlaçam, sobrevivam,  
 17 na antiga ronda do templo,  
 18 fechado o círculo dos ritos funerários.  
 19  
 20 As cigarras se atrevem e os jumentos  
 21 a louvar a montanha, os vales e deuses soterrados.  
 22 A Terra acorda às vezes e suplica que tanta luz  
 23 Não lhe fira a carne, queimando arbustos e a pedra crua.  
 (SILVA, 2004, p. 44).

O eu-lírico evidencia neste poema o aprisionamento das linhas oraculares do culto a terra-mãe, “Apolo foi chamado e usurpou em Delfos o trono das Sibilas./ Sobre a mancha de trevas pousou a trípode de luz”, numa referência ao banco de três pernas utilizado pelas sacerdotisas para os oráculos; apenas do termo “trevas” ser empiricamente designado para uma posição negativa, não inferimos de tratar desse modo pela leitura total do poema que descreve nos próximos versos a mudança ocorrida no espaço sagrado, pelo que verificamos

no poema, a usurpação do oráculo é ambivalente, o texto destaca a antítese da luminosidade que chega ao que anteriormente era obscuro, concedendo imagens favoráveis e desfavoráveis de uma sociedade que se desenvolve em detrimento de um passado primitivo e misterioso,

Eliade (2010) explica que havia duas formas da pítia (ou sibila) realizar suas profecias, através de sacrifícios de cabras e de conversas com as pessoas ou, em casos sérios, entrar sozinha na cripta do templo. Existe a fábula, segundo Eliade (2010) que a sacerdotisa mastigava folhas de loureiro, bebia água sagrada e assim entrava em transe; a tradição conta que sua trípole estava localizada na beira de um abismo, da onde saíam vapores com poderes espirituais que a induziam a receber as profecias, entretanto, nada disso ficou provado pelos estudiosos. O autor não descarta a localização ter sido perdida devido a terremotos na região. Sua conclusão é que não se tem como ter certeza sobre nada destes ritos antigos de Delfos, só resta imaginar.

No poema “Delfos”, a linha 3 faz alusão aos vapores citados por Eliade (2010), mas, diferentemente das imagens do poema “A Sibila” que traz a voz lírica de uma poeta/sacerdotisa do passado, aqui se revela um eu-lírico que descreve as mudanças que aconteceram no oráculo pelos séculos. “Aquece as clareiras do ar/atirador de dardos súbitos”, esses versos refletem a mitologia de Apolo, Deus da Luz, Solar, que se utilizava de uma aljava com flechas. O eu-lírico também se utiliza do vocábulo “vaticínio” na linha 7, ato de predizer o futuro, e descreve que com o advento de Apolo as atividades da região se espalharam pela Grécia e pelo mundo.

Entre as linhas 8 e 14 temos um profusão de imagens diurnas e noturnas, símbolos ambivalentes de morte e renascimento do oráculo; na linha 8, se expressa que muitos morreram pelo fogo luminoso do coração, enquanto na linha 9, o eu-lírico relata que o ar brinca, se diverte, no espaço onde a deusa sábia deixou de permanecer (utilizando o termo “abandonada”), Apolo, um deus da Razão e do Pensamento, rege os domínios desse elemento, tanto que tem relações com a música e com a sonoridade, questão que aparece na linha 10, em que “a música invadiu águas turbulentas”. Se anteriormente o oráculo era dedicado a uma deusa ctônica, centro do útero do mundo, é evidente o simbolismo das águas agitadas e inquietas que foram amainadas pela chegada do deus; os símbolos duplos também são descritos nas linhas 13 e 14 com os vocábulos “dormem no bosque”, “templos de ossatura branca”, “vértebras” e “oliveiras”, reflexões de luz e vida, escuridão e morte.

A estrofe seguinte, que contém os versos 16 a 18, nos remete à geografia do local. Por imagens verificamos as três colunas centrais do templo de Delfos e o círculo ao redor destas

pilastras. E a última estrofe, dos versos 20 a 23, o eu-lírico retrata os animais como a natureza do local que ainda louvam os antigos deuses que ali viviam e que foram soterrados pela chegada de Apolo, “a Terra acorda às vezes e suplica que tanta luz/ Não lhe fira a carne, queimando arbustos e a pedra crua.”, nesses dois versos vemos que a palavra “terra” está em letra maiúscula mostrando seu caráter transcendente, também inferimos se tratar de uma imagem simbólica dos terremotos no local, vemos uma reflexão nesta imagem que diz que a antiga deusa ctônica desperta para solicitar aos pensamentos (luz) não lhe ataquem, destruindo a natureza instintiva que à ela pertence (queimar arbustos e pedra crua).

Compreender como se faziam as leituras oraculares é essencial para entender o eu-lírico a partir dos versos 4 a 8: “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 seguei/ para que o fundo olhar se liberte. [...]”, pois aqui está a evidência de que quem fala é o próprio oráculo que veio novamente, sem acompanhar a aurora, uma referência ao carro solar puxado por Apolo e as tempos míticos; o oráculo vem mendicante e implora pela palavra que será transferida aos poetas, isto é, a de expressar o sagrado nesse plano. Também vemos aqui uma referência a Diotima que, a partir de Martha Robles, em *Mulheres, Mitos e Deusas* (2013) é uma sacerdotisa da Mantinea que, graças a um sacrifício aos deuses, afastou a peste de Atenas durante dez anos, ela é citada em *O banquete*, de Platão; no mito, as Musas são entidades que oferecem inspiração aos artistas, contudo, nestes versos elas estão equivalentes as Diotimas, pensando na construção histórica da antiga sacerdotisa, inferimos que o eu-lírico aponta a sua perda de prestígio, e por isso faz uma súplica para ser ouvido. O oráculo/eu-lírico alude ao olhar profundo que os poetas detêm para expressar sua fala, o artista recebe pelo sopro os versos e assim a sua “garganta dilatada” se tornará o canal de comunicação desenvolvido, o oráculo também fecha os olhos físicos deste plano visível para que uma visão sagrada, inconsciente e poética e assim se realize o tal “profundo olhar”.

Nos versos seguintes, das linhas 8 a 14, ocorre a representação imagética e simbólica do sofrimento da Sbila que por tanto tempo permaneceu silenciada e escondida nos templos, pela boca do eu-lírico poético ela enviará as mensagens. Através das palavras de um texto, a sua voz “embriagada, rouca” por onde passaram “sustos e soluços, gritos, silvos”, e onde os poetas verão imagens fluidas (“neblinas”) de feições distorcidas (“esgares”) causadas pelo esquecimento e silenciamento. O símbolo poético de mares de canto e pranto nos reflete esse desespero por recuperar a palavra (“lábios murmuram por ti”), além da representação que

aparecerá na linha 14 que alude ao oceano perto da localização geográfico do templo destruído de Delfos, na Grécia. Pelos estudos de Souza (2013), sabemos que Dora visitou o antigo templo e este poema nos remete muito ao seu passeio inspirador pelo local.

Na próxima estrofe, o eu-lírico cita o deus Apolo diretamente, fato que até então era só era uma alusão com a imagem da sibila do título e dos versos até então. Encontramos três poemas de Dora que falam diretamente do deus: “Apolo” de *Uma via de ver as coisas* (1999, p.92), o mesmo de *Poemas da Estrangeira* (1999, p. 357); “Apolo” de *Hídrias* (2004, p. 36); e “Apolo Hiperbóreo” presente em *Poemas da Estrangeira* (1999, p. 358) e em *Hídrias* (2004, p. 37). O mito de Apolo traz a questão das “contradições reconciliadas” como explica Eliade (2010), é um paradoxo que o deus mais profundamente conectado com a esfera helênica não seja de origem grega, além de ter sido construído em torno de seu imaginário a ideia de ordem, serenidade e respeito à lei, enquanto no seu mito puro ele possui inveja, rancor e perpetua vingança, como na história da sua luta contra Píton, a serpente de delfos, imagem da grande-mãe terra que vivia no local nos tempos primitivos. Segundo Eliade (2010), Apolo sintetiza a substituição brutal das antigas civilizações pré-helênicos pelas divindades olímpicas, a simbologia existente na sua luta contra Píton, com feitura de dragão em algumas versões (a luta do herói com o dragão é muito presente em diversos mitos), expõe bem a subjugação das forças telúricas antigas gregas por um constructo racional, ou seja, apolíneo.

No poema analisado, o sujeito lírico/sacerdotisa solicita as palavras que um dia cantaram mitos e foram esquecidas, como nos mostra a linha 18, “Há tanto minha palavra foi calada, os deuses recuavam...”, entretanto a voz lírica encontrou na poesia dos artistas uma forma de ainda existir no mundo dessacralizado e que abandonou as antigas mitologias. Nas linhas 19 a 21, o sujeito lírico mostra que não importa se o poeta é humilde ou grandioso, se o artista é reconhecido ou desconhecido, ou se ele sabe utilizar-se das palavras para construir uma forma estética premiada, pois, para a voz da sacerdotisa, o sentimento, representado pela hídria que refresca seu rosto, já é o suficiente; para ela, “a irrupção do Poema é o silvo que Apolo harmoniza e Orfeu faz cantar”; temos o vocábulo poema expresso em letra maiúscula figurando a sua expressão sagrada de recontar os mitos, proporcionado por Apolo, Deus da Música e da Luz, e por Orfeu, filho do Deus e também músico e poeta, trataremos mais do mito de Orfeu ao analisar o texto “Órfica”.

Paz (1982) nos fala que o poeta chega à margem da linguagem, as páginas em branco são limites, “um silêncio que é como um lago, uma superfície lisa e compacta. Dentro,

submersas, as palavras aguardam. E é preciso descer, ir ao fundo, calar, esperar. [...] A palavra poética brota depois de eras de seca.” (1982, p. 179). Inserindo essa percepção no poema, vemos Cabral (2004) confirmando que as sibilas deveriam se purificar com água lustral e beber da fonte sagrada antes de iniciar seus oráculos, a purificação pela água é indispensável à ação de rituais de iniciação, de sacrifício e de cultos na vida religiosa. E nas palavras “Sensíveis a meu sopro, os maiores coroaram-me de folhas verdes.”, temos também a referência imagética às folhas de loureiro ingeridas antes das atividades visionárias das sibilas; nestes versos vemos o eu-lírico confirmando que os maiores poetas, foram os que entraram fundo e acolheram essa voz inefável e misteriosa, como disse Paz (1982).

A imagem da gruta em pedra, como um contato com a mãe-terra, conforme descrito por Eliade (2010), aparece nos versos 24 e 25 da estrofe seguinte: “Rompendo as cisternas escuras eu vim, raiz coleante/ por entre as pedras e a segura.” Um clara referência aos vapores que as antigas sacerdotisas utilizavam para entrar em transe, que saíam por entre a gruta, com “raiz coleante” imaginamos vapores que parecem serpentes sinuosas que saem das raízes das árvores que existiam no oráculo antigo. E o sujeito lírico que, a partir desta estrofe nos parece estar em transe pelas onomatopeias utilizadas pela artista, mostra-se implorando pelo apoio do Deus Apolo para ser lúcida nas suas próximas palavras. Inferimos esta interpretação por causa das linhas 27 a 30, em que a sibila arrasta-se, murmura, delira, descreve gestos incompreensíveis e gemendo. O símbolo poético de colher flores numa neblina nos expressa essa retirada de uma arte sublime e visionária de algo sutil, incognoscível.

As onomatopeias expressas no poema nos fazem refletir no poder subjugante da voz oracular, esta imagem da força, da *kratofania*, que emerge da terra-deusa, por entre as pedras, esperando ser recebida pelo sujeito lírico, une-se à imagem da sibila em transe, interagindo com a neblina onde se dará a adivinhação. São elementos que caracterizam o oráculo de Delfos e suas implicações arquetípicas na psique poética, pois, como explica Chevalier e Gheerbrant (2009), o nevoeiro é o *período transitório entre dois mundos*, é o limiar, portanto ele precede as revelações importantes como um prenúncio da manifestação sagrada. A camuflagem proposta por Eliade (2010) também se evidencia nos versos 30 e 31, pois os antigos deuses deixaram de existir e “só espelhos refletem espelhos, o eterno assim se dá e esconde.”, vemos aqui a ambivalência do sagrado entre se mostrar e se esconder nas constelações de imagens de do texto, vemos tanto explicitamente no que tange ao conceito teórico do incognoscível que se expõe e logo se disfarça, quanto no simbolismo dos espelhos que irão refletir novos espelhos, ou seja, a consciência que se camuflará através de outra

consciência (o Outro/o Universo), segundo os estudiosos de símbolos, “em virtude da teoria do microcosmo, imagem do macrocosmo, o homem e o universo estão nas posições respectivas de dois espelhos.” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2009, p. 396).

A estrofe seguinte, dos versos 33 a 39, afirma mais a posição dessacralizada do mundo e do afastamento dos deuses com os questionamentos do sujeito lírico, este se pergunta onde está Afrodite, deusa do amor e da beleza, onde está Ártemis, deusa da caça e dos animais, onde estão os seres mágicos como ninfas (espíritos que vivem em locais e objetos, associados com os deuses) e hamadríades (um tipo de ninfa que vive especificamente nas árvores), onde estão o casal governante dos deuses, Zeus e Hera, que antigamente descansavam entre os mortais em plena luz do dia. Dora também escreve muitos poemas que retomam os mitos desses deuses e seres. Em *Hídrias* (2004) temos três poemas para Ártemis, “Ártemis” (p. 32), “Ártemis de Éfeso” (p. 33) e “Ártemis nua” (p. 34), sendo este último poema o mesmo que “Diana nua”, de *Poemas da Estrangeira* (1999, p. 309), além de outros dedicados a este mitolegema e demais deuses em outros livros de sua autoria.

Na última estrofe, o eu-lírico continua a recontar suas agruras e seu silenciamento pelo tempo, “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/ à teia infundável destes sons selvagens, aaaah, oooooh...”, inferimos aqui que o deus Apolo retira-se dos antigos ritos e não existe mais possibilidades de continuar os oráculos, cantos e poemas, deixando o sujeito lírico/sacerdotisa aprisionada por entre os sons que não possuem mais o seu controle, abandonada na névoa e no vento. E continua “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.” Nos ombros do deus da luz (“dourado”), havia acalento e morada, trazendo os poemas/cantos/oráculos que a divindade ditava, e o que restou foi a figura da neblina, espaço de transição, e a constatação que apenas pela lembrança histórica (memória) de um mito e um rito antigos que não são mais retomados na atualidade e, sendo assim, o Mundo (vendo pela letra maiúscula do poema, inferimos se tratar da terra-mãe, da força telúrica e sagrada do universo) e a Palavra inspiradora e sagrada perderam sua potência e dissiparam-se no tempo.

Paz (1982) afirma que a palavra poética abarca os opostos num só dizer, a imagem da morte e da vida é a expressão em simultaneidade, conforme vemos no poema “A Sibila”, são como revelações da condição finita do sujeito, sem importar efetivamente o significado concreto das palavras do poema. Uma questão é a acepção do texto, outra é o sentido do

*poetizar*. Sobre a dicotomia da criação poética e suas relações com a inspiração, Paz (1982) escreve:

O ato de escrever poemas se oferece a nossos olhos como um nó de forças contrárias, no qual nossa voz e a outra voz se enlaçam e se confundem. As fronteiras se extinguem: nosso discorrer se transforma insensivelmente em algo que não podemos dominar totalmente; e nosso eu cede lugar a um pronome inominado, que não é inteiramente um tu ou um ele. Nessa ambiguidade consiste o mistério da inspiração. Mistério ou problema? Ambas as coisas; para nós, um problema que contradiz nossas concepções psicológicas e nossa própria ideia de mundo. Bem, essa conversão do mistério da inspiração em problema psicológico é a raiz de nossa impossibilidade de compreender corretamente em que consiste a criação poética. (PAZ, 1982, p. 194).

Nesta citação, o escritor alude ao que vemos poema “A Sibila” sobre a mistura de vozes de leitura, são laços conectivos que se confundem e assim os limites entre quem fala e quem dita o texto deixam de existir. Ele comenta que a expressão transmuta-se em algo inominável e inexplicável, fazendo com que o Eu torne-se um pronome indeterminado, nem Tu, nem Ele, é ambiguidade da inspiração. Ele indaga-se se é um *mysterium* ou uma adversidade, o que não importa, na verdade, pois uma é dificuldade que entra em conflito com as construções limitantes do ego, refletir sobre o mistério da inspiração poético demonstra a impossibilidade de compreendê-lo, pois não há uma solução racional a ser desenvolvida.

Pensando agora no terceiro poema de análise, o mito de Orfeu, como diz Pires (2010) foi o segundo mitologema mais revitalizado por Dora, depois de Perséfone e Démeter. Em “Órfica”, publicado pela primeira vez em *Uma via de ver as coisas* (1999, p.89), novamente em *Poemas da Estrangeira* 1999, p.306), e reiterado em *Hídrias* (2004):

1 Não me destruas, Poema,  
 2 enquanto ergo  
 3 a estrutura do teu corpo  
 4 e as lápides do mundo morto.  
 5 Não me lapidem, pedras,  
 6 se entro na tumba do passado  
 7 ou na palavra-larva.  
 8 Não caias sobre mim, que te ergo,  
 9 ferindo cordas duras,  
 10 pedindo o não-perdido  
 11 do que se foi. E tento conformar-te  
 12 à forma do buscado.  
 13 Não me tentes, Palavra,  
 14 além do que serás  
 15 num horizonte de Vésperas.  
 (SILVA, 2004, p.30).

Segundo Grimal (2011), o mito de Orfeu é um dos mais enigmáticos da mitologia grega, rodeado por simbolismos e datado de tempos remotíssimos; desenvolveu, inclusive, uma teologia esotérica de iniciações e cultos, tal como os Mistérios Eleusinos, dedicados às deusas Perséfone e Démeter. Orfeu é filho da musa Calíope e, alguns mitos trazem Apolo como seu pai. Ele é cantor, músico e poeta, toca a lira e a cítara, que os mitos dizem ser sua criação. Segundo as lendas, Orfeu sabia cantar sons e declamar versos tão suaves e profundos que as feras o seguiam, as plantas o saudavam e os homens e mulheres o respeitavam e o admiravam. Seu mitema mais famoso e que deu origem ao Orfismo (ordem iniciática) é a sua descida aos íferos para recuperar seu amor, Eurídice. Com a sua lira encanta todos os seres do submundo e recebe a possibilidade de ressuscitar seu amor, contanto que não olhasse para trás até sair do reino dos mortos. Assombrado pela dúvida se a alma de sua amada o estaria seguindo, Orfeu trai sua promessa perto da saída e perde a chance de estar com Eurídice pela eternidade.

Nos versos de Dora dedicados a Orfeu, também ocorre a personificação do próprio verso, o Poema torna-se ser dotado de identidade e vida, onde o poeta precisa adentrar nos seus mistérios da morte para compreendê-lo e assim expressá-lo. Pires (2010) diz que a poesia-oração de Dora se fundamenta em cinco fases do sagrado interdependentes: na primeira, a poeta considera a inspiração como o veículo para a produção poética, que se utiliza do sujeito para expressar-se, é uma força independente e única; na segunda fase, ela vê o poeta como um iniciado nos mistérios, no caso da análise do pesquisador focada no mito do deus-músico, Dora mergulha nos mistérios órficos, mas vemos nesta dissertação que a poeta permeia todo o âmbito geral dos mistérios sagrados e inexplicáveis; a terceira fase é a expressão do sagrado que não está apenas na revitalização dos mitos, mas numa visão panteísta de mundo, ocorre a figuração da terra, da natureza e dos quatro elementos como formadores desses mesmos mitos; citamos as palavras do autor para a quarta fase, “este conjunto de qualidades evidencia que a poesia da autora ultrapassa a mera tematização do sagrado, pois **se quer sagrada** (ou melhor, **mítico-telúrico-sagrada**), concatenada a realidades atemporais, essenciais” (PIRES, 2010, p.175, grifo do autor); e na última fase, ele diz a poesia de Dora vai além da experiência religiosa simples, seu texto contém em si todos os elementos que representam a plena integração com todos os mistérios.

“Órfica” tem 15 versos, é uma conversa do sujeito lírico com o poema que tem sua individualidade e um caráter ctônico, de morte e renascimento. O eu-lírico suplica que o poema/índividuo não o destrua durante o tempo em que ele o constrói (“ergo” e “estrutura”),

ou seja, o formata numa forma estética e transcreve para a página o corpo do poema, expressando o “mundo morto”, em que inferimos se tratar dos mitos primitivos. O sujeito lírico também suplica para as pedras que serão retiradas das tumbas do passado não o ataquem e usa a expressão “palavra-larva”, onde vemos a imagem dos vocábulos que ainda crescerão e se tornarão um ser. O poema até aqui tem uma constelação de imagens sobre a efemeridade do texto e aludem perfeitamente ao mito de Orfeu que cantou a sua amada para chamá-la no submundo.

Nas linhas 8 a 11, a súplica continua, o sujeito-lírico nos parece tateando, tentando compreender o que não existe ainda dentro do texto, tentando erguê-lo, pedindo o que não foi realmente perdido, mas se foi, é um jogo de antíteses. Ele tenta inseri-lo em formas métricas, “tento conformar-te”, ou seja, enquadrá-lo em um padrão, um modelo de leitura. E conclui, nos versos 13 a 15, solicitando mais uma vez que a Palavra, agora com letra maiúscula, em que vemos os crescimento da “palavra-larva”, não o tente para ser outra coisa além do que ela será num horizonte de vésperas, ora, Vésperas fazem parte da liturgia católica (a Liturgia das Horas), é o horário entre 15h e 18h em que os cristão devem fazer suas orações com o *Magnificat*, hino voltado a Virgem Maria, ter essa imagem no poema nos faz inferir a miscelânea sagrada de mitolegemas que Dora retratou neste metapoema.

Flusser (1999a) explica que os metapoemas são articulações poéticas de teorias cuja legitimidade é a vivência profunda do poeta dentro do seu ofício, e não apenas racionalmente como uma criação da mente; são textos que visam a autoconsciência do poeta enquanto poeta, artista, leitor e se torna sua própria testemunha poética. *Transpoemas* (2009) é uma das obras de Dora, por exemplo, que só foca em poemas metalinguísticos.

Os escritores edificam os mundos, a palavra poética transforma-os a partir de si mesma como uma divindade. Não importa para a língua, o *como* expressar, mas somente expressar, somente existir a partir do seu texto. E não poderíamos nesta dissertação deixar de citar um dos poemas mais famosos de Dora, presente em toda a sua fortuna crítica. Segundo Flusser (1999a), é uma das obra-primas da poeta, é a submissão completa do sujeito ao ato criativo de fazer poesia, segue abaixo o “Nascimento do Poema”:

1 É preciso que venha de longe  
 2 do vento mais antigo  
 3 ou da morte  
 4 é preciso que venha impreciso  
 5 inesperado como a rosa  
 6 ou como o riso  
 7 o poema inecessário.  
 8

9 É preciso que ferido de amor  
 10 entre pombos  
 11 ou nas mansas colinas  
 12 que o ódio afaga  
 13 ele venha  
 14 sob o látigo da insônia  
 15 morto e preservado.  
 16  
 17 E então desperta  
 18 para o rito da forma  
 19 lúcida  
 20 tranquila:  
 21 senhor do duplo reino  
 22 coroadado  
 23 de sóis e luas.  
 (SILVA, 1999, p. 39).

Neste poema, percebemos o eu-lírico descrevendo a origem do poema para este plano visível de realidade, o poeta fará a retirada das palavras de um outro plano as quais se tornarão a linguagem do universo misterioso. O verso 2 contém a imagem do vento mais antigo e nos remete a algo ancestral, primitivo e inexplicável, mesma construção imagética da morte, um *mysterium* que sempre existiu, e Paz (1982) deixa claro que essa fascinação entre a morte, o sagrado e a poesia está presente em séculos de arte escrita.

Nos versos das 4 a 7, vemos o potencial poético que vai emergir do inconsciente e será exteriorizado na página. É essencial que os versos venham deste lugar “irreal” fisicamente, ou seja, do vento mais antigo ou da morte, daquele anseio que quase escapa de reconhecimento, do local onde vem a percepção de mundo, de onde estamos mortos, do incognoscível. É substancial que cada verso e cada palavra venham com a mesma imprecisão de onde vem a rosa e o riso, imagens que retratam o mesmo lugar onde pertence a beleza e a leveza. Consideramos que esta é uma das melhores imagens do poema: o poema como inútil, inessário, como é a existência de uma flor ou de um sorriso, eles não produzem utilidades para o cotidiano, e são apenas toques de sentimento que falam na alma. Qual objeto artístico é realmente necessário? Se a criatividade não é somente usada para resolver problemas, ela é o quê? Incessária? A beleza, o sagrado, não tem um porquê racional de Ser, apenas É, apenas está ali, presente, mesmo sendo negada pelos indivíduos, assim como o sentimento que não se retira da vida cotidiana e é necessário para a conexão.

É essencial que essa arte sensível, ferida por ter sido deslocada a este outro plano, retirada em liame tênue entre o aqui e o além, seja vista pelo sentimento do amor ou pelo sentimento dito negativo da materialidade, o poema deve ser trazido acordado, preservado, como diz o sujeito lírico na segunda estrofe. A arte, de certa forma, está morta, ela não é mais

névoa indefinida das Sibilas, neste poema ela é som, é imagem, é letra, tudo facilmente captável pelos cinco sentidos e nem por isso menos enigmática. “E então desperta /para o rito da forma /lúcida/tranquila/senhor do duplo reino/coroado/de sóis e luas”, vemos aqui o poema inerte e inanimado que será despertado pelo ato criativo do criador e pelo ato sensível do leitor; o poema torna-se assim o senhor dos dois reinos, objeto subjetivo e objetivo, binário, bidimensional, ambivalente, ele pertence ao sol e à lua, ele existe entre as polaridades de inconsciente e consciente. Entre as dicotomias das hierofanias.

É importante, como diz Eliade (1987), não limitar o sagrado às figuras divinas, seja de qualquer panteão ou religião: “O sagrado não implica a crença em Deus, nos deuses ou em espíritos. É, repito-o, a experiência de uma realidade e a fonte de consciência de se existir no mundo.” (1987, p. 114). Essa consciência opera no sujeito o seu resultado da experiência sagrada, entre um limiar do real e irreal. Eliade (1987) conheceu Jung e ambos tinham consonâncias entre si, principalmente no que tange a experiência de sagrado, eles relacionam a história real do mito com essa busca de significação e valor da função ontológica de recriar o mundo a partir da perspectiva do sagrado. Dora, como tradutora e leitora de quase todos os teóricos citados nesta dissertação, soube sintetizar em sua obra textos sublimes, que refletem aos leitores de poesia o mergulho no *anima mundi*, ensinando-os sobre a si mesmos e propondo reflexões para uma nova ressacralização da sociedade atual de uma forma mais coesa, coerente e, principalmente, conectiva entre o Eu e o Outro, ambos sagrado em suas esferas.

## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

### PRÊMIO NA ACADEMIA

Que dizes, Poeta?  
 Predisseram deuses  
 esta jornada única?  
 As pedras que pisamos são póstumias estrelas  
 e nossa invenção, ser deuses?  
 Ai, que fomos inventados, as pedras  
 nos pisaram. Futuras estrelas vimos  
 e predissemos deuses.

Apolo falava em nossa boca  
 ávido do verbo velado há milênios.  
 As musas mais belas te enredavam  
 em seus cabelos de seda.  
 Dizia porém o espelho antes calado:  
 o mesmo rosto lhes foi dado  
 e com a mesma coroa foram coroados  
 nos jardins da Academia.  
 Bóreas, soprando, já nos descobrira  
 e nos fustigava agora como outrora.

(SILVA, 2003, p. 110).

Em uma reflexão com Wunenburger (2006), vemos que não há como negar, depois de refletir sobre o conceito de sagrado, que este sofreu uma metamorfose na cultura ocidental. É unânime entre os autores estudados que a sociedade entrou em uma era de laicização das suas estruturas e suas significações, até mesmo criando fanatismo religioso. Isto se percebe no número alto de igrejas e instituições religiosas que não possuem mais o mesmo poder ao reivindicar as normas e condutas, enquanto outras forçam a sua doutrina, angariando e manipulando pessoas para seu desenvolvimento, há uma *enantiodromia*.

Como diz Wunenbuger (2006), esta separação teve seus méritos e deméritos, como o estudo aprofundado de questões antes recusadas pelas instituições eclesásticas, mas corrompeu enormemente o planeta e seus meios naturais. Cavalcanti (2000) nos explica que a busca por uma recuperação da totalidade do indivíduo é um dos episódios mais importantes do século XX, é uma verdadeira revolução do pensamento dual permeado por séculos de cultura humana. Ela diz que se está fundando uma nova ética, criada uma nova visão de sujeito co-criador, ou seja, que o ser humano é o único responsável pelo mundo que cria, seja interno ou externo, ele é o verdadeiro demiurgo que abrange todas as possíveis áreas, unindo-as em um espiral holística de ver o universo e a si-mesmo em uma integralidade e uma plenitude.

Seguindo a pesquisadora, a reunião dos campos das ciências humanas e exatas, antes separados, está no resgate da visão sagrada de vida. Sagrada por construir exatamente uma visão de totalidade e a conseguinte interdependência em um mundo ressignificado. Novas criações de paradigmas imagéticos de homem, seja a nível biológico, espiritual, cósmico, sensorial, intuitivo, mental, entre outros. “O afastamento do homem da natureza e do sentimento de sagrado que ela inspira foi uma das consequências da separação entre a ciência e a espiritualidade” (CAVALCANTI, 2000, p. 46), a abordagem racionalista, naturalmente, construiu mais segmentações, separou as vias do conhecimento e tudo passou a ser visto como entidades irreconciliáveis e incompatíveis, transformando a sociedade em um mundo despedaçado.

Para qualquer pessoa com um mínimo de capacidade de percepção, é evidente que o ser humano, além de estar destruindo o planeta em que vive, corre o risco de autodestruir-se. Onde quer que se observe, o quadro é de total dissolução dos valores morais, espirituais e estéticos. Embora muitas pessoas insistam em ignorá-la, a necessidade de religião à natureza e de desenvolvimento de uma consciência espiritual – que é, em última análise, ecológica – já está sendo oficialmente aceita pelos cientistas e pelos governantes de alguns países. O problema ecológico é também um problema espiritual. (CAVALCANTI, 2000, p. 61-62).

Cavalcanti (2000) diz que a psicologia que visa o sagrado e que dialoga com a experiência transcendental é de *fundamental relevância* para a saúde psíquica dos indivíduos, porque cria a possibilidade de uma retomada a sua verdadeira essência criadora e a consciência da sua responsabilidade como coparticipante do Universo, curando os sentimentos de vazio, de alienação e de falta de sentido. As teorias transferem a identificação comum com o ego para o *Self*, suscitando no sujeito a experiência numinosa por meio de imagens, símbolos, arquétipos, mitos e arte. Dessa forma, o ego pode conectar-se a uma dimensão maior e religar-se ao deus interno.

Como a pesquisadora segue explicando, este restabelecimento entre o ego e o *Self* confere a libertação das antigas restrições, limitações, defesas, insuficiências, culpas, incapacidades, entre outros sentimentos destrutivos, que inibem as ações efetivas e a criatividade; o foco é a transformação da personalidade e o despertar de uma potencial harmonia entre o consciente e o inconsciente. A ideia de inconsciente junguiana está vinculada à visão oriental da Consciência Universal, ou seja, a totalidade que se expressa de maneira única na mente de cada sujeito, e por intermédio destes, constitui-se como a soma de todas as mentes. O inconsciente coletivo, assim como inconsciente pessoal, não está em oposição com a mente consciente, existe uma “inter-relação de complementaridade e

compensação criativa com a consciência.” (2000, p. 149), o inconsciente coletivo acrescenta novos olhares, engrandecendo o campo perceptivo da realidade, através das fantasias, dos sonhos, da imaginação, da produção de símbolos, na revitalização dos mitos e da criação de novas artes. Foi pelos estudos dos sonhos que Jung, como explica Cavalcanti (2000), viu que o símbolo é polissêmico e plurissignificativo, e atua como agente de cura, de auto-regulação, de complementação e de ampliação da consciência humana, conforme visto em Durand (1988). As experiências simbólicas, vista pela teoria junguiana, “são sempre numinosas, poderosas, fascinantes, enriquecedoras e misteriosas.” (2000, p. 149). Sobre o arquétipo e o *numen*, Jung nos diz:

Um arquétipo em si mesmo não é bom, nem mau. É um *numen* moralmente indiferente. Só através de sua confrontação com o consciente torna-se uma coisa ou outra, ou então uma dualidade de opostos. Esta inflexão para o bem ou para o mal é determinada consciente ou inconscientemente pela atitude humana do sujeito. São numerosas as imagens primordiais desta espécie. Por muito tempo não se manifestam, nem nos sonhos dos indivíduos, nem nas obras de arte, até serem provocadas e ativadas pelo extravio da consciência que se afastou demasiadamente do caminho do meio. Quando a consciência se extravia numa atitude unilateral e, portanto, falsa, esses “instintos” são vivificados e delegam suas imagens aos sonhos dos indivíduos e às visões dos artistas e visionários, restabelecendo assim novamente o equilíbrio anímico. (JUNG, 1986, p.68).

Ao refletir sobre as indagações de Wunenburger (2006) sobre a melhor forma de propor uma discussão sobre o sagrado e, por conseguinte, a sua ressonância na arte, sem as corrupções involutivas do ego limitador doutrinário, vemos que a citação de Jung (1986) nos oferece uma possível resposta coerente: é manter a consciência que o inconsciente aparecerá de alguma forma para manter a estruturação física da vida. Eliade (2000) afirma que a experiência religiosa se origina a partir do inconsciente do sujeito, e isto significa reconhecer que a experiência do sagrado é a experiência da existência total, que diz ao homem como ser no mundo.

Para o autor (2000), toda a crise existencial na sociedade atual põe em cheque justamente a realidade do mundo e como o sujeito vai atuar nela. A crise, portanto, é religiosa, no sentido de *religare*, de conexão. Para a humanidade dos tempos antigos, a experiência do sagrado causava o mundo, era a orientação das ritualísticas, com os seus sistemas de caos e cosmos, e assim, tornava possível a sua existência e manutenção neste planeta; qualquer religião ou espiritualidade, mesmo a mais simples e recente, é uma ontologia: “revela o *ser* das coisas sagradas e das figuras divinas, mostra *o que é realmente* e, ao fazê-lo, funda um mundo que já não é evanescente e incompreensível [...]” (ELIADE, 2000, p.11-12, grifo do autor), esse mundo misterioso, que pode transforma-se num pesadelo onírico a cada vez que a

existência sofre a possibilidade de mergulhar no caos da condicionalidade total, quando não existe um “centro” para lhe conferir orientação ou significação. Seguindo o historiador, na medida em que o inconsciente é o ímpeto causador das situações-limite, isto se assemelha ao universo sagrado, pois este é o resultado de toda a crise existencial; o sagrado inicia-se onde há revelação total da realidade, daquilo que *é*, sem nenhuma ilusão. Mesmo que a relação entre sujeito/universo seja contraditória e ambivalente, seu final é sempre situar o Ser na totalidade. Isto é a identidade e a alteridade do homem com o sagrado, ou seja, são “a transcendência e exemplaridade que forçam o homem religioso a sair das situações pessoais, a ultrapassar a contingência e o particular e a ascender aos valores gerais, ao universal” (ELIADE, 2000, p. 12).

Seguindo o raciocínio de Eliade (2000), Cavalcanti (2000) também diz que o inconsciente reúne essa função de respositório do vir-a-ser, que impulsiona o sujeito para a evolução. Os mitos e narrativas que se mostrarão na Arte são as manifestações do espírito, segundo a visão junguiana. Eliade explica, em *Aspectos do Mito* (s.d.b), na seção sobre Imaginação e Criatividade, que os mitos vão recordar constantemente que ocorreram acontecimentos grandiosos na história humana, o passado inconsciente da humanidade torna-se recuperável. Imitar esses gestos leva o sujeito a transcender os seus pretensos limites humanos, obriga-o a estar ao lado dos deuses e dos heróis míticos, a fim de poder comparar-se com ele no plano visível. Campbell (1990), afirma que a necessidade de colocar-se nesse lugar transcendente é o que a arte recria o tempo inteiro com suas personagens e sujeitos líricos.

Voltando a Eliade (s.d.b.), o mito vai provocar, de uma forma ou de outra, essa “elevação” do sujeito, e nas sociedades antigas, os recitadores estão entre os curandeiros, bardos, andarilhos e magos, ou seja, aqueles que recitam os mitos tiveram que viver a sua vocação e foram instruídos por outros mestres. “O indivíduo distingue-se sempre quer pela sua capacidade mnemônica, quer pela imaginação ou pelo talento literário.” (s.d.b., p. 124). A criatividade poética, derivada de encontros internos, as crises psíquicas e suas revelações, enriquecem o mundo profano de sujeito que vivenciam as emoções pela arte. Os artistas tornam-se assim especialistas em sagrado, familiarizados com o mundo fantástico e surreal, pelo qual nutrem, acessam e expressam as profundidades do Ser Humano, sujeito divino do Universo. Para o historiador, é a criatividade que recria constantemente, pelo plano imaginativo, os antigos mitologemas religiosos, “os vários especialistas em sagrado, desde os

xamãs até os bardos, acabaram por impor nas suas respectivas coletividades pelo menos algumas das suas visões imaginárias.” (s.d.b., p. 124).

Esta é para Eliade (2000) a correlação entre o inconsciente e o sagrado, a hierofania é uma crise total da existência e, por conseguinte, a mesma solução exemplar desta crise. É uma resposta porque “desvenda um mundo que deixou de ser privado e opaco, mas sim transpessoal, significativo e sagrado, por ser obra dos deuses” (2000, p.12). O sagrado manifestado pressiona o ser a revelar-se real e universal, pertencente e inteiro, é a partir dessa consciência que se podem pormenorizar todos os símbolos numinosos e narrativas míticas produzidas pela humanidade. Existe um produtivo vínculo entre os psicólogos das profundidades, os historiadores das religiões e os artistas.

Para Cavalcanti (2000), Jung considerava o conceito de *Self* complicado de ser apreendido. Assim, ele o relacionou com diversos símbolos e imagens míticas como, por exemplo, a *opus magna* alquímica, a famosa pedra filosofal dos alquimistas, assim como a Flor de Ouro do Tao, a mandala, a Semente Dourada do hinduísmo, o Cristo interior, entre outras figurações. As imagens simbólicas da totalidade estão presentes em várias religiões e tradições, elas são o símbolo de reconciliação dos opostos, divino/humano, corpo/espírito, “a quintessência dos arquétipos, o princípio organizador e diretor interior, a representação da divindade interior que guia todo o desenvolvimento do ego, pois contém as sementes do destino do indivíduo.” (2000, p. 155). Os símbolos arquetípicos expressos na realidade tem como função o *religare* à realidade do *Self*.

Ele [Jung] defendeu a importância das experiências transcendentais ou espirituais para a saúde mental, pois a falta de consciência espiritual aliena o homem do *Self* e do significado e propósito maior da vida. A crença num processo evolutivo que também é espiritual torna o homem mais responsável pelo seu próprio desenvolvimento. (CAVALCANTI, 2000, p. 156, inserção nossa).

O que verificamos na obra de Dora é que o processo de individuação, como diz Cavalcanti (2000), é a experiência de tornar-se inteiro e uno, o que leva às hierofanias e à dimensão do sagrado como representação simbólica da vida, transposta pela arte. No prefácio de *Tauler e Jung* (1997), Pe. Ivo Storniolo traça um paralelo importante sobre a psicologia e a mística dizendo que Deus seria o Mistério do Uno invisível e que habita nas criaturas visíveis. O divino sagrado seria o conteúdo fundamental e o resto do universo as suas imagens criativas, o *imago Dei*, para chegar a esta conclusão, deve-se fazer duas vias concomitantes: passar pela *imago* que o sujeito projeta e que são refletidas, pelo outros, por amigos, familiares, colegas e desconhecidos; e chegar à *imago* pela sua própria profundidade, na sua

solidude interna. “A experiência do uno no tudo ou do todo no uno” (STORNILO, 1997, p. 7). O teólogo confirma as construções hierofânicas de representação do divino já trazidas nessa dissertação, expressadas por Jung e o simbolismo do centro e do *Self*.

Uma questão relevante para os resultados desta dissertação e que é trazida por Storniolo (1997) é que, muitas vezes, as religiões contentam-se com a experiência indireta do sagrado, com seus códigos e liturgias. A experiência direta, e inserimos aqui a poesia, o ato criativo e artístico, é vista com suspeita e até mesmo atacada, pois representa uma ameaça de rompimento aos padrões condicionados e paradigmáticos de interagir com o sagrado. Tanto para a visão racionalista do mundo, quanto para a visão doutrinária das instituições, os místicos, os poetas, os loucos e os visionários, como pessoas individuais e donas de si mesmas, são “perigosas”.

Como diz Laura Villares de Freitas (2015) em seu artigo *Faz sentido buscar ressacralizar o mundo em pleno século XXI? Contribuições a partir de Carl G. Jung e Dora Ferreira da Silva*, a psicologia vê que o artista contém em si a capacidade de interagir com os elementos da dimensão simbólica de uma forma mais facilitada, “seu ser e seu ofício costumam servir como um espelho peculiar, que mobiliza, desafia, interroga, convoca, incita reflexões e pode também trazer alento.” (FREITAS, 2015, p.2). A aproximação entre ego e *Self* pelos símbolos, como diz a pesquisadora, é a tão falada compensação entre consciente e inconsciente e Dora é privilegiada por estabelecer essa relação por meio de sua arte com o leitor.

O poeta é o artista que, por excelência, apoiado em sua maestria com a palavra, pode articular tais particularidades e diferentes aspectos, com isso muitas vezes vindo a colaborar para uma possível transformação e cura de dissociações presentes na cultura. Nossa época, tão marcada por um exagero da técnica, do narcisismo e de polarizações radicais, algumas vezes chegando a buscar, sem encontrar, sínteses criativas, carece da arte e, em particular, da poesia, como caminhos que trazem uma possibilidade renovada de construção de subjetividade, numa maneira em que a experiência e o desenvolvimento de uma consciência ética são seus principais pilares e frutos. (FREITAS, 2015, p. 2).

Freitas (2015) corrobora com a nossa consideração de que o mundo carece de arte poética como uma via de encontro com o seu potencial consciente, co-criando assim um mundo holístico e igualitário. De acordo com as palavras de Dora, em entrevista, não se pode separar as instâncias de mito e poesia, segmentar os conceitos de uma forma rígida os fere profundamente, ambos são necessários:

Toda vez que você tenta dizer o que é o mito, ou o que é poesia, você acaba ferindo um e outro, você passa a historiador, a lidar com conceitos, e a natureza de um e outro foge a isso. [...] 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, Dora Ferreira da. A fascinação do mito. Revista PenAzul, São Paulo, 02 dez. 1989. Entrevista concedida a Hermes Rodrigues Nery apud JESUS, 2015, P. 06).

Segundo a própria autora, a palavra poética aproxima os sujeitos do mistério. Rodrigo Petrônio (s.d.) diz que todo bom poeta vive em todos os tempos possíveis e Dora recria no leitor a experiência catártica de reencontro com o Uno. Para Galvão (s.d.), não existe como catalogar Dora em uma redução limitadora, seja de temas poéticos, seja de escola literária. Seu texto exige uma visão panorâmica, que traga um conjunto de símbolos, mitos e visões diversas. Trabalhar a obra poética da artista nesta dissertação, por meio de teorias de Sagrado, Imaginário, Psicologia, Mitologia, Ciências da religião e Literatura, são retratos da própria poeta multifacetada, pois, como diz Galvão (s.d.), Dora tinha uma capacidade incrível para unir fragmentos do Universo e construir imagens com paradoxos aparentemente irreconciliáveis, tecendo versos que não vislumbram um final definitivo de análise crítica.

Um fato que Galvão (s.d.) traz é que o “isolamento” de Dora do cânone literário tem diversos motivos: um deles é que ela não estava interessada no jogo da vida literária, ela desejava ler, escrever e conversar, sempre voltando ao seu principal foco: a Poesia. Em sua atividade não havia espaço para autopromoção e alardes de publicações. Outro motivo é o caráter ímpar de seu texto, as suas reflexões exigem do leitor um conhecimento prévio para serem reconhecidas e, mesmo que este exista, seu material ainda possui o que o Bachelard (2000) chamou de *novidade poética*, ou seja, sempre se pode descobrir elementos novos e questões originais a serem discutidas. São textos perenes que não se esgotam em poucas páginas de crítica.

Conforme Galvão (s.d.), Dora não tem a repercussão que merece nas academias científicas e nos círculos de poesia, apesar de ter uma fortuna crítica elogiosa e favorável de muitos críticos respeitados como Ivan Junqueira. Sua vasta obra poética e suas inúmeras premiações, em comparação com muitos outros artistas, são consistentes e relevantes para o cenário brasileiro, “aos que se interessam pela poesia, vale a pena perder-se e achar-se na intrincada tapeçaria que tece a sibila Dora. Até agora poucos tiveram o privilégio de conhecê-la. Já é mais do que hora de o Brasil descobri-la como um de seus talentos genuínos.” (GALVÃO).

Dora em uma das suas entrevistas, quando questionada sobre qual seria o sentido do mito, já que existe quem diga que não são divindades verdadeiras e reais, mas somente uma coleção de fábulas com as quais se procurou a dar sentido físico ao mundo, Dora responde:

Há formulações da vida, das grandes configurações da vida que são os 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 buscá-lo 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, Dora Ferreira da. A fascinação do mito. Revista PenAzul, São Paulo, 02 dez. 1989. Entrevista concedida a Hermes Rodrigues Nery. Apud FREITAS, 2011, p.10).

Percebemos nessa citação de Dora que a poeta considera os mitos como estruturas da vida profunda da psique, perceptível no universo onírico do sujeito, e que a história formal retirou a visão sagrada do mito condenando-o, já que ele não estava atrelado a fatos históricos.. O sujeito experencia em arte mitopoética a sua busca por um sentido interpretativo dentro das suas capacidades. Com esta afirmação do mito ser parente ser da poesia, interpretamos que Dora diz que, tanto a poesia, quanto o sagrado, não são explicáveis pelas vias formais de entendimento, ou seja não vamos o “encontrar definido na estante”, o mito se encontra em um mergulho do inconsciente, é uma expressão do pensamento não codificado ainda pela linguagem comum, é simbólico. O acesso dos indivíduos a ele se dá pelos sonhos e por outras vias imaginativas, conforme já vimos nesta dissertação, através das imagens oníricas o poeta encontra uma finalidade para a sua poesia, ele reconquista pela palavra aquilo que não estava expresso, a partir de si próprio, do âmago do seu Ser, ele expõe todas as conjunturas secretas e misteriosas que possui no interior. Concluimos que Dora buscou vivenciar profundamente o seu mundo interno, legando uma arte poética sempiterna de um grande valor, vemos a sua busca pela sua individuação, por vencer as suas sombras e suas *personas*, e viver fazendo o que sentia prazer em fazer: estudar, escrever e criar. As discussões sobre a ressacralização do mundo propostas por ela a partir da sua arte sublime proporcionaram inúmeras epifanias para a escritura deste trabalho.

Ao ler as palavras da citação de Dora, lembramos do depoimento da sua filha Inês Ferreira, no texto apresentado no II Colóquio Internacional Vicente e Dora Ferreira da Silva e do Seminário de Poesia: poesia, filosofia e imaginário, em 2015, chamado *Vicente e Dora-entre a mata e o mar*, onde ela diz que Dora fazia da vida uma grande aventura, se perdia em trilhas de cachoeiras, passava a noite em grutas, ouvindo à noite e seus sons assustadores, atentava para tempestades de raios, lutava contra ataques de aranhas caranguejeiras e cobras em casa, além de outras experiências que podemos qualificar como plenas. “Minha mãe era

de fato corajosa. Nada disso a intimidava.” (2015, p. 3). Em outro depoimento, citado por Freitas (2013), Inês disse que a coisa mais importante na vida da mãe era *escrever*, seu ofício não era orientado para resultados e prêmios, mas pela vocação pessoal, tudo em sua poesia está relacionado aos sinais internos e externos, e que encaminhavam-se para a *hierosgamia*, a verdadeira união mística, o casamento sagrado entre todas as polaridades dentro de Dora.

E como expressão de sua coragem e individuação frente à vida, Dora legou uma produção vasta e apta de ser pesquisada seguindo vários norteadores teóricos, poéticos e simbólicos nos seus textos, a sua pequena/média fortuna crítica utiliza tanto as Teorias da Poesia, as vastas Mitologias (grega, egípcia, hebraica e cristã), os estudos de Sagrado, as Teorias do Imaginário, as ideias da Psicologia Analítica, as relações com a Filosofia, o desenvolvimento teórico dos conceitos de Tradução como Re-criação do texto, o Misticismo e a Poesia, entre outras vertentes, apenas atestam a perenidade de uma obra sensível e que merece ser mais *sentida* por alunos, críticos, pesquisadores e leitores.

## REFERÊNCIAS

7faces. *Caderno-revista de poesia*. Natal, ano 3, ed.6, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://www.revistasetefaces.com/2013/01/7faces-caderno-revista-de-poesia-ano-iv.html>>. Acesso em: 28 nov. 2014.

ANDRADE, Fábio Cavalcante de. *A Transparência Impossível: Lírica e Hermetismo na Poesia Brasileira Atual*. (Tese Doutorado em Letras). Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, 2008. Disponível em: <<http://www.pgletras.com.br/2008/teses/tese-fabio-cavalcante.pdf>>. Acesso em 20 jan. 2016.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. *A poética do devaneio*. Tradução de: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

\_\_\_\_\_. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

\_\_\_\_\_. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução de: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins fontes, 1990.

\_\_\_\_\_. *O direito de sonhar*. Tradução de: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins fontes, 1994.

BIANCHI, Inês Ferreira da Silva. A poesia da dança, poesia da música, poesia da poesia. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Appassionata*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2008.

\_\_\_\_\_. Vicente e Dora – Entre a mata e o mar. In: II Colóquio Internacional Vicente e Dora Ferreira da Silva e do Seminário de Poesia: poesia, filosofia e imaginário, 2015, Uberlândia/MG. *Anais...* Uberlândia/MG: UFU/ILEEL, 2015. v. 1. p. 1-7. Disponível em: <[http://www.ileel.ufu.br/anaiscoloiuodoraevicente/wp-content/uploads/2015/08/cpdv\\_artigo\\_024.pdf](http://www.ileel.ufu.br/anaiscoloiuodoraevicente/wp-content/uploads/2015/08/cpdv_artigo_024.pdf)>. Acesso em: 10 jan. 2016.

BONAVENTURE, Jette; BONAVENTURE, Léon. Prólogo. In: HARDING, M. Esther. *Os mistérios da mulher antiga e contemporânea: uma interpretação psicológica do princípio feminino, tal como é retratado nos mitos, na história e nos sonhos*. Tradução de: Maria Elci Spacaquerche Barbosa e Vilma Hissako Tanaka. São Paulo: Paulus, 2007, p. 07-15.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Tradução de: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

\_\_\_\_\_. *O herói de mil faces*. Tradução de: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

\_\_\_\_\_. *Mitologia na Vida Moderna: ensaios selecionados de Joseph Campbell*. Tradução de: Luiz Paulo Guanabara. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 2002.

CANNABRAVA, Euryalo. Decisão poética em Dora Ferreira da Silva. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1999a.

\_\_\_\_\_. A experiência poética em *Andanças* de Dora Ferreira da Silva. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1999b.

\_\_\_\_\_. *Uma via de ver as coisas*. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1999c.

\_\_\_\_\_. O projeto criador em Dora Ferreira da Silva. *7 Faces: Caderno-revista de poesia*, v. 1, p. 22-38, 2012. Disponível em: <<https://docs.google.com/file/d/0BxyJDvv3PhxmeVZZQzd5Q1Q0dTQ/edit>>. Acesso em 18 jan. 2015.

CAVALCANTI, Raissa. *O retorno do sagrado: a reconciliação entre ciência e espiritualidade*. São Paulo: Cultrix, 2000.

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

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

\_\_\_\_\_. Dora Ferreira da Silva: caminhos em direção ao sagrado. *Revista Agulha*, Fortaleza, São Paulo, jul./ago. 2007. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag58silva.htm>>. Acesso em 23 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. A celebração dos deuses em Vicente e Dora. In: Vicente e Dora Ferreira da Silva - Uma Voz Poético-Filosófica, 2015, Lisboa. Vicente e Dora Ferreira da Silva - Uma Voz Poético-Filosófica. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013. v. 1. p. 21-38.

\_\_\_\_\_. Vicente e Dora: A filosofia da mitologia no diálogo do mar. In: II Colóquio Internacional Vicente e Dora Ferreira da Silva e do Seminário de Poesia: poesia, filosofia e imaginário, 2015, Uberlândia/MG. *Anais...* Uberlândia/MG: UFU/ILEEL, 2015. v. 1. p. 1-8. Disponível em: <[http://www.ileel.ufu.br/anaiscoloiuodoraevicente/wp-content/uploads/2015/08/cpdv\\_artigo\\_010.pdf](http://www.ileel.ufu.br/anaiscoloiuodoraevicente/wp-content/uploads/2015/08/cpdv_artigo_010.pdf)>. Acesso em: 10 jan. 2016.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Tradução Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

DIRIENZO, Mário. A Garça e a graça - Matizes do branco. *Revista Agulha*. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/mariodirienzo1.html>>. Acesso em: 23 jan. 2015.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de: Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *A imaginação simbólica*. Tradução de: Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

\_\_\_\_\_. *Campos do Imaginário*. Tradução de: Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

ELIADE, Mircea. *A provação do labirinto: conversas com Claude-Henri Rocquet*. Tradução de: Luís Felipe Bragança Teixeira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

\_\_\_\_\_. *Tratado de História das Religiões*. Tradução de: Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

\_\_\_\_\_. *História das Crenças e das Ideias Religiosas I: da idade da pedra aos mistérios de elêusis*. Tradução de: Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

\_\_\_\_\_. *Mito e Realidade*. Tradução de: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de: Rogério Fernandes. Livros do Brasil: Lisboa, s.d.a.

\_\_\_\_\_. *Mitos, sonhos e mistérios*. Tradução de: Samuel Soares. Edições 70: Lisboa, 2000.

\_\_\_\_\_. *Aspectos do mito*. Tradução de: Manuela Torres. Edições 70: Lisboa, s.d.b.

FARIA, Maria Alice de Oliveira. A poética de Gaston Bachelard. *Rev. Let. São Paulo*, v. 20, n. 01, p.123-137, 1980.

FELIZARDO, Alexandre Bonafim. O lirismo dos afetos e da memória na poesia de Dora Ferreira da Silva. *7 Faces: Caderno-revista de poesia*, v. 1, p. 22-38, 2012. Disponível em: <<https://docs.google.com/file/d/0BxyJDvv3PhxmeVZZQzd5Q1Q0dTQ/edit>>. Acesso em 18 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. Dora Ferreira da Silva leitora de Rainer Maria Rilke: aspectos intertextuais. *Revista Fronteiras*, nº 5, vol. 5, 2010, p. 146-165. Disponível em: <[http://www4.pucsp.br/revistafrenteiras/numeros\\_anteriores/n5/download/pdf/revista\\_frenteiras5\\_impreso.pdf](http://www4.pucsp.br/revistafrenteiras/numeros_anteriores/n5/download/pdf/revista_frenteiras5_impreso.pdf)>. Acesso em 18 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. A graça poética do sagrado: a poesia hierofânica de Dora Ferreira da Silva. *Revista Agulha*, São Paulo - Fortaleza, 01 jul. 2007. Disponível em: <A graça poética do sagrado: a poesia hierofânica de Dora Ferreira da Silva >. Acesso em 18 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. O lirismo dos afetos e da memória na poesia de Dora Ferreira da Silva. In: II SINALEL - II Simpósio Nacional de Letras e Linguística e I Simpósio Internacional de Letras e Linguística, 2011, Catalão. *Anais do II SINALEL*. Catalão, 2011. p. 31-41. Disponível em: <[https://sinalel\\_letras.catalao.ufg.br/up/520/o/Caderno\\_de\\_Resumos.pdf](https://sinalel_letras.catalao.ufg.br/up/520/o/Caderno_de_Resumos.pdf)>. Acesso em 18 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. *O Olhar de Perséfone: finitude e transcendência na poesia de Orides Fontela, Sophia de Mello Breyner Andresen e Dora Ferreira da Silva*. São Paulo: Biblioteca 24horas, 2010.

FENSKE, Elfi Kürten (pesquisa, seleção e organização). *Dora Ferreira da Silva - a demiurga mítica e lírica*. Templo Cultural Delfos, junho/2015. Disponível no link: <<http://www.elfikurten.com.br/2015/06/dora-ferreira-da-silva.html>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

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

\_\_\_\_\_. Dora Ferreira da Silva. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1999b.

FRANCESCHI, Antônio Fernando de. Apresentação. In: SILVA, Dora Ferreira da. *O leque*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

FRANZ, Marie-Louise Von. O processo de individuação. In: JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

FREITAS, Laura Villares. Faz sentido buscar ressacralizar o mundo em pleno século XXI? Contribuições a partir de Carl G. Jung e Dora Ferreira da Silva. In: Vicente e Dora Ferreira da Silva - Uma Vocação Poético-Filosófica., 2015, Lisboa. Vicente e Dora Ferreira da Silva - Uma Vocação Poético-Filosófica.. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2015. v. 1. p. 199-220.

\_\_\_\_\_. Faz sentido buscar ressacralizar o mundo em pleno século XXI? Contribuições a partir de Carl G. Jung e Dora Ferreira da Silva. In: II Colóquio Internacional Vicente e Dora Ferreira da Silva e do Seminário de Poesia: poesia, filosofia e imaginário, 2015, Uberlândia/MG. *Anais...* Uberlândia/MG: UFU/ILEEL, 2015. v. 1. p. 1-10. Disponível em: <[http://www.ileel.ufu.br/anaiscoloiiodoraevicente/wp-content/uploads/2015/08/cpdv\\_artigo\\_033.pdf](http://www.ileel.ufu.br/anaiscoloiiodoraevicente/wp-content/uploads/2015/08/cpdv_artigo_033.pdf)>. Acesso em: 10 jan. 2016.

FREITAS, Jamille Rabelo de. Assim sofreram os deuses, assim sofrem os homens: o mito de Jacinto em Dora Ferreira da Silva. *Revista Fronteira Digital*, v. 04, p. 06-15, 2012. Disponível em: <[http://www.unemat.br/revistas/fronteiradigital/docs/artigos/n4\\_2011/fronteira\\_digital\\_n4\\_2011\\_art\\_1.pdf](http://www.unemat.br/revistas/fronteiradigital/docs/artigos/n4_2011/fronteira_digital_n4_2011_art_1.pdf)>. Acesso em: 27 out. 2015.

\_\_\_\_\_. Dora Ferreira da Silva e os Ecos de Narciso. *Revista Anagrama (USP)*, v. 5, p. 1-13, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/anagrama/article/viewFile/7962/7353>>. Acesso em: 28 maio 2015.

\_\_\_\_\_. O mito de Narciso na poesia de Dora Ferreira da Silva. In: *II Sinael - Simpósio Nacional e I Simpósio Internacional de Letras e Linguística: Linguagem, história e memória*, Catalão - GO. 2011. p. 424-432. Disponível em: <[https://sinael\\_letras.catalao.ufg.br/up/520/o/31.pdf](https://sinael_letras.catalao.ufg.br/up/520/o/31.pdf)>. Acesso em: 24 set. 2015.

\_\_\_\_\_. A Palavra Mitificada na Poesia de Dora Ferreira da Silva. *A MARGem - Revista Eletrônica de Ciências Humanas, Letras e Artes, Seção Estudos*, Uberlândia, ano 4, n. 7, p. 8-15, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://www.mel.ileel.ufu.br/amargem/amargem7/estudos/MARGEM4-E09.pdf>>. Acesso em: 24 set. 2015.

\_\_\_\_\_. SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e Souza. A singularidade da condição humana e sua relação com o mito de Narciso em Hidrias, de Dora Ferreira da Silva. *Horizonte Científico*, v. 07, n. 01, set, 2013, p. 01-23. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/horizontecientifico/article/view/14765/12355>>. Acesso em: 06 set. 2015.

GALVÃO, Donizete. *Entrevista de Dora Ferreira da Silva*. Revista Cult, maio 1999. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/dgp5.html>>. Acesso em: 21 nov. 2014.

\_\_\_\_\_. Poema feito no silêncio. Apresentação. In: SILVA, Dora Ferreira da Silva. *Transpoemas*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2009.

\_\_\_\_\_. Dora Ferreira da Silva e a chave do sagrado. *Revista Agulha*. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/dgp4.html>>. Acesso em 29 nov. 2014.

\_\_\_\_\_. MARTINS, Floriano. Dora Ferreira da Silva: diálogos sobre poesia e filosofia, recordando Vicente Ferreira da Silva. Entrevista realizada em setembro de 2003. *Revista Agulha*, 36. São Paulo, Fortaleza. Outubro de 2003. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/dgp6.html>>. Acesso em 29 nov. 2014.

FRYE, Northop. *Fábulas de Identidade: ensaios sobre mitopoética*. Tradução de: Sandra VASCONCELOS. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Tradução de: Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

HENNRICH, Dirk-Michael (Org.); TEIXEIRO, Alva Martínez (Org.); AGUIAR, G. (Org.). *Vicente e Dora Ferreira da Silva - Uma Vocação Poético-Filosófica*. 1 ed., Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2015. v. 1. 330p.

HENNRICH, Dirk-Michael. *A natureza do homem e a ideia do trans-humano em Vicente Ferreira da Silva e Vilém Flusser*. In: Vicente e Dora Ferreira da Silva - Uma Vocação Poético-Filosófica., 2015, Lisboa. Vicente e Dora Ferreira da Silva - Uma Vocação Poético-Filosófica.. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2015. v. 1. p. 159-181.

JESUS, Maria Antônia de. Poesia e Arte: “Vênus em Flor” de Dora Ferreira Da Silva. In: II Colóquio Internacional Vicente e Dora Ferreira da Silva e do Seminário de Poesia: poesia, filosofia e imaginário, 2015, Uberlândia/MG. *Anais...* Uberlândia/MG: UFU/ILEEL, 2015. v. 1. p. 1-10. Disponível em: <[http://www.ileel.ufu.br/anaiscoloiuodoraevicente/wp-content/uploads/2015/08/cpdv\\_artigo\\_037.pdf](http://www.ileel.ufu.br/anaiscoloiuodoraevicente/wp-content/uploads/2015/08/cpdv_artigo_037.pdf)>. Acesso em: 10 jan. 2016.

JUNG, Carl Gustav. *Aion: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*. Tradução de: Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1982.

\_\_\_\_\_. *A energia psíquica*. Tradução de: Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 2002.

\_\_\_\_\_. *A natureza da psique*. Tradução de: Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 2000a.

\_\_\_\_\_. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de: Maria Luiza Appy e Dora Mariana Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000b.

\_\_\_\_\_. *O eu e o inconsciente*. Tradução de: Dora Mariana Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2008.

\_\_\_\_\_. *O homem e seus símbolos*. Tradução de: Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d..

\_\_\_\_\_. *Psicologia do Inconsciente*. Tradução de: Maria Luiza Appy. Petrópolis: Vozes, 1980.

\_\_\_\_\_. *Psicologia e alquimia*. Tradução de: Maria Luiza Appy e Dora Mariana Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1990.

\_\_\_\_\_. Psicologia e Poesia. In: *O espírito na arte e na ciência*. Tradução de: Dora Ferreira da Silva e Ruben Siqueira Bianchi. Petrópolis, Vozes, 1985.

\_\_\_\_\_. *Psicologia e religião*. Tradução de Dom Mateus Ramalho Rocha. Revisão de Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1999.

\_\_\_\_\_. Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética. In: *O espírito na arte e na ciência*. Tradução de: Dora Ferreira da Silva e Ruben Siqueira Bianchi. Petrópolis, Vozes, 1985.

JUNQUEIRA, Ivan. Apresentação: Pensamento e Emoção. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Cartografias do Imaginário*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2003.

\_\_\_\_\_. A paixão segundo Dora. Apresentação. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Appassionata*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2008.

\_\_\_\_\_. A paixão segundo Dora. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Cinzas do espólio*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

\_\_\_\_\_. Ritmo semântico. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1999.

KUJAWSKI, Gilberto. Dora Ferreira da Silva volta a chamar a atenção com Hídrias. *Revista Agulha*. Disponível em: < <http://www.jornaldepoesia.jor.br/gilbertokujawski1.html> >. Acesso em: 29 nov. 2014.

\_\_\_\_\_. *Poemas da Estrangeira*. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro, Topbooks, 1999.

LEPARGNEUR, Hupert; SILVA, Dora Ferreira da. *Angelus Silesius: a mediação do nada*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1986.

\_\_\_\_\_. *Tauler e Jung: o caminho para o centro*. São Paulo: Paulus, 1997.

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: 18 abr. 2014.

\_\_\_\_\_. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MATEUS, Victor Oliveira. Devir e mesmidade na poesia de Dora Ferreira da Silva. *Revista Triplov de Artes, Religiões e Ciências*, Nova Série, nº 14, 2011. Disponível em: <[http://novaserie.revista.triplov.com/numero\\_14/victor\\_o\\_mateus/index.html](http://novaserie.revista.triplov.com/numero_14/victor_o_mateus/index.html)>. Acesso em 27 out. 2015.

MARTINS, Floriano. Poetas em Fuga. Especial para o Sábado, Jornal O Povo 28-02-1998. *Revista Agulha*. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/1fmartins01c.html>>. Acesso em: 27 out. 2015.

\_\_\_\_\_. Em honra da poesia: a obra de Dora Ferreira da Silva. Jornal da Tarde 04.09.1999. *Revista Agulha*. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/1fmartins04c.html>>. Acesso em: 27 out. 2015.

MOURÃO, Gerardo Mello. Poesia, poeta, poema. Introdução ao livro "Poesia Reunida", de Dora Ferreira da Silva. *Revista Agulha*. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/gmello09.html>>. Acesso em: 27 out. 2015.

MOUTINHO, Nogueira. An-danças. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

OTTO, Rudolf. *O Sagrado*. Tradução de: João Gama. Edições 70: Lisboa, 1992.

PAES, José Paulo. A presença do sagrado numa obra sensível e plena. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

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

PESSOA, Fernando. *Cancioneiro*. Organização, introdução e notas Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2007.

PERRONE, Maria Paula Bueno Perrone. *A imaginação criadora: Jung e Bachelard*. In: <<http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c30a.pdf>> Acesso em: 12 maio 2015.

PETRÔNIO, Rodrigo. Mosaico de mitos: Cartografia do Imaginário de Dora Ferreira da Silva. *Revista Agulha*. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/rpetronio25.html>>. Acesso em: 27 out. 2015.

PHILIPPINI, Angela. Mas o que é mesmo arteterapia? Revistas de Arteterapia *Imagens da Transformação*, v.5, 1998. Disponível em: <<http://www.arteterapia.org.br/v2/pdfs/masoque.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

PINTO, Manuel da Costa. O rito da forma. Folha Ilustrada, FSP, 22 de abril de 2006. *Revista Agulha*. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/mcostapinto6.html>>. Acesso em: 27 out. 2015.

PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântida, 2005.

PIRES, Antônio Donizeti. A Orfeu, dois poemas da estrangeira. *Texto poético*, v. 09, 2010, p.171-199. Disponível em: <<http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/45>> Acesso em: 18 nov. 2015.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL. Biblioteca Central Ir. José Otão. *Modelo para apresentação de projetos de pesquisa elaborado pela Biblioteca Central Irmão José Otão*. 2011. Disponível em: <[www.pucrs.br/biblioteca/trabalhosacademicos](http://www.pucrs.br/biblioteca/trabalhosacademicos)>. Acesso em: 20 jan. 2016.

RICARDO, Cassiano. Introdução a *Uma via de ver as coisas*. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas*. Tradução de: Willian Lagos e Débora Dutra. São Paulo: Aleph, 2013.

ROCHA, Priscilla da Silva. *Mitos gregos: o teor sagrado das hídrias de Dora Ferreira da Silva*. (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Federal de Uberlândia, UFU, 2009. Disponível em: <<http://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/2009/1/MitosGregosTeor.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2015.

ROQUE, Maura Voltarelli. *O diálogo com o invisível na poética do entrelugar de Dora Ferreira da Silva*. (Dissertação Mestrado em Teoria e História Literária). Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, 2014. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000937740>>. Acesso em 02 de jan. 2016.

ROMERA, Maria Lucia Castilho. Sem título (dor sobre papel): reflexões psicanalíticas sobre poemas de Dora Ferreira da Silva. In: II Colóquio Internacional Vicente e Dora Ferreira da Silva e do Seminário de Poesia: poesia, filosofia e imaginário, 2015, Uberlândia/MG. *Anais...* Uberlândia/MG: UFU/ILEEL, 2015. v. 1. p. 1-6. Disponível em: <[http://www.ileel.ufu.br/anaiscolouiodoraevicente/wp-content/uploads/2015/08/cpdv\\_artigo\\_010.pdf](http://www.ileel.ufu.br/anaiscolouiodoraevicente/wp-content/uploads/2015/08/cpdv_artigo_010.pdf)>. Acesso em: 10 jan. 2016.

SANCHEZ, Tatiana Maria. C.G. Jung e sua “Opus Magna”. *Resenha de livros, artigos, entrevistas, vídeos*. 07 jun. 2011. Disponível em: <<http://www.redepsi.com.br/2011/06/07/c-g-jung-e-sua-opus-magna/>>. Acesso em: 12 jan. 2016.

SEABRA, José Augusto. Talhamar. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SILVA, Agostinho da. Carta sobre Talhamar. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia Reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SILVA, Dora Ferreira da. *Cartografias do Imaginário*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2003.

\_\_\_\_\_. *Hídrias*. Apresentação de: Luiz Alberto Machado Cabral. São Paulo: Odysseus, 2004.

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

\_\_\_\_\_. *Transpoemas*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2009.

\_\_\_\_\_. *O leque*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2007.

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

SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. *Flores de Perséfone: a poesia de Dora Ferreira da Silva e o Sagrado*. Goiânia: Cãnone Editorial/Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

\_\_\_\_\_. "Igreja de Ouro Preto", de Dora Ferreira da Silva: Mitocrítica de um Herói Assombrado. *Revista da ANPOLL*, v. 28, p. 75-102, 2010. Disponível em: <<http://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/download/160/173>>. Acesso em: 08 nov. 2014.

\_\_\_\_\_. Dora Ferreira da Silva e Carlos Drummond de Andrade: a sagração da poesia e da amizade na Trilogia da mangueira. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira (UFMG)*, v. 23, p. 51-68, 2014. Disponível em: <[http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/5904](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/5904)>. Acesso em: 09 nov. 2015.

\_\_\_\_\_. Muitas imagens para um único lugar: a evocação do espaço mítico em Dora Ferreira da Silva. In: *XIV Abralic*, anais eletrônicos. 24-26 de setembro de 2014. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2014\\_1434478384.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2014_1434478384.pdf)>. Acesso em: 04 nov. 2015.

\_\_\_\_\_. COSTA, Soraya Borges. Integração pela palavra: caos e cosmo na poesia de Cecília Meireles e Dora Ferreira da Silva. *Cerrados*, v. 20, p. 171-191, 2011. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8259>>. Acesso em: 28 maio 2014.

\_\_\_\_\_. COSTA, Soraya Borges. Estátuas, um mysterium tremendum, em Cecília Meireles e Dora Ferreira da Silva. *Scripta (PUCMG)*, v. 15, p. 115-130, 2011. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/viewFile/4273/4420>>. Acesso em: 28 jun. 2015.

\_\_\_\_\_. A hierofania do inconsciente e o arquétipo da criança em Dora Ferreira da Silva. In: XII Simpósio Nacional de Letras e Linguística, II Simpósio Internacional de Letras e Linguística, 2009, Uberlândia-MG. *Anais do SILEL*. Uberlândia - MG: EDUFU, 2009. v. 1. p. 1-6. Disponível em: <[http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2009\\_gt\\_lt10\\_artigo\\_2.pdf](http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2009_gt_lt10_artigo_2.pdf)>. Acesso em: 10 maio 2015.

STORNILO, Ivo. Prefácio: Psicologia e Mística? In: LEPARGNEUR, Hupert; SILVA, Dora Ferreira da. *Tauler e Jung: o caminho para o centro*. São Paulo: Paulus, 1997.

TEIXEIRA, Antonio Braz, *A filosofia da Mitologia de Vicente Ferreira da Silva*. In: Vicente e Dora Ferreira da Silva - Uma Vocação Poético-Filosófica., 2015, Lisboa. Vicente e Dora Ferreira da Silva - Uma Vocação Poético-Filosófica.. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2015. v. 1. p. 39-48.

TEIXEIRO, Alva Martinez, *Ruínas fumegantes e cisternas do nada*. In: Vicente e Dora Ferreira da Silva - Uma Vocação Poético-Filosófica, 2015, Lisboa. Vicente e Dora Ferreira da Silva - Uma Vocação Poético-Filosófica.. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2015. v. 1. p. 101-126.

VASCONCELOS, Viviane. Hidrias de Sophia de Mello Breyner e Dora Ferreira da Silva: poesia como continente de todas as coisas. *Abril*, Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, v. 2, n.2, abr. 2009, p. 30-41. Disponível em: <<http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/259/198>>. Acesso em: 27 maio 2015.

WHITMONT, Edward C. *A busca do símbolo: conceitos básicos de psicologia analítica*. Tradu o de: Eliane Fittipaldi Pereira e Kátia Maria Orberg. São Paulo: Cultrix, 1995.

WILLER, Claudio. Encarnaç es da poesia. In: *Revista Agulha*, abr.2006. Disponível em:<<http://www.jornaldepoesia.jor.br/cw1.html> >. Acesso em: 26 nov. 2014.

WOOLGER, Jennifer Barker. Roger J. WOOLGER. 1994. *A deusa interior*. Tradu o de: Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Cultrix, 1994.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Lo Sagrado*. Tradu o de: Maria Belén Bauz . Buenos Aires: Biblos, 2006.