

DORA, DRUMMOND

POESIA, TEMPO, ELEGIA

Sandro Adriano da Silva
UNESPAR / UFSC

RESUMO: Dora Ferreira da Silva. Carlos Drummond de Andrade: duas vozes poéticas que reverberam em *A porta* e *A casa do tempo perdido*, respectivamente, o embate lírico diante dos temas do tempo, da morte, do luto. Elegíacos, ambos os poemas encenam um olhar metafísico através de uma dicção poética que tensiona a imagem e som como roteiros de silêncio e apelo representados. Pela representação, dá-se a afirmação, pela distância, pelo tempo, da afirmação da vida e da morte em sua plenitude através das relíquias da memória.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; Dora Ferreira da Silva; Carlos Drummond de Andrade.

DORA, DRUMMOND

POETRY, TIMES, ELEGY

ABSTRACT: Dora Ferreira da Silva. Carlos Drummond de Andrade: two poetic voices reverberating in *A porta* and *A casa do tempo perdido*, respectively, the lyrical encounter with the themes of time, death, mourning. The poets, both elegiac, enact a metaphysical look through a poetic diction that stresses the image and sound as scripts of represented silence and appeal. By representation, there is the affirmation, by distance, by time, of the affirmation of life and death in its fullness through the relics of memory.

KEYWORDS: Brazilian poetry; Dora Ferreira da Silva; Carlos Drummond de Andrade.

Sandro Adriano da Silva é professor assistente de Teoria Literária e Literatura Brasileira do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Paraná e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

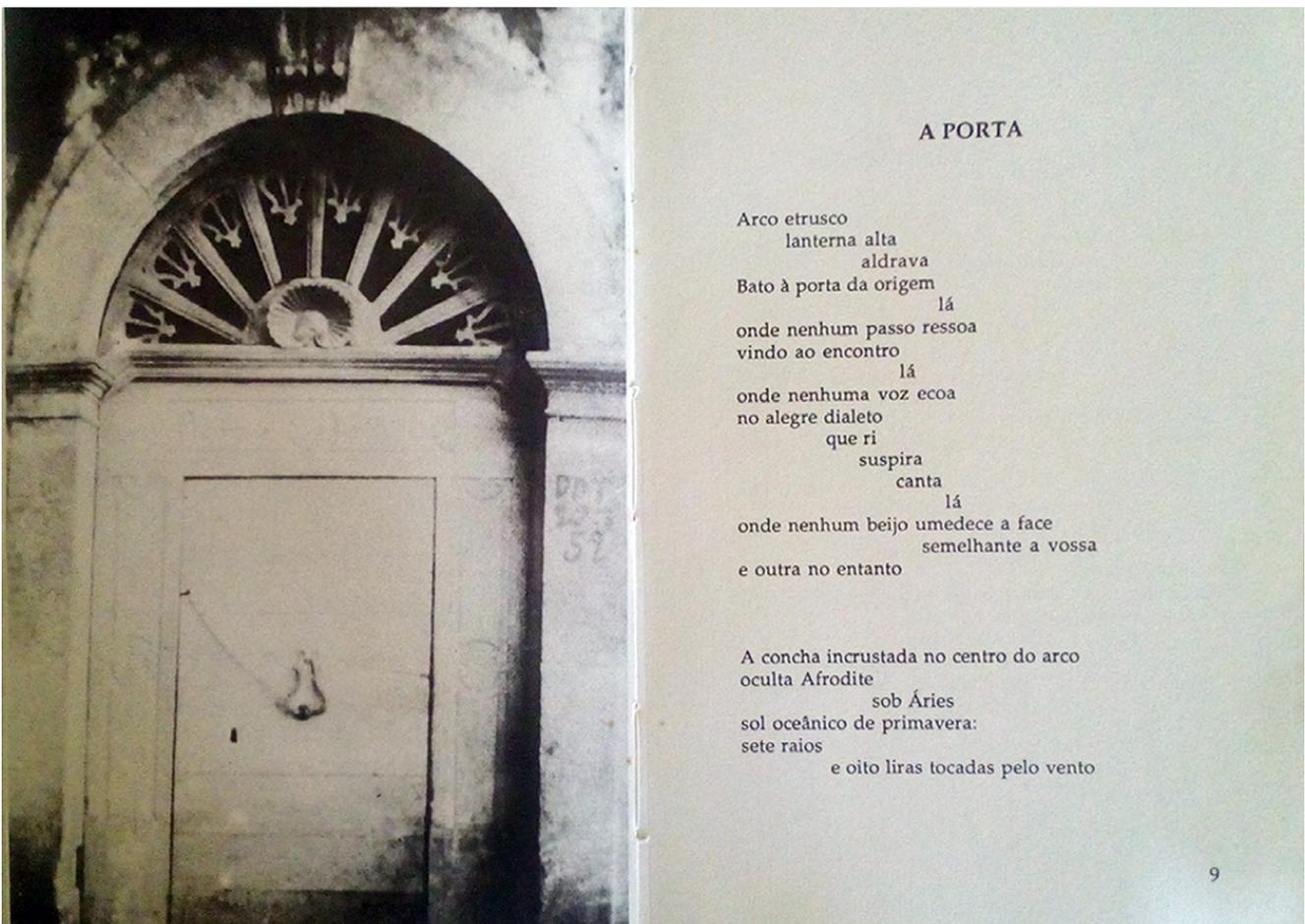
DORA, DRUMMOND
POESIA, TEMPO, ELEGIA

Sandro Adriano da Silva

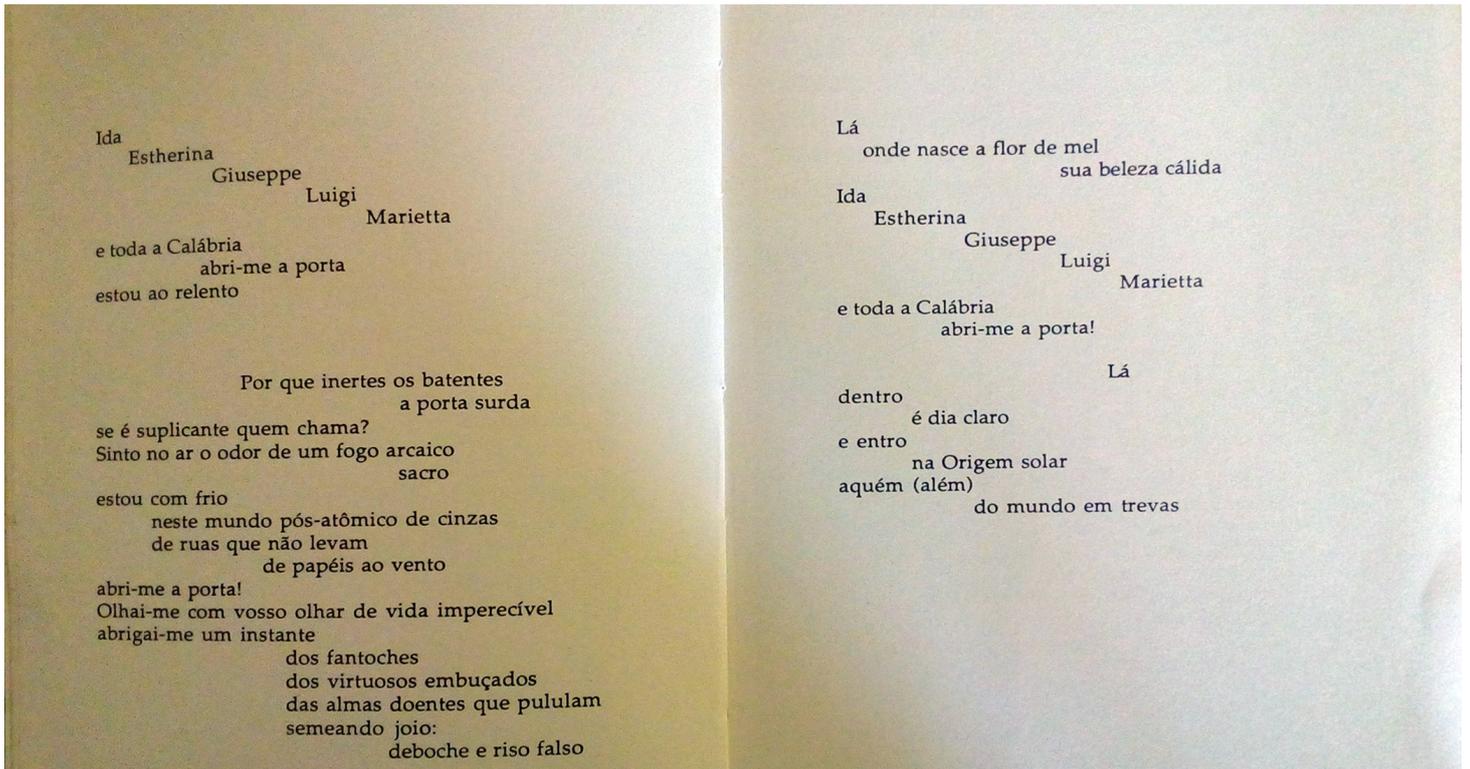
A porta
que, da transparência, leva
à opacidade
(Giorgio Caproni)

Consideremos os poemas “A porta” e “A casa do tempo perdido”, de Dora Ferreira da Silva e Carlos Drummond de Andrade, respectivamente.

Figura 1 – Poema “A porta”, de Dora Ferreira da Silva¹



¹ SILVA, Dora Ferreira da. A porta. In: *Retratos da origem*. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1988, p. 9.



A casa do tempo perdido²
 Bati no portão do tempo perdido, ninguém atendeu.
 Bati segunda vez e outra mais e mais outra.
 Resposta nenhuma.
 A casa do tempo perdido está coberta de hera
 pela metade; a outra metade são cinzas.

Casa onde não mora ninguém, e eu batendo e chamando
 pela dor de chamar e não ser escutado.
 Simplesmente bater. O eco devolve
 minha ânsia de entreabrir esses paços gelados.
 A noite e o dia se confundem no esperar,
 no bater e bater.

O tempo perdido certamente não existe.
 É o casarão vazio e condenado.

Bater à porta do tempo, sua origem, e ouvir sua pátina silente, diante do (im)perecível, “álbum de fotografias intoleráveis”³, imagens como “cristais que concentram muitas coisas, em particular esses gestos antigos”, de que

² ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião. 23 livros de poesia*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 897.

³ *Ibidem*, p. 69. (Os mortos de sobrecasaca).

fala Didi-Huberman⁴, o carregar “por toda parte o maxilar [inferior de seus mortos]”, (nosso romance familiar), como testemunho dessa “assinatura difícil de ler, em todo caso bendita”⁵, que se faz “estranha, intensa partilha, um diálogo interior”.⁶ Denegação da perda: “representação sob a condição de o negar e, por esta razão, participe do advento do significante.”⁷

O poema que, na concepção de Croce, constitui “constante e necessari, due elementi: un complesso d’immagini e un sentimento che lo anima”⁸, em Dora e Drummond, em suas metáforas idiossincráticas, põem em evidência um eu lírico cuja memória mescla as impressões, as formas, negaceiam os pontos frágeis de uma matéria-prima que o enforma o sujeito lírico e seu objeto perdido, o tom lutuoso que deriva do valor fantasmático o passado, como aponta Agamben.⁹ Ambos os poemas iniciam-se por verbos humanos. Em Dora, o primeiro verso vem solapado pela elipse do verbo “olhar”, como um rastro, “deste resto, a própria restança [*restance*] deste que nos torna, a nós, o poema ao mesmo tempo legível e ilegível”¹⁰ “O ato de olhar significa um dirigir a mente para um “ato de in-tencionalidade”, um ato de significação”, como aponta Bosi¹¹, essencial, a “matéria vertente” (Guimarães Rosa)¹² da visão é a imagem. Imagem visual. Imagem sonora. Imagem do silêncio.

Em Dora, o poema se torna imagem e reverbera sua arché: poema ecfrásico, (*phrazô*, “fazer entender” e *ek* “até o fim”), significa “exposição” ou “descrição”; ecfrasis é um discurso que narra em torno, pondo os olhos com *enargeia*, com vividez, o que deve ser mostrado, o que precisa ser visto.¹³ De tradição quase intemporal na lírica ocidental, remontando ao conceito horaciano do

⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* Trad. Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 34.

⁵ DERRIDA, Jacques. *Carneiros: o diálogo ininterrupto: entre dois infinitos, o poema*. Trad. Fernanda Bernardo. Coimbra: Terra Ocre Edições, 2003, p. 8.

⁶ *Ibidem*, p. 8.

⁷ KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 47.

⁸ CROCE, Benedetto. Che cosa consiste l’arte o poesia. In: *Breviario di estetica*. Aesthetica in nuce. Milano: Adelphi Edizioni S.P. A., 1990, p. 193.

⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p.

¹⁰ DERRIDA, Jacques. *Carneiros: o diálogo ininterrupto: entre dois infinitos, o poema*, op. cit., p. 35.

¹¹ BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 65-88.

¹² ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 116.

¹³ HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekfrasis*. *Revista USP*, n. 71, p. 85, set. / nov. 2006.

Ut pictura poiesis – “poesia é como pintura”¹⁴, descrição de Aquiles feita por Homero na *Ilíada*, canto 18¹⁵, ou de Virgílio, na descrição do escudo de Eneia, na *Eneida*¹⁶, no livro 8, ou, ainda, à “Ode a uma urna grega”, de Keats¹⁷, recorrência entre os românticos. A descrição plástica não limita o conceito de *ekfrasis* a uma simples e passiva exposição. Ao contrário, na *ekfrasis*, nos lembra João Adolfo Hansen, tem-se um exercício de interpretação, no qual o narrador (e, por extensão, o eu lírico) se define como um intérprete, um “exegeta”.¹⁸ Ainda segundo o crítico, “nenhum detalhe da *ekphrasis* é informal, [...] pois todos eles se incluem em uma invenção e elocução que aplicam preceitos previstos [...] para transformar o ouvido do ouvinte [e seu olhar] [...] num olho incorporal que os avalia.¹⁹ Agamben, numa “ideia da glória”, afirma, “e não nos foi dada a linguagem para as coisas das suas imagens, para levar à aparência a própria aparência, para conduzi-la à glória?”²⁰

No percurso do olhar que fala, há uma audiência da memória, uma estilização do afeto, e porque mimética, a *ekphrasis* compreende uma retórica da imagem. A imagem que “chove dentro da alta fantasia”²¹, para lembrar Dante, mas também da imagem “material”, registro e dossiê fotográfico de um tempo único, irrepitível, que “nunca mais poderá repetir-se existencialmente” porque é pertencimento de um “Particular absoluto”, uma “contingência soberana”, onde “repousa o vazio”.²² Foto é sempre apenas um canto alternado de “olhem”, “olhe”, “Eis aqui”, que “exige um ato segundo de saber ou de reflexão”. A fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre”, na lição de Barthes²³. ‘Toda fotografia é um certificado de presença’. “Porque a plástica é vã, se não comove.”²⁴

¹⁴ ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 65.

¹⁵ HOMERO. *Ilíada*. Trad. Frederico Lourenço. 1.ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013, p. 519.

¹⁶ VIRGÍLIO, Publius Maro. *Eneida*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 1.ed. São Paulo: Editora 34, p. 510.

¹⁷ KEATS, John. *Nas invisíveis asas da poesia*. Trad. Alberto Marsicano e John Milton. 2.ed. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 29.

¹⁸ HANSEN, João Adolfo. *Categorias epidíticas da ekfrasis*, op. cit., p. 86.

¹⁹ *Ibidem*, p. 88.

²⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da glória*. In: *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. 1.ed. 2.reimpr. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2016, p. 121-125.

²¹ ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. Vasco Graça Moura. São Paulo: Editora Landmark, 2005, p. 447.

²² BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p. 14.

²³ *Ibidem*, p. 14.

²⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*. 23 livros de poesia, op. cit., p. 224.

Em todas as imagens há certas fotos que nos tocam especialmente. Barthes cria a noção de *punctum*, “aquilo que me fere, que me toca.”²⁵ Muitas vezes, os detalhes, as metáforas disparam imediatamente um sentimento doloroso, ligado possivelmente a uma dolorosa impressão de que o (re)velado pela foto já está morto. A fotografia, assim, não se constitui como mera representação, mas evocação de presença, reinstauradora da “escrita amorosa”, de que fala Kristeva, “aberta ou secretamente melancólica.”²⁶

A imagem, no poema, é um apelo. Apelo pelo gesto. E o gesto é “bater”. Gesto (en)fático, ritualístico, se impõe como expectativa de hierofania: trânsito entre dois tempos e dois espaços limítrofes: o profano (que é da ordem da contingência, do sensível – o toque enérgico, que chama/clama sempre diante da entrada do Outro –, da inelutável consciência de finitude, de privação, de não pertencimento) e o transcendente (da ordem do *kairós*, o oportuno). Valéry nos diz que “a poesia forma-se ou comunica-se no abandono mais puro ou na espera mais profunda.”²⁷ No átimo existente entre o “bater” e a resposta, o silêncio expectante, inominável, dilatado nos espaços poéticos entre os versos, no ritmo que modula o tom do poema: um ritmo elegíaco, estilizado: em alguma medida, isso se dá pela recorrência estilística da assonância provocada pelas vogais abertas *a/o/e/* – que funciona como metáforas sonoras, sua *melopeia* ou simbolismo sonoro. Ainda Valéry: “cada palavra é uma montagem instantânea de um som e de um sentido.”²⁸ Nesse mesmo sentido, ainda que sob uma outra perspectiva, são pertinentes as considerações de Bachelard, que entende a presença do som na poesia a partir da ideia de que “O espaço sonoro de uma língua tem suas próprias ressonâncias.”²⁹

Mas não se esgota aí. A noção de ritmo se espraia. Enquanto organismo, o poema temporalmente desvela-se através do funcionamento coordenado – harmônico – de suas várias partes, o poema unifica-se através dessa intencionalidade modulada – som, sentido e uma *Gestalt*. A riqueza da sonoridade verbal acompanha a riqueza do sentido e da imagem. O tempo da imagem (extático), o tempo como tema, assume outras dimensões: o tempo como “duração”, uno e interpenetrado, na experiência do eu lírico. E, ainda, um tempo de leitura, aquele tempo de insônia de Proust, de hesitação, que implica o

²⁵ BARTHES, Roland. *A câmara clara*, op. cit., p. 20.

²⁶ KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*, op. cit., p. 13.

²⁷ VALÉRY, Paul. Questões de poesia. In: *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. 4.reimpr. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 183-194.

²⁸ *Ibidem*, p. 219.

²⁹ BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Trad. Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989, p. 49.

silêncio puro, um silêncio de atmosfera, que caracteriza a dicção poética, uma ênfase na estrutura/estruturante do verso. (Leia-se, respeitando esse silêncio na semiótica da frase poemática). Hopkins afirma que o verso é som falado que tem uma figura repetitiva. Verso é *inscape* de sons falados.”³⁰

O verso é também um roteiro de silêncio. E aqui, o poema tem seus espaços abertos, “coabitação do finito (a página, o significante) e do infinito (o poema por vir, a metáfora da transcendência). A poesia...o caminho para o silêncio. Nunca expressão do inefável, é sempre presença forte do signo, não ausência dele.”³¹ Por isso, a frase poética solicita a pausa expectante. Intercepta o fluxo do *enjambement*. Atrasa-o. “O *enjambement* devora o verso... individualiza, no sentido referido, o traço distintivo do discurso poético.”³² De fato, aqui, o *enjambement* constitui “Essa suspensão, essa sublime hesitação entre o sentido e o som”³³, produz aqui, no território da página, um *enjambement* “semiótico”, “visual”, que impele a leitura ao ritmo próprio de quando se contemplam relíquias da memória. O eu lírico percorre esse trajeto em movimento, esse universo simbólico convertido em signo poético, em imagem visual e sonora.

Porta da origem. Porta lacrada. Diante da qual o eu lírico deixa toda esperança, posto que não a transpõe. “A Porta” é também o poema de abertura de *Retratos da origem* (1988), obra de madureza de Dora. Abre, portanto, o livro a essa viagem, às vozes ascendentes que não ecoam, nessa “estranha viagem da família através da carne.”³⁴ Sete raios e oito liras, o simbolismo poderia ser rarefeito pelo *élan* entre a imagem e o poema, não considerássemos a verve lírica de Dora, uma “poesia com deuses”, nutrida de uma sacralidade antiga; Dora “remitologiza” a lírica. Então, aqui, esse imaginário em torno do número, reafirma no poema uma centelha de transcendência. O vento mais antigo “traduz” o que imprime o eu lírico: “Ida/ Estherina/ Giuseppe/ Luigi/ Marietta/ e toda Calábria abri-me a porta estou ao relento”. Porta da origem: porta tumular: A disposição visual dos nomes, cada qual constituindo um verso e uma imagem de horizontalidade, pode ser lida como uma metáfora tumular. E assim o poema se define por seu tom elegíaco.

³⁰ HOPKINS, Gerard Manley. Dicção poética. Trad. Luiz Bueno. *Inimigo rumor. Revista de poesia*, n. 25., p. 24-29, jul. / dez. 1998.

³¹ BARRENTO, João. A geografia imaterial por vir. Resposta à questão: O que é a poesia? *Inimigo rumor. Revista de poesia*, n. 11., p. 32-36, jul. / dez. 1998.

³² AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da glória*, op. cit., p. 30.

³³ *Ibidem*, p. 32.

³⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião. 23 livros de poesia*, op. cit., p. 63.

Cabe, aqui, a reflexão de Rilke, retomada por Blanchot³⁵, ao tratar do “espaço da morte”, na poesia. Rilke, cujas *Elegias* também Dora traduziu... A afirmação da vida e da morte revelam-se como formando apenas uma, diz-nos Rilke (apud Blanchot):³⁶

A morte é o lado da vida que não está voltado para nós nem é iluminado por nós; cumpre tentar realizar a maior consciência possível de nossa existência que reside nos dois reinos ilimitados e se alimenta inescotavelmente dos dois... A verdadeira forma da vida estende-se através dos dois domínios, o sangue do maior circuito corre através de ambos; não existe um aquém nem um além mas a grande unidade [...]Seria, portanto, o que nos escapa essencialmente, uma espécie de transcendência [...] da qual sabemos somente que estamos “desviados” dela.

E porque somos desviados? Por que a “porta” é surda? Porque somos seres limitados, comenta Blanchot. O que nos salva? A representação. Diz Blanchot: “Pela representação, restauramos, na intimidade de nós mesmos, a limitação do face a face; mantemo-nos diante de nós, mesmo quando olhamos desesperadamente para fora de nós.”³⁷

Mas a palavra é um abismo sem fim (Valéry)³⁸, e “a poesia não salva ninguém”.³⁹ E a “porta” é surda, “Nada pode o olvido contra o sem sentido apelo do Não.”⁴⁰ O “não”, metáfora da perda, da orfandade, que articula a experiência do estranhamento, do desencanto, da separação. O tom de evocação modula-se entre o rogo parcimonioso (abri-me) e a clamor “abri-me!” Momento de um reconhecimento, *anagnorisis*. O desengano nasce do reconhecimento de que o mundo é mau. O desengano é a erosão da vida no contato com a realidade circundante – “mundo pós-atômico” (registro de referencialidade), a máscara, a teatralização da vida, a aparência e ilusão. O desengano é acima de tudo um saber conquistado pela perda. Aqui, o eu lírico apresenta um paradoxo intrigante, desengano como consciência da ignorância acerca de seu destino, como nos versos “ruas que não levam, de papéis ao vento” X o ainda inominado “Lá” – tocado de um bucolismo místico.

Agamben aponta o “indecidível de celebração e lamento daí resultante deixa um campo de ruínas que desponta algo como um torso órfico da poesia

³⁵ BLANCHOT, Maurice. A obra e o espaço da morte. In: *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 87-174.

³⁶ Ibidem, p. 141, grifos do autor.

³⁷ Ibidem, p. 141.

³⁸ VALÉRY, Paul. Existência do Simbolismo. In: *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 63.

³⁹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião*. 23 livros de poesia, op. cit., p. 57.

⁴⁰ Ibidem, p. 224.

[...] uma nova língua poética.”⁴¹ O torso órfico em “A porta” reside pois num regime de imagens no limite entre o aquém e o além, o eu lírico contempla a porta, metonímia da imago família, (inerte, fantasmática), dialoga/monologa sua condição de abandono, suplica: “abri-me” – uma *libido mori*?

Em “sinto no ar o odor de um fogo arcaico/sacro”: “entonces la poesía es huida y busca, requerimiento y espanto; un ir y volver, un llamar para rehuir; una angustia sin limites y un amor extendido.”⁴² Na elegia fúnebre, no canto, opera-se uma troca simbólica, passados os anos, domesticada a dor, acomodada na memória afetiva até condensar-se num feixe de imagens, transforma-se em sombras, patrimônio existencial. No discurso poético, nessa linguagem extraída de si mesma pela poesia, no domínio do simbólico, da representação, ocorre a troca. A troca é o próprio poema, a elegia. Lembra-me de um poema de Herberto Helder:

Vejo que a morte é como romper uma palavra e passar
 - a morte é passar, como rompendo uma palavra,
 Através da porta,
 Para uma nova porta⁴³

No poema de Dora, a morte é ruptura (a porta) e recombinação, passagem, troca, um diálogo, em certa medida com a teoria de Schiller do trabalho da elegia como transformação da perda real em perda ideal. No fogo do “lar”, princípio vital do rito familiar, a elegia immortaliza. Há uma centelha de consolação nesse poema. O eu lírico espria o pathos elegíaco à terra natal, Calábria, como recurso metonímico da ancestralidade, da memória genealógica, gênese do amor filial. A poesia, diz Paz⁴⁴, é retorno à terra natal”, é “confissão”. O deus de Dora é Orfeu, seu canto eclode a partir da experiência da morte, numa linguagem “entranha de misteriosa orquestração.”⁴⁵

“Lá/ dentro/ é dia claro/ e entro/ na Origem solar/ aquém (além)/ (abertura, do mundo em trevas”:

A elegia termina em nota consolatória: travessia. Abertura. “e entro”

⁴¹ AGAMBEN, Giorgio. O torso órfico da poesia. In: *Categorias italianas: estudos de poética e literatura*. Trad. Carlos Eduardo Schmidt Capela; Vinícius Nicastro Honesko. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

⁴² ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 107.

⁴³ HELDER, Herberto. *Poesia Toda*. Lisboa, Assírio & Alvim, 1990, p. 40.

⁴⁴ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman, Paulina Wacht. São Paulo, Cosac Naify, 2012, p. 21.

⁴⁵ JUNQUEIRA, Ivan. Ritmo semântico. In: SILVA, Dora Ferreira da. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 408.

Recebido em 15 de dezembro de 2017
 Aceito em 15 de janeiro de 2018