

Memória e transcendência na poesia de Dora Ferreira da Silva

Memory and Transcendence in Dora Ferreira da Silva's Poetry

Autoria: Alexandre Bonafim

 <https://orcid.org/0000-0002-7497-8365>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.182043>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/182043>

Recebido em: 17/02/2021. Aprovado em: 16/04/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira

São Paulo, Ano 10, n. 18, jan.-jul., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

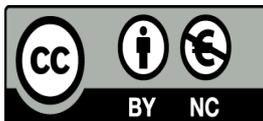
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  fb.com/opiniaes

Como citar (ABNT)

BONAFIM, Alexandre. Memória e transcendência na poesia de Dora Ferreira da Silva. *Opiniões*, São Paulo, n. 18, p. 231-244, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.182043>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/182043>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

memória e transcendência na poesia de dora ferreira da silva

Memory and Transcendence in Dora Ferreira da Silva's Poetry

Alexandre Bonafim¹

Universidade Estadual de Goiás – UEG

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.182043>

¹ Docente de literatura portuguesa e brasileira da Universidade Estadual de Goiás e do Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Interculturalidade da mesma instituição. E-mail: alexandre.felizardo@ueg.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7497-8365>.

Resumo

Na poesia de Dora Ferreira, a comunhão com o cosmos representa uma fecunda ligação com o sagrado e a memória. Lembrar, mais do que reconstruir o que se perdeu, representa, antes de tudo, um encontro com um tempo singular, o tempo da duração proustiana, instante epifânico capaz de libertar-nos do tempo e do espaço técnicos delineados pela tirania da racionalidade científica. Seguindo a premissa de Bachelard para quem sonhar será sempre mais que viver, a poeta mergulha nessa força motriz da memória poética, atingindo assim aquele tempo mítico tão bem delineado por Mircea Eliade em seu livro *O sagrado e o profano*.

Palavras-chave

Dora Ferreira da Silva. Memória. Sacralidade. Poesia brasileira.

Abstract

In Dora Ferreira's poetry, communion with the cosmos represents a fecund connection with the sacred and memory. Remembering, more than reconstructing what was lost, represents, above all, an encounter with a singular time, the time of Proustian duration, an epiphanic moment capable of freeing us from the technical time and space lineate by the tyranny of scientific rationality. Following Bachelard's premise that whoever dreams will always be more than living, the poet dives into that force of poetic memory, thus reaching that mythic time so well outlined by Mircea Eliade in her book *The Sacred and the Profane*.

Keywords

Dora Ferreira da Silva. Memory. Sacredness. Brazilian poetry.

No panorama da lírica brasileira do século XX, a obra de Dora Ferreira da Silva ganha relevância por sua natureza eminentemente lírica, mística e meditativa. No Brasil moderno e pós-moderno, a expressão poética de raiz mística e sacra nem sempre teve o destaque merecido, configurando-se, muitas vezes, como exceção e estranheza. Como sabemos, nossa tradição poética do século passado foi definitivamente delineada pela revolução modernista, cujos méritos acabaram por delinear o destino de nossa poesia. Assim, ganha relevo e destaque uma lírica de cunho irônico, de vertente prosaica, tanto no conteúdo quanto na forma, de gosto pelo pitoresco e pelo anedótico. Aos modernistas da primeira geração causavam repulsa os arroubos metafísicos, as inclinações religiosas, o sentimento emocionado de uma mística mais atenta ao mundo das ideias do que à realidade imediata. Tudo isso torna-se compreensível devido justamente à proposta essencial do nosso Modernismo, ou seja, a de criar uma estética genuinamente brasileira, expressa por uma consciência da nacionalidade altamente necessária para constituir nossa identidade cultural.

No entanto, vozes solitárias, à sua maneira, abriram caminho para uma escrita voltada, muitas vezes, ao inefável, ao indizível, à sacralidade. Ganham importância, nesse aspecto, o gosto místico pela natureza de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa, os arroubos e transes extáticos de Jorge de Lima e Murilo Mendes e, mais tardiamente, a crise existencial de cunho religioso de Lúcio Cardoso, Hilda Hilst, Waldir Ayala, dentre outros. Na linha dessa tradição, porém de maneira singular, temos de incluir Dora Ferreira da Silva que, com sua escritura, abriu caminho em nossa poesia para a celebração da existência pela permanente ligação com o sagrado.

Dora, assim, é herdeira de uma mística pouco frequente entre nós, uma mística atenta a uma visão panteísta da natureza, de origem helênica, em que não mais o deus sofredor judaico-cristão é decantado pela escrita, mas a pluralidade dos deuses e sua ampla variedade de tons passionais e psíquicos. Deuses próximos da precariedade humana e, ao mesmo tempo, transcendentais, sacralizados. Nesse aspecto, a obra da autora é herdeira da estética do romântico alemão Hölderlin, para quem a existência era um perpetuo aflorar de forças sacras da existência. Escritura a transitar de um eu a um grande Outro, inescrutável, os deuses, a fazer do sensível uma espécie de ideograma a imprimir os sinais dessa presença intraduzível. Conforme afirma Paes: “Dora Ferreira da Silva pertence à linhagem daqueles poetas cuja palavra, fiel nisto às próprias origens da poesia, quando canto e ritual eram indistinguíveis um do outro, ronda o tempo todo as fronteiras do sagrado” (PAES *apud* SILVA, 1999, p. 412), fazendo germinar uma poesia hierofânica, de constante celebração do divino pela carnadura concreta do real.

Nesse sentido, lembrando o crítico Ivan Junqueira (*apud* SILVA, 1999, p. 403), a poesia de Dora guia-se por um ritmo semântico ao estilo de Gerard Manley Hopkins e dos poetas metafísicos ingleses, em que a musicalidade da poesia se orienta pela verdade fecunda de seu significado, em um pensamento que se emociona e uma emoção que pensa, traduzindo o mundo por uma linguagem inefável, paradoxalmente indizível. Metáfora, símbolo que se carnaliza para expressar o incognoscível. Por isso, fundamental nessa poesia será essa voz transida

pelo arrebatamento de uma emoção vibrante, muitas vezes comovedora, impacto passional a gerar no leitor o efeito da catarse.

Essa emoção pensante e esse pensamento emocionado também ganharão corpo e linguagem pela expressão de atributos caros à Dora: a memória e a contemplação do passado. Na poesia da autora, as fontes da existência ligam-se definitivamente às próprias origens cósmicas, à cosmogonia do mundo em que o mito faz aflorar uma perpétua renovação da vida pela sacralização do espaço e do tempo. O passado mítico, por sua vez, enraíza a própria memória pessoal, tocando com uma aura sacra o existir pregresso, no qual sempre permanece, em êxtase e arroubo, a menina e o seu mundo.

Essa personagem, a menina, por sua vez, adquire importância central em grande parte da obra da autora, constituindo-se símbolo fundamental pelo qual a poeta lida com a temporalidade e a finitude humanas. Assim, a menina, delicadeza da própria vida, faz de sua fragilidade a força ante os desastres do existir, cabendo-lhe a tarefa de imortalizar os momentos de epifania, registrados e condensados pela linguagem poética. Quando a menina irrompe na poesia de Dora, instaura-se o mito da idade de ouro; a alegria, a vibrante emoção pelas pequenas coisas e seres do mundo, o espírito lúdico, emaranhado pela trama do destino, afloram, em graça e lirismo, por uma palavra celebrante e encantatória.

Henriqueta Lisboa, escritora modernista mineira, ao fazer uma reflexão sobre a figura do menino-poeta na obra de Guimarães Rosa, chama a atenção para a sensibilidade da criança, para a intuição infantil, saber esse que é comum entre os poetas inspirados, que se deixam arrebatados pelos sentimentos desconhecidos. A intuição do poeta é da mesma ordem da ingenuidade da infância. Nesse sentido, Dora comunga com Guimarães Rosa os seguintes predicados: “A alegria inexplicável das cousas amanhecidas, a descoberta da natureza, o despontar do pensamento através de palavras anteriores à lógica, [...], o jogo das metáforas, [...] tudo isso demonstra a faculdade de prolongar a infância” (LISBOA, 1943, p. 171). Conforme ainda pontua a autora de *Azul profundo*, “O poeta encontra na palavra o princípio e o fim das revelações”. Pela personagem da menina, Dora manifesta, portanto, uma pureza do olhar, uma ingenuidade intuitiva e alumbrada, a fim de captar o espetáculo do mundo, a novidade sempre *auroral* do universo.

Nesse sentido, o livro *Menina seu mundo* torna-se obra central sobre tal temática, ganhando importante relevo dentro da totalidade da escrita da autora, justamente por lidar com a memória pelo viés dessa personagem emblemática. No poema com o mesmo título do livro, podemos contemplar todos os atributos do menino-poeta aludidos por Henriqueta Lisboa:

I

Corre contra o vento
o cabelo em liberdade.
Flor da infância
não a toca o tempo
no espaço em que demora
sem medida

ou marca.

Só vê o ar que sem olhos
se comove em volta.
Cumprimenta os bichos
a água
o jardim.
Nas nuvens se extasia
porque têm formas
do impossível.
E tudo é um
na trama de seus dias.
(Silva, 1999, p. 115)

Os aspectos lúdicos, típicos da infância, delineiam-se pelo movimento da corrida. Todo o poema ganha dinamismo pelos passos da menina pelo jardim. Tal movimento, por sua vez, expresso textualmente pela agilidade dos versos curtos, dá-nos a medida de um ritmo linguístico sincopado que, à maneira de um torvelinho ou de um caleidoscópio, insere o olhar do leitor em uma vertigem cuja função é despertar o êxtase pelo mundo.

No cerne do texto, o corpo faz-se presente em totalidade pelo gesto da corrida, mas, também e principalmente, pelo olhar: “Só vê o ar que sem olhos/ se comove em volta”. O ato de olhar concentra-se ao ponto de atingir o paradoxo do não ver. Vê-se com tanta volúpia que se atinge o invisível, expresso pela metáfora do ar sem olhos. Todo esse verdadeiro rito do movimento se insurge para instaurar o sentimento extasiante pela vida: “Nas nuvens se extasia/ porque têm formas/ do impossível”. Visível e invisível se comunicam, testemunhando a ligação dos pontos fatais do existir para Dora: o concreto e o transcendente. Por sua vez, na diversidade, na pluralidade das coisas, dos objetos e seres da natureza presentes no jardim, desvela-se o “um”, unidade cósmica da própria presença do sagrado que faz tudo emergir com sua inebriante aura inédita.

Mircea Eliade ressalta, em sua obra *O sagrado e o profano*, o quanto o surgimento da vida possui um extremado valor não apenas para as sociedades arcaicas, como também para a psicanálise. De acordo com o autor, para o homem arcaico, o tempo primordial é puro e beatífico, é a fonte do agora. Da mesma forma, para Freud, o tempo da infância também é paradisíaco, fase da vida que marcará profundamente todo o percurso da existência humana. Eis o que Eliade explicita sobre essa relação entre o pensamento arcaico e a teoria psicanalítica:

A única analogia que se pode estabelecer entre a psicanálise e a concepção arcaica da beatitude e da perfeição da origem deve-se ao fato de Freud haver descoberto o papel decisivo do tempo “primordial e paradisíaco” da primeira infância, a beatitude anterior à ruptura, ou seja, antes que o tempo se converta, para cada indivíduo, em um “tempo vivido”. (ELIADE, 1991, p. 74)

Assim, para a psicanálise, o início da vida humana constitui-se em um verdadeiro paraíso, momento crucial para a formação do indivíduo. Tal valorização de um tempo inaugural é de extrema importância para o pensamento psicanalítico:

Para a psicanálise [...] o verdadeiro primordial é o “primordial humano”, a primeira infância. A criança vive em um tempo mítico paradisíaco. A psicanálise elaborou técnicas capazes de nos revelar os “primórdios” de nossa história pessoal e, sobretudo, de identificar o evento preciso que pôs fim à beatitude da infância e decidiu a orientação futura de nossa existência. “Traduzindo isso em termos de pensamento arcaico, pode-se dizer que houve um “Paraíso” (para a psicanálise, o estado pré-natal ou o período que se estende até a ablactação) e um “ruptura”, uma “catástrofe” (o traumatismo infantil) e que, seja qual for a atitude do adulto face a esses eventos primordiais, eles não são menos constitutivos de seu ser”. (ELIADE, 1991, p. 73)

Ao afirmar o caráter paradisíaco da infância, a psicanálise vai contra a premissa, tão difundida entre outras ciências da vida, de que a infância humana é imperfeita e precária. Para essas ciências, é “o vir-a-ser, a evolução que corrigem, pouco a pouco, a penosa pobreza do princípio” da existência do homem (*ibidem*). O próprio senso comum valoriza a experiência do adulto em detrimento da “imaturidade” infantil. Para a psicanálise, ao contrário, o período inaugural da vida humana é uma fase de plenitude da existência. Dessa forma, “somente a psicanálise chega à ideia de que o ‘começo’ de todo ser humano é beatífico e constitui uma espécie de Paraíso, enquanto as demais ciências da vida insistem sobretudo na precariedade e imperfeição do começo” (*ibidem*).

Na poesia de Dora, a infância também é vista como um momento paradisíaco da vida, tempo de iluminação que fundamenta todo o percurso existencial de sua escrita. Em meio à monotonia do agora, fase corrompida pela ação do tempo, o eu lírico recorrerá às vivências daquela “menina antiga”, para parafrasear Drummond, com o intuito de descobrir uma forma mais aventurosa de existir. Portanto, para a autora, não é o acúmulo de experiências que constitui a sabedoria do homem, mas pelo contrário, é a vivência sempre inaugural da infância, repleta de vigor e sede de novidades, que se tornará verdadeiro modelo de conduta. Assim, pela memória da infância, a poeta restabelece as forças vitais no agora, instaurando, pela recriação do passado, uma verdadeira fonte poética e existencial. As memórias da infância têm esse dom de fazer o homem cansado do agora reencontrar-se com sua essência, com sua verdade, restabelecendo à vida o seu valor, a sua grandeza.

No segundo texto do poema, a escritora prossegue sua sondagem de todo esse universo paradisíaco da infância:

II

Menina para onde vais
voando com folhas pássaros
a natureza levando
presa no passo ligeiro.
Corre o vento nos teus cachos
suaves atalhos castanhos
corre a terra nos teus passos
ágil tentando alcançar-te
corre o sol as águas correm
debatendo-se na luz

e quando paras o passo prossegue
sem que te movas
(p. 115)

Prosseguindo sua incursão pelo jardim, em irrefreável correria, a menina desliza, suave, pelos recantos desse espaço e, no seu voo, traz consigo todo o cosmos, representado pelos elementos da natureza: pássaros, ar, folhas, sol, águas. O animismo corpóreo funciona como fagulha a incendiar o movimento do mundo. Os gestos da criança enlaçam-se aos gestos cósmicos, ao movimento do universo, como se fosse a própria infância o centro irradiador de toda essa energia. O poema encerra-se pelo belo paradoxo do movimento que se estanca, mas que mesmo assim prossegue. Essa bela imagem, por sua vez, tem o dom de congregar os opostos e, com isso, a estaticidade se instaura enquanto movimento congelado, numa bela imagem capaz de resguardar do efêmero, pela infância, o existir humano. A humanidade do eu lírico ganha dignidade, eternidade, ao se despir da temporalidade e atingir aquele tempo mítico, da sacralidade, tão bem definido por Mircea Eliade.

Nesse poema, torna-se importante ainda salientar a delicada e sutil artimanha da memória tramada pela autora. O eu lírico objetiva sua presença pelo outro, torna-se outro, para lembrar Rimbaud. A voz lírica se presentifica por essa personagem narrada em terceira pessoa, no primeiro ciclo do poema, e em segunda, no texto de número II, inscrevendo, paradoxalmente, a presença de um eu desdobrado, cindido pela linha da memória. A passagem da terceira para a segunda pessoa, gradativamente, de um texto ao outro, leva o lírico a se integrar, em câmara lenta, à personagem da menina².

Tal desdobramento, típico em toda engrenagem da memória (ao lembrar o passado, o eu sempre irá ver-se em dois, entre um agora e um antes), ganha ampla dramaticidade, justamente devido a esse distanciamento do eu lírico em relação à alteridade. O eu lírico não assume abertamente sua identidade pelo outro, mas de

² Nesse caso, é importante salientar o quão é frequente, em poesia, o uso da segunda pessoa como representação da voz lírica. Nesses casos, o eu fala consigo como se fosse um tu. Tal efeito, inclusive, é muito recorrente na poesia de Drummond.

maneira muito sutil, como observador onisciente, estabelece as ligações existenciais com a própria infância pela personagem da menina. Tudo, nesse poema, passa-se como se o outro, a criança, vivesse num eterno agora, sem passado nem futuro. A memória, assim, descola-se do próprio tempo, como epifania de um instante totalizador e utópico, porque aspira justamente a abolição da efemeridade humana. No entanto, na raiz desse tempo *auroral* da infância está o próprio eu lírico revestido pelo outro-ele-mesmo.

O desdobramento da memória em outras personagens é algo muito frequente na poesia de Dora e ganhará impulso ainda maior na obra *Retratos da origem*, em que a memória irá se desdobrar não apenas na imagem da infância, mas na pluralidade dos laços familiares. Em tal livro, a poeta empreende um mergulho nas raízes de sua genealogia, a fim de delinear, pela palavra lírica, esse retrato do que se perde no infinito do passado. O mergulho em busca da origem desvela novamente a sede de transcendência, a busca do momento zero em que tudo foi gestado, em que tudo veio à luz. Portanto, não se trata apenas de buscar a origem de si, mas o principiar do cosmos, o instante zero em que o existir se fez carne e passou a habitar o mundo. Nesse zero temporal, evidentemente impossível de ser apreendido, desvela-se novamente a face do sagrado, força motriz a ordenar o caos e a instaurar a vida e a própria poesia.

Livro de cunho autobiográfico, nele Dora traça toda a saga familiar desde a vinda dos imigrantes italianos ao Brasil, aos instantes mágicos dos encontros amorosos da juventude do eu lírico, em que o amor se dá ao mundo em um espaço aprazível. Agora, o encontro não é apenas com a alteridade de si desdobrada em dois tempos, presente e passado, mas também o encontro com o outro amado:

As estradas eram vazias
nasciam súbitos jardins
 ao passarmos abraçados
Nos entrançados da mata
 ferias ramos e folhas
com espada de prata
 para abrir-me caminho
Gritavas
 (tua voz ecoava):
- Dai-lhe passagem
 é minha Amada e Origem!
Numa clareira pousaste
 (eu me lembro)
um cravo
 Entrancei estranha melodia
ao canto das rolas
 ao murmúrio dos rios
e o timbre mais cálido
 suscitava amoras

Tudo o que foi parece
mais forte
que esta hora [...]
(SILVA, 1999, pp. 222-223)

A natureza não apenas sustenta e irradia a memória, mas se torna também espaço mítico do amor inaugural, do amor primevo, paradisíaco. O outro ganha voz no texto e exprime justamente esse caráter primevo da relação amorosa: “- Dai-lhe passagem/ é minha Amada e Origem!”. O eu lírico (a amada) resguarda o dom quase mágico de ser também a grande mãe capaz de transbordar a existência do amado e de todo o cosmos. Assim, toda a natureza ganha força metafórica para o arroubo erótico. A mata é rompida pela espada de prata, enquanto a clareira recebe o cravo. Os elementos fálicos (espada e flor) rompem e adentram o íntimo secreto das matas, transformando o espaço naquele correlato objetivo, imagem da alma espelhada no mundo, tão bem delineado por T. S. Eliot. O arroubo erótico intensifica, por sua vez, a própria memória, tornando o passado não somente crucial, mas hiperbolicamente maior e mais amplo que o agora: “Tudo o que foi parece/ mais forte/ que esta hora”.

Maurice Halbwachs, em sua obra *A memória coletiva*, enfatiza o quanto as lembranças são concebidas socialmente. O indivíduo desde a infância constrói-se através do outro e toma seu lugar no mundo a partir de uma intensa relação com a coletividade na qual ele vive. Dessa forma, toda subjetividade dá-se como manifestação, como fenômeno, graças à atuação de inúmeras influências sociais. Todo conhecimento de mundo de um indivíduo acontece pela interferência do outro. Da mesma forma, a memória de todo humano é moldada pela atuação das pessoas que estavam mergulhadas nos mesmos acontecimentos do passado. Conforme aponta Halbwachs, “só temos capacidade de nos lembrar quando nos colocamos no ponto de vista de um ou mais grupos e de nos situar novamente em uma ou mais correntes do pensamento coletivo” (HALBWACHS, 1990, p. 36). O autor sublinha ainda que a própria consciência de mundo se principia no instante em que a criança se torna um ser social. Conhecer o mundo e a si próprio é antes de tudo conhecer o outro: “Se não nos recordamos de nossa primeira infância, é, com efeito, porque nossas impressões não se podem relacionar com esteio nenhum, enquanto não somos ainda um ente social” (HALBWACHS, 1990, p. 38). É pelo outro que se dá, portanto, a construção do ser nascente da infância. Entretanto, Halbwachs não descarta a singularidade da memória individual. Ela existe e se distingue da memória coletiva. Na verdade, as memórias coletiva e individual relacionam-se, formam uma corrente de cooperação, uma sempre intervindo na outra:

Não estamos ainda habituados a falar da memória de um grupo, mesmo por metáfora. Parece que uma tal faculdade não possa existir e durar a não ser na medida em que está ligada a um corpo ou a um cérebro individual. Admitamos todavia que haja, para as lembranças, duas maneiras de se organizar e que possam ora se agrupar em torno de uma pessoa definida, que as considere de

seu ponto de vista, ora distribuir-se no interior de uma sociedade grande ou pequena, de que elas são outras tantas imagens parciais. Haveria então memórias individuais e, se o quisermos, memórias coletivas. Em outros termos, o indivíduo participaria de duas espécies de memórias. [...] Se essas duas memórias se penetram freqüentemente; em particular se a memória individual pode, para confirmar algumas de suas lembranças, para precisá-las, e mesmo para cobrir algumas de suas lacunas, apoiar-se sobre a memória coletiva, deslocar-se nela, confundir-se momentaneamente com ela; nem por isso deixa de seguir seu próprio caminho, e todo esse aporte exterior é assimilado e incorporado progressivamente a sua substância. A memória coletiva, por outro lado, envolve as memórias individuais, mas não se confunde com elas. Ela evolui segundo as suas leis, e se alguma lembranças individuais penetram algumas vezes nela, mudam de figura assim que sejam recolocadas num conjunto que não é mais uma consciência pessoal. (HALBWACHS, 1990, pp. 53-54)

A memória individual, a todo instante, interfere na coletiva e vice-versa. É essa dialética entre o individual e o coletivo que faz movimentar a engrenagem das recordações de todo humano. Em *Retratos da origem*, o que Dora irá empreender será justamente esse jogo dialético entre as memórias pessoal e coletiva, tecendo uma delicada filigrana de experiências carregadas de emoção e afeto. Dessa maneira, a poeta não somente se constrói pela sua obra, esculpindo poeticamente seu passado, mas também de toda uma tradição cultural ligada à imigração, principalmente italiana, no Brasil. Evidentemente que tal efeito pautado em experiências autobiográficas vai se delinear no campo de forças da criação artística. O passado ganha corpo pela poesia e, uma vez imantado por esse sopro, investe-se de carnadura, textura; o passado sofre uma ressurreição graças à força atuante do trabalho artístico. Como bem atesta Bachelard, “Imaginar será sempre maior que viver” (2008, p. 100), o devaneio lírico, assim, pela força atuante da arte, erige o passado pela criatividade ficcional, numa tradução e numa leitura do pretérito capazes não somente de resignificá-lo, mas de devolver-lhe vida e concretude.

Em outro poema do mesmo livro, numa profusão de imagens sinestésicas, em que o perfume do pessegueiro ganha volume e consistência, novamente a imagem da infância irrompe como epifania capaz de resguardar a vida da morte:

O aroma circunda pessegueiros
em meio à chuva. Lembranças
sopram mais que o vento
e a Criança desata os cabelos.
Rostos esparsos sorrisos afagos
de mãos tão leves que a neblina
pesada parece e tudo se avizinha

de um espaço talvez sonhado.
Os nomes revoam pássaros;
pareciam esquecidos
mas em curvas aéreas se revelam
tão belos e lembrados.
(SILVA, 1999, pp. 301-302)

Como se pode notar, as imagens aéreas ganham relevância: o aroma, o vento, os cabelos desatados, imprimem dinamicidade à memória, numa dramatização metafórica do próprio processo memorialístico. Também a memória é aroma, aragem, movimento, o que representa bem a dinâmica própria da passagem das horas. Esse movimento, digamos, natural do tempo, acaba intensificando as lembranças pelo viés hiperbólico: “Lembranças/ sopram mais que o vento”. As lembranças assolam o eu lírico mais do que o vento. E, nesse sentido, novamente a criança funciona como duplo objetivo do eu lírico desdobrado pela memória. A imagem do vento farfalhando os cabelos da criança corresponde à memória agitando a alma desse eu lírico arrebatado. No entanto, paradoxalmente, apesar do movimento impresso pelas imagens, os pessegueiros e a criança se estabelecem como seres cravados no passado e, como tal, epifanias fulgurantes da própria memória que, pela força onírica do trabalho poético, instaura novamente o tempo mítico, imorredouro, dentro do fluxo inexorável da própria história.

Todo esse jogo sinestésico das lembranças trava, por sua vez, diálogo com uma tradição da literatura mundial para a qual a memória sensitiva, involuntária, torna-se cerne da escritura literária. Nesse sentido, não poderíamos deixar de citar a importância do trabalho de Marcel Proust para a criação e desenvolvimento desse tipo de escrita.

Álvaro Lins descreve com precisão as inovações realizadas por Proust em seu romance *Em busca do tempo perdido* e revela o quanto a memória ganha dinamismo na obra do escritor francês: “Uma originalidade de Marcel Proust como romancista – e que contribuiu para que alguns o classificassem de memorialista – foi a recriação de um mundo morto, reproduzido indisfarçadamente como um passado que se reconquista pela memória e pela imaginação” (LINS, 1956, p. 208). Lins também sublinha que muitos romancistas recriaram o passado, mas eles o fizeram recontando o pretérito como um presente artificial, dando-nos “uma sensação de atualidade para as suas figuras, enredos e ambientes” (*ibidem*). O processo de Marcel Proust foi outro, ele recriou, pela memória, “um mundo confessadamente morto e perdido”, moldando “a atmosfera do romance em termos de efetivo passado”. Proust deu-nos “uma sensação de presente pelo ritmo da *durée*, que não permite traçar demarcação nítida entre o presente e o passado” (LINS, 1956, pp. 208-209). Foi justamente isso o que Dora fez em *Retratos da origem*. Ela quebrou a delimitação lógica que existe entre passado e presente, eliminando, assim, as barreiras do tempo racionalizado. E isso aconteceu porque, tanto para Proust como para Dora, o tempo torna-se matéria do afeto.

Lins, retomando Charles Brondel, designa tal memória de “memória do coração”. A inovação de Proust está em deixar o afeto à mercê do acaso. Só o acaso pode transformar o tempo em matéria do coração, em artefato das emoções:

Na técnica do romance, por consequência, tudo se reduz a termos de um tempo pretérito que está sendo reencontrado e salvo do aniquilamento pelas potências recriadoras da memória: e para Marcel Proust “la réalité ne se forme que dans la mémoire”. Contudo, nada haveria aí de extraordinário (pois ao romance histórico, sob este aspecto, estaria filiado) se Marcel Proust não houvesse introduzido no seu processo um elemento de singular efeito, na forma de outra espécie de memória, diversa da comumente utilizada em literatura, a chamada memória involuntária, para distinguir-se da memória da inteligência. Buscando caracterizá-la, Charles Brondel sugere uma designação que a Proust sem dúvida teria agradado: a “memória do coração”. (LINS, 1956, p. 210)

É essa memória do afeto que permite a ressurreição da menina antiga de Dora. O jogo sinestésico do aroma dos pessegueiros, da chuva e, sobretudo, do próprio vento, estabelece a conexão entre o agora e o passado, possibilitando uma ressurreição do que já morreu. No poema, os rostos, os sorrisos, as mãos, envoltas pela neblina, reforçam justamente a precariedade da vida humana, devastadas pela passagem do tempo. No entanto, a memória se insurge, restabelecendo a menina coroada pelo perfume dos pessegueiros, como imagem desafiante a tudo o que perece. Por isso os nomes revoam pássaros, conforme notamos nos versos finais, e voam em curvas aéreas, belos e imorredouros.

Pelo que pudemos notar nessa breve incursão pela poesia de Dora Ferreira da Silva, a memória não é somente um tema, mas, sobretudo, uma vivência da própria condição humana, condição essa pensada emocionalmente, sentida e meditada pelo onirismo lírico. A sacralidade inscrita na própria memória é exercício da transcendência. Ao lembrar, sempre transpomos tempo e espaço, sempre estamos em estado de transcendência. O que Dora fez, com maestria, foi desvelar o ser lírico na reconciliação não apenas com o seu passado, mas com os Deuses vivos de todo o existente. Assim, amar o passado, para Dora, é amar a existência acima de todos os limites, naquele espaço metafísico (da poesia), em que a sacralidade torna-se também nossa verdade mais sincera.

referências bibliográficas

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução de Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LINS, Álvaro. *A técnica do romance em Marcelo Proust*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

LISBOA, Henriqueta. *O menino poeta*. Rio de Janeiro: Bedeschi, 1943.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Léon Schaffter São Paulo: Vértice, 1990.

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