

ARTIGO 4

***TALHAMAR* (1982), DE DORA FERREIRA DA SILVA: POESIA E SIMBOLISMO**

SANDRO ADRIANO DA SILVA
CLEBER DA SILVA LUZ

TALHAMAR (1982), DE DORA FERREIRA DA SILVA: POESIA E SIMBOLISMO

Sandro Adriano da **Silva**¹

Cleber da Silva **Luz**²

RESUMO:

Este artigo analisa a obra *Talhamar* (1982), de Dora Ferreira da Silva, situando-o no panorama da poesia brasileira contemporânea e explorando seus fundamentos simbólicos e arquetípicos. Conforme Nunes (2009), a lírica da década de 1980 caracteriza-se pela articulação entre tradição e inovação, e a obra de Dora insere-se nesse contexto ao recuperar mitos e símbolos em diálogo com uma reflexão visionária. A partir da concepção junguiana de arquétipo e dos modos de criação artística (Jung, 2000; 2013), o estudo evidencia como a poeta mobiliza imagens do inconsciente coletivo, especialmente a simbologia da água e do mergulho, para configurar uma experiência de travessia existencial e espiritual. Em *Talhamar*, a fusão entre o título, a capa, com a pintura da *Tumba do Mergulhador*, e a tessitura poética, constrói um universo simbólico em que o mar e o barco assumem metáfora de rito de passagem, associando morte, renascimento e transcendência. O diálogo com a tradição simbolista, aproximado de Mallarmé, e com a imaginação material da água (Bachelard, 1997) reforça a densidade contemplativa da lírica doreana. Conclui-se que Dora Ferreira da Silva elabora uma poética visionária, capaz de conjugar mito, filosofia e simbolismo, inserindo-se como uma das vozes mais singulares da lírica brasileira contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE:

Poesia brasileira. Dora Ferreira da Silva. *Talhamar*. Simbolismo. Arquétipo.

¹ Professor de Literatura Brasileira da Universidade Estadual do Paraná – Unespar.

² Doutorado em andamento em Letras pela Universidade Federal do Paraná - UFPR. Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Maringá - UEM. Especialista em Ensino de Língua Portuguesa e Tecnologia Educacional Digital pela Universidade Estadual de Londrina - UEL. Licenciado em Letras (Português e Inglês) pela Universidade Estadual do Paraná - Unespar.

1 INTRODUÇÃO

Nunes (2009, p. 158), ao analisar a poesia brasileira contemporânea, especialmente aquela produzida durante a década de 1980, período em que escreve seu texto –, propõe uma leitura histórica que recupera movimentos anteriores decisivos na formação da lírica nacional, em termos de forma e expressão. Para o autor, é fundamental considerar as tradições poéticas que precederam o momento contemporâneo, pois estas forneceram os elementos que singularizaram a identidade da poesia brasileira. Ele destaca quatro vertentes influentes: (1) o Modernismo de 1922, cuja adoção do verso livre, da irreverência formal e da pluralidade rítmica continuou a ressoar nas práticas posteriores; (2) os processos históricos de fundação de Brasília, que motivaram uma literatura de forte teor político-social, engajada tanto na experimentação da linguagem quanto na incorporação da cultura popular; (3) a poesia marginal, surgida no contexto da ditadura militar a partir de 1964, caracterizada por sua recusa das instituições, por uma linguagem informal, cotidiana e por uma postura de resistência, marcada por desencanto e crítica à cultura oficial; e (4) a aproximação entre poesia e música nos anos 1970, momento em que a rebeldia estética e ideológica se manifestou em expressões híbridas, que rompem com os valores consagrados da tradição literária.

Para Nunes (2009), a poesia da década de 1980 – o período que ele chama de “época recente” caracteriza-se por uma “composição de cânones” (p. 158), em que a escrita poética se articula com uma consciência crítica e hermenêutica. Essa fusão entre criação estética e leitura reflexiva do passado literário resulta em dois movimentos principais: a construção de uma poesia que opera como releitura das tradições anteriores, e a constituição de uma voz lírica que se equilibra entre a inovação formal e a consciência histórica. Assim, a contemporaneidade poética aparece como um campo tensionado entre rupturas e heranças, no qual o gesto criativo também é um gesto interpretativo:

Dois os resultados principais, indissociáveis, dessa união - um misto de contingência histórica e de inteligência *poética* - que excedeu o simples *concretismo* enquanto atividade programada: a inclusão da tradução na pauta da atividade poética (traduz-se mais e melhor hoje no sentido de reapropriação criadora dos idiomas poéticos, seguindo a lição de um Mario Faustino, de um Augusto, de um Haroldo de Campos, de um José Paulo Paes); e o fazer crítico da poesia enquanto hermenêutica dos textos, confinado com uma *arqueologia do poético* - essa dimensão da

intertextualidade literário-histórica, tal como a posta em prática, entre nós, em diferentes pautas de linguagens e tradições novas, por poetas tão diferentes quanto o próprio Haroldo de Campos, o paulista-mexicano Hector Olea e o mineiro Affonso Ávilla das epígrafias de *Cantaria Barroca* (1975) (Nunes, 2009, p. 166-167).

Nesse panorama da poesia contemporânea, Nunes (2009) identifica um grupo de poetas que, diferentemente daqueles ligados às vanguardas e à incessante busca pelo inédito, não fazem da ruptura formal sua principal diretriz estética. Para o autor, essas vozes, que ele qualifica como “as melhores vozes reflexivas da poesia recente” (p. 168), se distinguem por um trabalho poético voltado menos à experimentação radical e mais à escuta da tradição, à interiorização simbólica da linguagem e à articulação entre pensamento e forma. Entre esses nomes, destaca-se Dora Ferreira da Silva (1918–2006), poetisa e tradutora paulista, cuja trajetória poética tem início nas décadas de 1940, mas cuja primeira publicação ocorre apenas em 1970, com *Andanças*. Dora F. S. alia, em sua obra, o rigor formal a uma sensibilidade filosófica e mística, atravessando temas como o tempo, o sagrado, o mito e a experiência interior. Além de seu trabalho autoral, destacou-se como tradutora de figuras fundamentais como Carl Gustav Jung e Arthur Rimbaud, o que evidencia sua abertura a diferentes tradições e linguagens.

Casada com o filósofo Vicente Ferreira da Silva, Dora F. também foi figura central na vida intelectual paulista, promovendo encontros literários e filosóficos em sua casa, que se desdobraram em iniciativas editoriais importantes. Dentre elas, a revista *Cavalo Azul*, voltada à literatura, revela o compromisso da autora com a reflexão estética e com a circulação de ideias. Sua obra final, *Transpoemas* (2009), publicada postumamente, encerra uma trajetória marcada pela confluência entre poesia, pensamento e espiritualidade. Assim, segundo a leitura de Nunes (2009, Dora representa um paradigma de poeta que, sem romper com a tradição, reconfigura-a a partir de um olhar singular, oferecendo à poesia brasileira uma dimensão contemplativa e filosófica que a distancia da urgência experimental das vanguardas, sem, contudo, cair no conformismo estético. Nesse sentido, o próximo tópico buscará interpretar os elementos arquetípicos e simbólicos presentes no corpus escolhido. Tais elementos são emblemáticos do estilo de Dora Ferreira da Silva, pois revelam sua adesão a uma poética visionária. Ao examinar essas imagens recorrentes, será possível compreender melhor os fundamentos de sua lírica.

2 ARQUÉTIPO E MODO DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Segundo Carl Gustav Jung (2000), os arquétipos são estruturas primordiais do inconsciente coletivo, compostas por imagens, símbolos e padrões de comportamento herdados de gerações anteriores, que moldam instintivamente o modo como os indivíduos pensam, sentem e agem. Para ele, são “disposições vivas inconscientes [...], de formas ou ideias de sentido platônico que instintivamente pré-formam e influenciam seu pensar, sentir e agir” (p. 91). Essas formas arquetípicas, depositadas na psique coletiva, não pertencem a um indivíduo isolado, mas emergem em diversas expressões culturais - especialmente na arte, na religião e na mitologia. No capítulo “Psicologia e poesia”, presente na obra *O espírito na arte e na ciência* (2013), Jung distingue dois modos principais de criação artística: o modo psicológico e o modo visionário. O primeiro se manifesta em produções que se mantêm no âmbito da experiência consciente e cotidiana, como romances sociais, dramas familiares, comédias e poemas líricos. Essas obras mantêm uma certa clareza e espelham emoções e situações que o leitor facilmente reconhece e assimila. Já o modo visionário representa uma forma de expressão que transcende o plano do consciente individual. Trata-se de uma criação que irrompe a partir das profundezas do inconsciente coletivo, habitada por imagens simbólicas, visões arquetípicas e atmosferas oníricas. Como afirma Jung, sua origem parece brotar de “abismos de uma época arcaica, ou de mundos de sombra e de luz sobre-humanos” (2013, p. 91), exigindo, portanto, uma leitura interpretativa mais profunda e simbólica.

A partir dessa distinção, é possível afirmar que a poesia de Dora Ferreira da Silva inscreve-se no campo da criação visionária. Seus poemas não se limitam à representação de experiências individuais imediatas, mas convocam um universo simbólico e arquetípico, com forte presença de motivos mitológicos, especialmente da mitologia grega (Cesar, 2002 *apud* Silva, 1999). Dora trabalha com uma linguagem metafórica densa, em que símbolos não operam apenas como ornamentos estéticos, mas como instrumentos de revelação do invisível, caminhos de acesso ao mistério, ao sagrado e ao inconsciente profundo. Em sua obra, as imagens emergem como manifestações do arquétipo, deslocando o sujeito poético da experiência pessoal para uma dimensão transindividual. Assim, o modo visionário da criação não apenas

caracteriza sua poética, mas também a posiciona como uma das vozes mais singulares da lírica brasileira contemporânea.

3 *TALHAMAR*: UM MERGULHO NA POESIA DOREANA

Talhamar foi o quinto livro de Dora Ferreira da Silva, publicado em 1982. A capa dessa edição em específico – visto que a obra foi compilada em *Poesia Reunida* (1999) –, possui a pintura da tumba do Mergulhador, mostrando ao leitor, além do título, que a obra terá uma relação com o arquétipo da água. Souza (2016), além de afirmar que a água é um arquétipo intrínseco na lírica doreana, faz uma interpretação acerca do título e da capa:

Dora Ferreira da Silva publica *Talhamar*, nome da dupla conotação marinha: uma espécie de gaivota de bico longo e a parte da proa do navio, adequada para fender os mares. A capa desta obra traz a célebre pintura grega de um homem mergulhando encontrada em uma tumba. A pintura é conhecida como pintura da tumba do Mergulhador. Entrar em contato com a água era para a poeta uma forma de comunhão com Deus e com a natureza, [...] (Souza, 2016, p. 20).

Publicado em 1982, *Talhamar* é um marco na lírica de Dora Ferreira da Silva, e seu título já revela uma dupla conotação simbólica associada ao universo marinho: de um lado, “talhamar” designa uma espécie de gaivota de bico longo, ave que risca os céus e o mar com precisão e liberdade; de outro, refere-se também à parte frontal da proa de um navio, cuja função é fender as águas, abrir caminho no oceano, símbolo da travessia e da jornada espiritual. A escolha dessa imagem é significativamente reforçada pela capa da edição original, que traz a famosa pintura da *Tumba do Mergulhador*, descoberta em Paestum, datada do século V a.C., conforme indica a Figura 1.

Figura 1 – A *Tumba do Mergulhador*, c. 470 aC, verdadeiro afresco em travertino, 111 x 210 cm (Museo Archeologico Nazionale di Paestum; foto: Paestum, CC BY-SA 4.0)



Pollini (2008, p. 304) informa que *A tumba do mergulhador* foi localizada na necrópole de Tempa del Prete, situada a cerca de 1,5 km ao sul da antiga muralha de Poseidonia, colônia grega fundada por volta de 600 a.C. Essa distância a separa das necrópoles urbanas tradicionais, e, como demonstrou E. Greco, sua posição periférica é um aspecto fundamental para sua compreensão. A necrópole corresponde ao vilarejo homônimo e se localiza próxima a uma estrada que conectava Poseidonia a Agropoli, possivelmente a rota de acesso ao porto da cidade. Essa posição estratégica pode ter favorecido o surgimento de atividades comerciais e artesanais na região, em resposta à baixa fertilidade do solo, menos propício à agricultura e, por isso, menos explorado que as terras ao norte do núcleo urbano. *A tumba* (túmulo) *do mergulhador* é significativo por causa de suas pinturas, que são frequentemente celebradas como exemplos raros de uma forma de arte grega antiga que está praticamente desaparecida hoje. Mas descrever o túmulo como grego é uma simplificação exagerada. Seu criador incluiu alguns elementos típicos da arte grega nas pinturas, mas tomou emprestados outros componentes dos etruscos, cuja civilização prosperou no norte e centro da Itália. O pintor pode até ter incluído algumas características da cultura local não etrusca do sul da Itália na decoração do túmulo. A obra fornece evidências de interações interculturais que estavam acontecendo entre pessoas que viviam na Grécia e na Itália por volta de 470 a.C., quando foi feito. Nos parágrafos a seguir, consideraremos como o túmulo foi feito, o que suas pinturas mostram e o que

elas significam. Consideraremos se o Túmulo do Mergulhador deve ser classificado como grego, etrusco ou algo mais, desafiando os limites dessas categorias. A figura do homem mergulhando - representação única na arte grega de uma cena de passagem solitária para além da vida - insinua uma viagem arquetípica: o mergulho como rito de transição, símbolo de morte e renascimento, de imersão no mistério.

Segundo Souza (2016, p. 20), essa relação com a água não se limita ao campo imagético, mas expressa uma dimensão profunda da espiritualidade de Dora. Para a poeta, a água é meio de comunhão com Deus e com a natureza, e essa experiência de fusão com o absoluto encontra no gesto poético o seu ritual. A água, como arquétipo, carrega os sentidos do feminino primordial, do inconsciente e do divino: ela é matriz, fluidez, silêncio, espelho e abismo. Mergulhar nela, como o talhamar que rasga as ondas ou o homem que mergulha na tumba, é, em termos junguianos, abrir-se ao inconsciente coletivo, permitir que a linguagem poética acesse os símbolos universais que estruturam a alma humana.

Dessa forma, o livro *Talhamar* configura-se como um espaço de trânsito visionário, onde cada poema opera como uma travessia simbólica e mística. A fusão entre título, imagem de capa e cosmovisão da autora constitui uma poderosa constelação simbólica, que inscreve a obra no modo de criação visionário descrito por Jung (2013), no qual a arte já não se limita à expressão do eu, mas canaliza as potências arquetípicas do imaginário ancestral.

Em sua arquitetura, *Talhamar* é composto por 33 poemas de diferentes formas e temáticas, incluindo elegias, quais sejam: “O mergulhador (I)”, “Elegia”, “A Dion”, “O mergulhador (II)”, “Fragmento I”, “Joanina do Épiro”, “Fragmento II”, “O mergulhador (III)”, “Mnemosyna”, “Anêmonas”, “Ártemis”, “Afrodite”, “Vivem os ventos”, “O Deus que vem”, “A novilha”, “Mar”, “Delfos”, “Nakht”, “Tendas”, “Sete poemas de Ubatuba”, “Albamar”, “A Rainer Maria Rilke”, “Trajeto”, “Casa na floresta”, “O banco sob a árvore”, “O que passa, o que não passa”, “Que as coisas...”, “Mulher e pássaro”, “Há muito tempo”, “Morte e medo”, “Último dia de um ano qualquer”, “A Carlos Pinto Alves” e “Alba de Finados”.

Uma breve análise dos títulos dos poemas de *Talhamar* revela a amplitude temática da obra, que transita entre o mítico, o simbólico e o pessoal. Três poemas, intitulados “O Mergulhador”, estabelecem um diálogo direto com o projeto gráfico da capa da edição original de 1982, que traz a célebre imagem da *Tumba do*

mergulhador. Esses poemas funcionam como eixos simbólicos do livro, articulando a ideia do mergulho como rito de passagem, travessia espiritual e imersão no inconsciente, coerentes com o imaginário visionário da autora.

Além dessas composições centrais, destacam-se poemas dedicados a personagens mitológicos ligados à água, como Ártemis, deusa lunar e irmã gêmea de Apolo, nascida entre os hiperbóreos - povo mítico associado à pureza, ao frio e à espiritualidade extrema. Afrodite, por sua vez, remete diretamente ao arquétipo aquático, de acordo com Bulfinch (2002, p. 45), um dos mitos sobre seu nascimento relata que ela teria emergido da espuma do mar, simbolizando o amor, a sensualidade e a força criadora originada das profundezas líquidas.

Paralelamente ao registro mítico e simbólico, há poemas que se aproximam da dimensão autobiográfica, como os que apresentam títulos de dedicatória - “A Rainer Maria Rilke” e “A Carlos Pinto Alves” -, sugerindo momentos de homenagem, influência literária ou laço afetivo. Essa diversidade temática foi notada já no lançamento da obra: um comentário publicado na segunda orelha da edição de 1982 destaca justamente essa multiplicidade, que revela a abertura da lírica de Dora Ferreira da Silva ao diálogo com múltiplas esferas da experiência - o mítico, o espiritual, o poético e o pessoal.

Assim, *Talhamar* configura-se como uma obra profundamente estruturada em camadas simbólicas, em que o mergulho proposto ao leitor não é apenas imagético, mas também existencial, ancorado na ancestralidade arquetípica e na trajetória singular da poeta.

TALHAMAR retrata o plural interior da autora, e suas metamorfoses poéticas. Começando por uma anamnese que remonta à Grécia e ao Egito, desfecha numa radicação explícita no aqui e agora (Conchas-Itatiaia-S. Paulo). Mas a pluralidade que fala por sua boca não significa uma simples “postura literária”, traduzido a heteronomia latente de sua vivência poética.³

A obra *Talhamar* pode ser lida como a expressão do plural interior de Dora Ferreira da Silva, revelando um percurso poético marcado por metamorfoses simbólicas e espirituais. A pluralidade a que o livro alude não é mero artifício estético ou “postura literária”, mas sim a manifestação de uma heteronomia essencial, isto é, da coexistência de múltiplas vozes, tempos e registros que constituem a experiência

³ Esse comentário consta assinado com as iniciais “N.M.T.” e com data em junho de 1982.

poética da autora. Dora não fala apenas por si, mas por camadas de memória, tradição e mito que a atravessam.

Desde os primeiros poemas, há uma anamnese profunda, que resgata imagens, paisagens e arquétipos da Grécia arcaica e do Egito antigo, civilizações cujas cosmovisões se projetam nos símbolos presentes ao longo do livro, como o mergulho, o mar, a travessia e os deuses. No entanto, essa viagem não se limita ao tempo mítico, dado que o livro culmina em um enraizamento concreto, com referências explícitas ao espaço vivido da autora (Conchas, Itatiaia, São Paulo), sugerindo que o sagrado, o poético e o universal se realizam também no cotidiano.

Assim, o pluralismo de *Talhamar* não se resolve numa fragmentação, mas numa espécie de síntese mística e poética, em que o sujeito lírico se reconhece como mediador entre mundos - entre o passado arquetípico e o presente vivido, entre o simbólico universal e o geográfico singular. Trata-se, portanto, de uma obra profundamente visionária, que conjuga tempo mítico e tempo histórico num mesmo fluxo verbal.

4 TALHAMAR E O SIMBOLISMO DA ÁGUA

Em uma leitura inicial de *Talhamar*, torna-se evidente a presença estruturante dos arquétipos naturais, sobretudo os da água e do ar, cuja carga simbólica atravessa o conjunto da obra. Ao menos vinte poemas exploram metáforas relacionadas ao mar, ao mergulho, às ondas e à travessia, imagens que ativam o inconsciente coletivo, segundo Jung (2013), e que, conforme Bachelard (1997, p. 48), revelam a profundidade simbólica da água enquanto elemento: ela é simultaneamente espelho de si (como no mito de Narciso), fonte de vida, símbolo de morte, de retorno ao útero, de renascimento e de energia fluida.

Essa simbologia encontra eco particularmente nos três poemas intitulados “O Mergulhador”, que reiteram o motivo do mergulho como passagem iniciática e descida ao inconsciente, bem como na própria imagem da capa da edição de 1982, com a célebre pintura da *Tumba do mergulhador*. Nesse contexto, o ato de mergulhar torna-se metáfora da jornada poética e espiritual da autora, que se lança ao fundo das águas para reencontrar as raízes arcaicas do ser.

Além disso, doze poemas evocam o arquétipo do ar, frequentemente relacionado à leveza, ao espírito, à transcendência e à elevação, forças que dialogam com a interioridade mística da poeta, como propõe Bachelard (2001, p. 40). A coexistência dos dois elementos (água e ar) não se dá de forma antagônica, mas complementar, marcando um dinamismo simbólico, através da imagem do mar, enquanto abismo e dissolução, encontra no ar a ideia de respiração, ascensão e comunicação com o sagrado.

Um exemplo claro da associação do mar à morte e à partida é a imagem do mar personificado, que aparece como entidade viva, às vezes maternal, às vezes abissal, figurando o fim e o começo da travessia existencial. Essa representação amplia o alcance metafórico da água em *Talhamar*, revelando como Dora Ferreira da Silva se insere na tradição simbólica que faz da poesia um espaço de transfiguração interior e mediação arquetípica, como no poema “MAR”:

MAR

O sonho levou-te para sempre
em teu barco,
mas não sei quem dormia:
tu, ou eu?
Desfazia aos poucos o sono
uma grinalda em seus dedos.
Mas quem sabe
quando veio ou partiu
e em que barco
aquele que nada deixando
tudo levou?

Ou nada ia no barco
e tudo era o Mar? (Silva, 1982, n. p.)⁴

O poema “MAR” constitui exemplar notável de sua poética visionária, na qual convergem simbolismo arquetípico, ambiguidade ontológica e uma linguagem profundamente enigmática. Com estrutura lírica concisa e rarefeita, o poema mobiliza imagens e sonoridades que instauram um campo de sentidos voltado à experiência do mistério e da transfiguração existencial. Desde os primeiros versos, o mar não se apresenta como simples cenário, mas como entidade simbólica de múltiplas camadas, remetendo ao inconsciente coletivo, à morte como travessia espiritual e ao tempo enquanto força de apagamento e dissolução.

⁴ A edição de 1982 de *Talhamar* não possui numeração de página.

A imagética do barco, recorrente ao longo do poema, figura a travessia da alma em direção a um destino desconhecido. Ao afirmar que o sonho “levou-te para sempre / em teu barco”, o poema instaura uma ambiguidade que se adensa no verso seguinte - “mas não sei quem dormia: / tu, ou eu?” - desestabilizando as fronteiras entre sujeito e objeto, vigília e devaneio, presença e ausência. Tal indeterminação ontológica culmina no questionamento final: “Ou nada ia no barco / e tudo era o Mar?”, em que o mar surge não apenas como meio, mas como totalidade indiferenciada, evocando concepções como o Uno neoplatônico ou o nirvana budista. Assim, o mar passa a significar a instância que tudo absorve, inclusive o eu lírico, numa operação que aproxima o poema de uma linguagem mística ou apofática.

O percurso simbólico é intensificado pelo uso de figuras de linguagem que operam a desconstrução das referências concretas. A metáfora do barco funciona como metonímia da passagem, enquanto a “grinalda” que se desfaz, como nos versos “Desfazia aos poucos o sono / uma grinalda em seus dedos”, remete à efemeridade dos ritos de passagem, podendo ser lida tanto em chave nupcial quanto funerária. A linguagem poética se estrutura por paradoxos que condensam tensões fundamentais: “nada deixando / tudo levou” explicita a contradição essencial do luto, em que a perda do ente material convive com a presença espectral da ausência. Soma-se a isso a personificação do sono, que adquire agência ao “desfazer” a grinalda, sendo representado como entidade quase mitológica, atuante e silenciosa.

Outro aspecto relevante da construção poética reside na dimensão sonora e imagética do texto. A musicalidade do poema é marcada por assonâncias em “a” e “o” - como em “Desfazia aos poucos o sono” - que criam um fluxo fonético análogo ao movimento das ondas. O uso de versos curtos, bem como a presença de enjambements, reforça a fluidez e o ritmo descontínuo, próximos ao vai-e-vem das marés. As imagens são essencialmente táteis e visuais: a grinalda que se desfaz sugere decomposição e fragilidade.

Nesse contexto, o poema se configura como interrogação ontológica, mais do que simples expressão lírica. Sua estrutura flutua entre o dizer e o silenciar, entre a nomeação e o desaparecimento da linguagem. O verso final, ao indagar se havia algo no barco ou se tudo era o mar, propõe um descentramento radical da subjetividade, em que a existência individual é absorvida pela grande matriz arquetípica da água. Dora Ferreira da Silva constrói, assim, uma poética em que a linguagem poética não

apenas tematiza a dissolução, mas a performa. O desaparecimento não é apenas um conteúdo, mas pode ser tomado como um gesto estético e uma postura ontológica diante da experiência, endossando a índole filosófica da lírica doreana.

Tal concepção aproxima a autora da linhagem simbolista, especialmente da vertente de Mallarmé, cuja poética também explora os limites do dizer e a musicalidade do silêncio. No entanto, Dora imprime uma marca singular ao conjugar tradição mítica, mística cristã e arquétipos junguianos, compondo uma ars poetica que se define menos por inovações formais e mais pela profundidade de sua contemplação simbólica. Em “MAR”, o mergulho nas águas, figurado pelo barco, pelo sono e pela dúvida, torna-se metáfora de um retorno ao mistério primordial que, por sua natureza, não pode ser resolvido, apenas intuído.

Nesse sentido, a pergunta derradeira que encerra o poema, nos versos “Ou nada ia no barco / e tudo era o Mar?”, permanece como uma interrogação não solucionável, fiel à essência enigmática da obra. Resta ao leitor decidir se o mar anula ou sublima a existência, ou, ainda, se dissolve tal oposição. O poema, ao silenciar no instante de sua própria dúvida, revela sua natureza mais profunda: ser, como o mar, vasto, fluido e insondável. A partir do último verso de “Mar”, percebe-se que há a imagem do mar personificado (com a presença da inicial maiúscula), característica que pode ser encontrada também em outras obras da autora, como o poema “À Tálida” do livro *Hídrias* (2004): “Tálida, por que te afastas / nas amplas salas do Mar?” (p. 47). Por meio de uma interpretação breve, nota-se a dubitação do eu-lírico sobre quem partiu (ou quem morreu), algo que possui um valor mais significativo quando aparece um espaço poemático entre os versos “tudo levou” e “Ou nada ia no barco”. Ele pode ser interpretado como uma tentativa que o eu-lírico teve de procurar concluir algo ou sanar suas dúvidas, mas isso só fez com que ele levantasse outra possibilidade.

Outro símbolo fundamental no poema “Mar” é o do barco, que atua como imagem ambígua da travessia, podendo representar tanto a passagem para a morte quanto um renascimento espiritual. Em diversas tradições simbólicas, o barco é o veículo que conduz a alma dos mortos a uma outra instância do ser, seja ela um “outro mundo” ou uma dimensão transcendente, como se observa, por exemplo, na mitologia egípcia ou nas barcas do Hades na cultura greco-romana. Essa associação

arquetípica está presente na poética de Dora Ferreira da Silva, articulando-se à concepção do mar como totalidade devoradora e regeneradora.

Nesse contexto, o poema tensiona as fronteiras entre luto e dissolução subjetiva. O eu-lírico, ao expressar a dúvida sobre quem, de fato, “dormia” - “tu, ou eu?” -, revela não apenas a perda de um outro, mas também um possível esvaziamento de si. Assim, a perda se torna experiência liminar, capaz de arrastar o sujeito para um estado de suspensão ontológica. A dor da ausência é tratada de modo não dramático, mas sublime, segundo a tradição estética que vê no sublime a experiência do indizível e do transcendente.

A abordagem da morte, portanto, não se dá por meio de gestos retóricos grandiloquentes ou de sentimentalismo explícito, mas pela via do silêncio e da dúvida, em que o poema se torna uma meditação sobre os limites da linguagem e da existência. Ao final, resta a ambiguidade essencial: se houve de fato uma partida, ou se tudo (inclusive o eu lírico) foi absorvido pelo mar. Tal construção revela a habilidade da autora em tratar de um tema comumente temido e evitado por meio de uma elaboração simbólica que une lirismo, mitologia e filosofia.

O poema “MAR”, de Talhamar, exemplifica a poética visionária de Dora Ferreira da Silva, articulando temas centrais de sua obra, tal como o mar como arquétipo, a ambiguidade existencial, o sonho como dimensão ontológica e o silêncio como enigma. Através de uma estrutura lírica concisa, o texto constrói uma rede de significados que demandam análise acurada, tanto no plano simbólico quanto no formal.

O mar surge como um símbolo polissêmico, operando simultaneamente como representação do inconsciente, na perspectiva de Jung (, da morte enquanto travessia e do tempo como força de dissolução. A imagem do “barco” — veículo da partida indeterminada — remete a uma jornada espiritual cujo destino permanece obscuro. Essa indeterminação é reforçada pela ambiguidade dos versos “mas não sei quem dormia: / tu, ou eu?”, que subverte a distinção entre sujeito e objeto, sonho e vigília. O mar, assim, não é apenas cenário, mas agente ativo: no verso final — “Ou nada ia no barco / e tudo era o Mar?” —, ele se torna a totalidade que absorve e anula individualidades, evocando noções como o Uno neoplatônico ou o nirvana budista.

Outro símbolo fundamental no poema é o do barco, que atua como imagem ambígua da travessia, podendo representar tanto a passagem para a morte quanto

um renascimento espiritual. Em diversas tradições simbólicas, o barco é o veículo que conduz a alma dos mortos a outra instância do ser, como nas barcas de Caronte na mitologia greco-romana ou na barca solar egípcia. Essa associação arquetípica está presente na poética de Dora Ferreira da Silva, articulando-se à concepção do mar como totalidade devoradora e regeneradora.

Nesse contexto, o poema tensiona as fronteiras entre luto e dissolução subjetiva. O eu-lírico, ao expressar a dúvida sobre quem, de fato, “dormia” - “tu, ou eu?” -, revela não apenas a perda do outro, mas também um possível esvaziamento de si. A dor da ausência é tratada de modo não dramático, mas sublime, em consonância com a tradição estética que concebe o sublime como a experiência do inefável. A abordagem da morte se dá, assim, pela via do silêncio, da dúvida e da indeterminação ontológica. Ao final, resta a ambiguidade essencial: se houve, de fato, uma partida, ou se tudo (inclusive o eu) foi absorvido pelo mar. Tal construção revela a habilidade da autora em tratar de um tema comumente temido por meio de uma elaboração simbólica que une lirismo, mitologia e filosofia.

O poema emprega ainda figuras de linguagem que tensionam materialidade e abstração. O “barco” funciona como metonímia da travessia existencial, enquanto a “grinalda”, cujo desfazer é descrito nos versos “Desfazia aos poucos o sono / uma grinalda em seus dedos”, simbolizando a efemeridade de ritos (nupciais ou fúnebres). Destacam-se também os paradoxos, como na fórmula “nada deixando / tudo levou”, que condensa o luto em sua contradição essencial: a perda do tangível e a permanência do vazio. O sono, personificado, adquire corporeidade, aproximando-se de uma divindade silenciosa que desintegra formas. As interrogações retóricas, por sua vez, mimetizam a perplexidade humana diante do incompreensível, reforçando o caráter enigmático do texto.

Em síntese, o poema não apenas tematiza, mas estiliza o desaparecimento, dado que a linguagem, como o mar, absorve e silencia. Dora Ferreira da Silva constrói, assim, um poema que ultrapassa a expressão lírica, transformando-se em meditação metafísica sobre a condição humana. A fusão entre sujeito e natureza (o eu que se confunde com o mar), a dissolução de limites (entre sonho e vigília, entre vida e morte) e o uso deliberado da ambiguidade revelam uma poética que encara a linguagem como instrumento de acesso ao inefável. A pergunta final, a partir dos versos “Ou nada ia no barco / e tudo era o Mar?”, preserva e acentua o mistério. A obra ecoa a

tradição simbolista mas com uma singularidade que a insere na linhagem visionária de Dora Ferreira da Silva, para quem a poesia é, antes de tudo, uma ars contemplativa da eternidade.

O MERGULHADOR (III)

Dion ao fundo mar se atira
e o vento agita ondas e frondes;
as gaivotas se despedem, estríduladas,
enquanto o outro se desfaz nos últimos cardumes.
Desvia o olhar. Transfixa o sol as águas
como quem não volta
e a tarde esculpe flores
de morta geometria.

Do lado que olhares
é o arco do crepúsculo
e pássaros se afastam. (Silva, 1982)

Pode-se perceber que o arquétipo do vento aparece, no caso de “O Mergulhador (III)”, atrelado à metáforas relacionadas ao arquétipo da água, dando o sentido de força e pulsão (por exemplo, no verso 2, “o vento agita ondas e frondes” é a consequência que ocorre após Dion se atirar nas águas). Há também a presença de metáforas que possuem ligação com a natureza, como as gaivotas (verso 3), o sol (verso 5), e outros pássaros que não foram especificados (último verso). Mesmo assim, reconhece-se que tais metáforas possuem ligação com o vento, visto que elas se vão por intermédio dele, remetendo à frase “o sopro absorve tudo” do *Chandoya-Upanishad*, que Bachelard cita em *O ar e os sonhos*. Dessa forma, arquétipo, mito, poesia e inconsciente apresentam relações viscerais e profundas. Octavio Paz, em *O arco e a lira* (2012), define poesia como “Sublimação, compensação, condensação do inconsciente” (p. 21), algo que pode ser encontrado nas obras poéticas da autora em foco. Já em relação ao poema, os mitos e os arquétipos, Paz afirma que o poeta utiliza os mitos para mostrar a condição humana na sua atualidade (2012 p. 21), podendo levar também à transcendência:

O poema transcende a linguagem. [...]: o poema é linguagem – e linguagem antes de ser submetida à mutilação de prosa ou da conversa -, mas também é algo mais. E esse algo mais não é explicável pela linguagem, embora só possa ser atingido por ela. Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a transpassa (Paz, 2012, p. 30).

O poema “O MERGULHADOR (III)”, de Talhamar, de Dora Ferreira da Silva, é uma composição intensamente imagética e simbólica que aprofunda o diálogo da autora com os arquétipos do mar, da travessia e da morte. A seguir, apresentamos uma análise focada em seus elementos simbólicos, figuras de linguagem, recursos sonoros e imagéticos, além de uma leitura de sua dimensão ontológica e estética.

O MERGULHADOR (III)

Dion ao fundo mar se atira
e o vento agita ondas e frondes;
as gaivotas se despedem, estrídulas,
enquanto o outro se desfaz nos últimos cardumes.
Desvia o olhar. Transfixa o sol as águas
como quem não volta
e a tarde esculpe flores
de morta geometria.

Do lado que olhares
é o arco do crepúsculo
e pássaros se afastam (Silva, 1982).

Um gesto decisivo inicia o poema: “Dion ao fundo mar se atira”. O nome “Dion” pode remeter tanto a Dioniso, deus do êxtase e da dissolução dos limites, quanto à figura humana do mergulhador mitológico ou lírico. Esse *salto* não é apenas físico, mas trata-se de um gesto iniciático, de entrada no mistério. Ao lançar-se no mar, Dion abandona a ordem do mundo solar e racional para adentrar uma dimensão abissal e inefável.

Essa travessia é sublinhada por forças naturais que se agitam em resposta ao ato: o “vento agita ondas e frondes” cria uma atmosfera de instabilidade e transição, marcando o momento como liminar, fronteiro. O barulho estridente das gaivotas (“estrídulas”) intensifica a ideia de um adeus cósmico, como se o mundo natural testemunhasse e selasse esse rito de passagem.

Na segunda estrofe, há uma progressiva dissolução da identidade do sujeito: “o outro se desfaz nos últimos cardumes”. Aqui, o mergulhador já não é mais uma figura delimitada, mas sim algo que se dispersa, talvez em comunhão com os peixes, talvez em morte e em transcendência. O uso do pronome “outro” em vez de nomeá-lo diretamente contribui para essa despersonalização ontológica, reforçando a noção de que a identidade individual se dilui no contato com o absoluto (o mar).

A imagem “transfixa o sol as águas / como quem não volta” traz uma sobreposição entre o sol e o mergulhador: ambos atravessam a superfície, ambos

seguem uma trajetória sem retorno. O mergulho é, aqui, como o pôr do sol, um movimento terminal, que encerra o ciclo. A metáfora final “a tarde esculpe flores / de morta geometria” é uma das mais fortes do poema. A tarde (símbolo do fim da vida) “esculpe flores”, ou seja, produz beleza, mas essa beleza é marcada pela “morta geometria”, uma forma sem vitalidade, uma estética do fim. Isso remete à ideia de que a morte, embora final, é também forma, arte, contemplação, tal como uma flor de cera ou uma pintura funerária.

A estrofe final amplia a perspectiva: “Do lado que olhares / é o arco do crepúsculo”. Não importa a direção escolhida, pois o crepúsculo envolve tudo. Isso reforça o sentimento de inevitabilidade e irreversibilidade da dissolução. A imagem dos “pássaros que se afastam” pode ser interpretada como a alma que parte, ou como a vida que se retira, ou ainda como testemunhas do fim. Esses pássaros lembram as gaivotas do início, criando uma circularidade e uma coerência sonora e imagética na composição.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do poema “MAR” e de “O Mergulhador (III)”, pertencentes ao livro *Talhamar* de Dora Ferreira da Silva, evidencia a elaboração de uma poética visionária que mobiliza símbolos arquetípicos, especialmente o mar e o barco, para refletir sobre a condição existencial, o tempo, a morte e o mistério da travessia ontológica. Nesse contexto, o mar, em sua pluralidade simbólica, assume a função de matriz do desconhecido, espelho do inconsciente e imagem da totalidade que dissolve as formas individuais, funcionando como eixo estruturante da experiência lírica.

A linguagem poética de Dora opera pela sugestão, pela ambiguidade e pela construção de atmosferas liminares, nas quais a distinção entre sujeito e mundo se desfaz. O uso de metáforas paradoxais, imagens táteis e visuais, estruturas sonoras fluidas e figuras mitológicas amplia a densidade simbólica dos textos, criando composições que não se limitam à expressão de sentimentos pessoais, mas que articulam uma dimensão especulativa, quase metafísica da poesia.

Nesse sentido, a lírica de Dora Ferreira da Silva, especialmente em *Talhamar*, inscreve-se em uma tradição contemplativa e arquetípica, aproximando-se de uma estética do mergulho interior e da dissolução do eu. A poeta mobiliza elementos do

imaginário mitológico e do inconsciente coletivo como formas de acessar camadas mais profundas da experiência humana, em consonância com a concepção de criação visionária proposta por Jung (2000; 2013).

Por fim, a leitura desses poemas evidencia como a poesia de Dora não apenas tematiza o enigma da existência, mas o incorpora formalmente, fazendo da linguagem um lugar de suspensão, silêncio e abertura ao indizível. Seu mergulhador, tal como seu leitor, não retorna do fundo do mar com respostas, mas com imagens: flores de morta geometria, sombras crepusculares, a memória de um barco que talvez nunca tenha partido. É nesse vazio significante, repleto de ressonâncias arquetípicas, que sua poética se sustenta como travessia e contemplação.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JUNG, Carl Gustav. O conceito de arquétipo. *In*: _____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad. Maria Luíza Appy; Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000, p. 87-91.

JUNG, Carl Gustav. Psicologia e poesia. *In*: _____. **O espírito na arte e na ciência**. Trad. Maria de Moraes Barros. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 85-108.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira. *In*: _____. **A clave do poético**: ensaios. São Paulo: 2009, p. 158-173.

POLLINI, Airton. Mergulhar no Satyricon de Fellini: a pintura da Tumba do mergulhador de Paestum e a cena da pinacoteca. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 48/49, p. 303-320, 2008. DOI: <https://doi.org/10.5380/his.v48i0.15291>

SILVA, Dora Ferreira da. **Talhamar**. São Paulo: Santos Marcondes Gráfica Editora Ltda, 1982.

SOUZA, Enivalda Nunes Freitas. Vem de longe o velho vinho de Homero. *In*: **Poesia com deuses**: estudos de Hídrias, de Dora Ferreira da Silva (org.). 1. ed. – Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 13-35.

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