

INTERSEMIOSE NA POESIA DE DORA FERREIRA DA SILVA

Enivalda Nunes Freitas e Souza
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Maria Goretti Ribeiro
Universidade Estadual da Paraíba – UEPB

A vida é dialógica por natureza.

Bakhtin

Resumo: Realizamos, neste trabalho, uma leitura intersemiótica de *O leque*, obra do poeta brasileiro Dora Ferreira da Silva, evidenciando o diálogo intertextual entre o referido poema, a dança e as telas *Celina con abanico III*, de Fabian Perez, *Il ventaglio rosso*, de Federico Zandomenighi e *Dos mujeres en el teatro*, de Mary Cassatt. Tecemos considerações sobre a estrutura poemática, seus efeitos rítmicos, sonoros, sinestésicos e plásticos; os aspectos imagético-conteudísticos e a focalização do sujeito poético. É por meio desses elementos que se estabelece a relação ekfrástica entre a palavra, o movimento e a imagem, demonstrando a transcrição descritiva do objeto poético através da qual são construídas as imagens da dança e da pintura neste texto.

Palavras-chave: Intersemiose, Poesia, Pintura, Dança, Dora Ferreira da Silva

INTERSEMIOSIS IN POETRY OF DORA FERREIRA DA SILVA

Abstract: This study is about a intersemiotic reading of *O leque* (The fan), a book written by the Brazilian poet Dora Ferreira da Silva, which analysis highlights the intertextual dialogue between that poem and *Celina con abanico III's* dance and canvas, by Fabian Perez, *Il ventaglio rosso* by Federico Zandomenighi and *Dos mujeres en el teatro*, by Mary Cassatt. Our considerations refer to the poematic structure, its rhythmic, sonorous, synesthetic and plastic effects; the imagetic-content aspects and the focalization of poetic subject. It is through those elements that the ekphrastic relationship between the word, the movement and the image is established, demonstrating the descriptive transcription of the poetic object through which the images of dance and painting are built in that text.

Keywords: Intersemiosis, Poetry, Painting, Dancing, Dora Ferreira da Silva

Por muito tempo, críticos de artes verbais e visuais vêm discutindo a relação intersemiótica entre literatura e outras artes, alguns influenciados principalmente pelas ideias do iluminista alemão, poeta, dramaturgo e crítico E. Lessing, que, com o seu famoso livro *Laocoon, ou des frontières de la peinture et de la poésie* (1766), promoveu uma ruptura epistemológica entre as artes gráficas e as artes da linguagem por entender que a poesia, sendo construída com signos verbais arbitrários em que se ressalta a importância da sonoridade e dos recursos estilísticos, é uma arte que se desenvolve no tempo, enquanto a pintura, elaborada com signos “naturais” que põem em relevo cor, volume, textura, é arte visual fixa no espaço, criando assim uma fronteira tênue entre imagem e palavra.

Entretanto, poemas pictóricos, icônicos, miméticos, provavelmente motivados pelo concretismo, pela fascinação que a imagem sempre provocou nos artistas, pela ansiedade do poeta em traduzir, transcrever, transcriar o belo estético na sua plasticidade fenomênica e, fundamentalmente, pela incontestável capacidade caleidoscópica do signo poético, utilizando-se de formas específicas de apropriação de técnicas das artes visuais, descrevem ou interpretam outro sistema sógnico, comprovando, desse modo, que a tão discutida intersemiiose entre literatura e outras artes é uma realidade inobliterável.

Reafirmando a pertinência e permanência do pensamento horaciano “ut pictura poiesis” e contrariando a polêmica tese de Lessing, pesquisadores da estirpe de Norman Bryson, Wendy Krieger, Leo Hock, James Heffernan e Claus Clüver preocuparam-se em investigar essa interface entre as artes da palavra e da imagem auditiva e visual.

Heffernan¹ aprofundou os estudos sobre a éfrase (termo oriundo da palavra grega *ekphrasis*, que significa “descrição”, uma antiga técnica retórica) e a definiu como “representação verbal da representação visual”, considerando essa técnica fascinante, porque possibilita evocar o poder da imagem verbal ao dar voz à imagem não verbal quando submetida à autoridade da linguagem escrita.

Por seu turno, Claus Clüver² ampliou a definição de Heffernan: “representação verbal de um texto real ou fictício, composto em sistema de signo não-verbal”. De acordo com Heffernan, a literatura pode traduzir a pintura de

¹ HEFFERNAN, 1993, p. 95.

² CLÜVER, 1997, p. 37-55.

forma descritiva e icônica: é descritiva (ou pictórica) quando evoca a imagem por meio da referência a formas e cores e é icônica quando representa com palavras a forma do objeto, como se o refletisse num espelho. Para Heffernan,

uma verdadeira ecfrase (sic) vai além destes procedimentos, porque o caráter duplamente mimético desta técnica retórica – ou seja, o fato de se constituir numa tentativa não tanto de ‘tradução’, mas de ‘transcrição’ intersemiótica atribui ao procedimento um aspecto fortemente metalinguístico. A utilização da ecfrase na literatura leva o meio a refletir sobre modos de sua própria constituição a partir da reflexão sobre a constituição da representação num outro meio, o que talvez justifique o interesse dos escritores modernos pela técnica.³

O poema *O leque*, escrito pela poetisa brasileira Dora Ferreira da Silva,⁴ pode ser considerado uma “representação verbal de uma representação visual” da pintura e da dança. Imagético por excelência, até mesmo em sua configuração material, o livro de Dora Ferreira da Silva é uma obra bifacetada, graças à linguagem verbal e não-verbal que a compõe. As páginas, que não foram cortadas, dobradas em pregas e sem numeração, formam um tecido único, à semelhança de um leque. Apenas as páginas do lado direito estão grafadas; nas do lado esquerdo, dez ilustrações de leques abertos, fechados e desmontados, decorados com motivos florais, pássaros em voo e flores estilizadas, em aquarela, mantêm o diálogo temático das imagens visuais tanto da dança quanto da pintura com os versos e confirmam, nos motivos ornamentais diferentes, as variações enunciadas no subtítulo.

Salvo as inúmeras telas que, ao longo dos tempos, retratam belas e elegantes damas com seus majestosos leques, vislumbramos, na referida obra, os enredos picturais de *Celina con abanico III* (2015), do pintor argentino Fabian Perez, *Il ventaglio rosso* (1871-72), do pintor italiano Federico Zandomenighi, e *Dos mujeres en el teatro* (1881), da pintora norte-americana Mary Cassatt.

Podemos ler nos versos de Dora a narração descritiva de uma apresentação de dança (flamenca), na qual uma graciosa dançarina, com seu leque de renda negra e vermelha, vestida de escarlata, cujo figurino lhe alonga o

³ HEFFERNAN *apud* FERREIRA, 2007, p. 2.

⁴ SILVA, 2007.

talhe e expõe generosamente o busto, dança no tablado de um palco de teatro, coreografando, através de movimentos sinuosos, uma peça dramática sob o olhar detalhista de um eu poético. Esse observador descreve, metaforicamente, o jogo de luz e sombra que torna misterioso o ambiente e realça a sedução nos gestos e a expressão do olhar da bailarina, sublinhado pelo seu leque magistral.

A expressão corporal da mulher coaduna-se com a música de tema arrebatador. Os braços serpenteiam para todos os lados, flexionando artisticamente os dedos da mão esquerda, que se contorcem elegantemente acima da cabeça, enquanto a mão direita ondula o leque com leveza e propriedade ao longo do busto, encobrendo, parcialmente, o colo.

Tal enredo pode ser visto na tela em acrílico *Celina con abanico III*. Tanto o quadro de Fabian Perez quanto o poema de Dora centralizam a energia dos movimentos de um leque que dança nas mãos de uma mulher sensual, indiferente e misteriosa, cujos movimentos, formas, cores e sons podem ser vistos e ouvidos com riqueza de detalhes.

Admitindo-se a possibilidade de ser a personagem central do poema uma expectadora que, refrescada pelo seu leque, assiste a uma peça no teatro, o poema de Dora dialoga com a tela de Federico Zandomenighi *Il ventaglio rosso*, na qual uma jovem elegante de olhar enigmático e contemplativo sustenta na mão direita um leque preto e vermelho com o qual se abana, observando algo de seu particularíssimo interesse. Relevantes são o assombreamento do ambiente, a negrura verde da roupa e a expressão do olhar da figura retratada na tela a óleo que, desviado do foco do narrador, parece indiferente ao contemplador “atento” ao mesmo tempo em que transmite a impressão de sensualidade e conquista.

O poema de Dora descreve a noturnidade do ambiente, a centralidade das personagens, a cor e posição do leque, a cor da pele da mulher, seus olhos em evidência graças à ação de um leque cúmplice. Em ambas as obras, a cor preta, a frialdade, a obscuridade e o fechamento são hegemônicos e contrastantes com o vermelho do leque, cuja cor quente, diurna, é símbolo da paixão e do desejo e que, por estar bem iluminado, intensifica o assombreamento do lugar e acentua a claridade da pele da mulher.

Por seu turno, o poema de Dora assemelha-se também à tela de Cassatt, em que se veem duas jovens em um camarote de teatro assistindo a um

espetáculo. O ambiente sóbrio e iluminado realça a elegância das personagens. Seus vestidos acetinados, de um branco perolado, deixam à mostra colos “róseos” desnudos numa imagem sutil de beleza e sedução. Uma delas segura um leque aberto que lhe “sublinha os olhos”; a outra ostenta um buquê de rosas que lhe acentua o vestido fino de cor suave.

Seguindo a trilha poemática estrofe a estrofe, vemos que a primeira estrofe apresenta a personagem central – “ela e o leque” – através de uma descrição mimética do ser e do fazer do objeto que ganha significado por intermédio das imagens visuais e táteis que expressam a plasticidade da cena e esclarece a focalização do sujeito poético observador e íntimo que contempla a cena fascinado:

Linha oblíqua
oculta desoculta
o instante breve
cores exalta
do negro ao escarlate.
Ela e o leque: a aragem esconde
em poço de sombra
a curva do pescoço
o colo branco.⁵

No poema, a figuração do leque resulta do olhar conceptivo-emocional desse eu poético observador e o objeto está de tal modo comprometido com a subjetividade dele, que oscila entre ser acessório gracioso e ser sujeito personificado. Assim, de “Linha oblíqua” (primeiro verso da primeira estrofe), “silabário da alma” (primeiro verso da terceira estrofe), “iluminura de renda” (quinto verso da quinta estrofe), “brisa” (quinto verso da oitava estrofe), “asas” (segundo verso da terceira estrofe), “instrumento sutil” (penúltimo verso da quinta estrofe), o leque ascende, existencialmente, para “um deus” (quinto verso da décima estrofe).

Na segunda estrofe, “ela” está em evidência e abana o leque, atijando o interesse do observador, que, além de não perder nenhum detalhe de seus movimentos, projeta no objeto a intimidade de seu olhar:

II

⁵ SILVA, 2007, s/p.

Gesto náufrago
desvela o perfil da beleza
(o leque imita o vento)
e um seio acaricia
no perpassar.⁶

A imagem do “gesto náufrago” capta o movimento descendente que o leque executa em suas variações, revelando, em seu percurso de descida, a misteriosa face oculta da mulher que agora se reveste de mais sedução, quando o leque naufraga pelo seu seio. De igual modo, uma aragem reconduz o leque à ascensão, por isso chamamos a atenção para a figuração do vento, que também oscila em todo o poema. De acordo com Bachelard, esta é uma aragem poética, “basta brincar com um leque para conhecer a extrema delicadeza desse sentido frontal que a vida costumeira negligencia. Os poetas que cantam as brisas e os sopros primaveris costumam falar dessa sedução”.⁷

Na pintura de Zandomenighi, o leque estático e “bem comportado” assenta-se naturalmente no colo da jovem sem produzir vento. Incontestavelmente associado ao elemento ar, o leque poético de Dora “imita o vento”, confirmando o sentido fenomênico de um “vento poético”, quiçá melódico, fundamentado num significativo processo de simbolização e de metaforização. O leque que “imita o vento” nos versos musicais de Dora (assim como na *coreográfica* tela de Perez) representa um sujeito erótico, carinhoso e delicado que, no calor do desejo que representa, “desvela o perfil da beleza”, “acariciando um seio no perpassar.”

Por sua vez, a imagem do “gesto náufrago”, no primeiro verso, remete para o movimento na dança flamenca denominado *mergulho do ganso*, em que a bailarina faz um suspenso – giro de 180º em torno de si mesma cruzando as pernas – enquanto eleva os braços acima da cabeça e os cruza pela frente ao longo do corpo, exibindo assim a compleição facial de poder e elegância que se impõe através da cabeça erguida e ligeiramente inclinada para trás. Bastante simbólica é a atuação do leque ao deslizar na frente do rosto – quando se trata da dança flamenca com leque –, que significa o véu que encobre o mistério e a impenetrabilidade da alma feminina.

⁶ SILVA, 2007, s/p.

⁷ BACHELARD, 1990, p. 244.

A terceira estrofe continua descrevendo com subjetiva intimidade a ação do leque. Mantém-se o campo semântico do signo “ar”, que vem da primeira estrofe como “aragem”, torna-se “vento” na segunda estrofe e, agora, transforma-se em “sopro”: um vento rápido e direcionado que evoca estado de alma agradável, duradouro, alegre e tranquilo, cujos significados e funções variam de acordo com a intensidade do “abandar-se”. Estes versos, aos olhos do observador ansioso, também exprimem os sentimentos da mulher.

Ícônicos são os vocábulos “asas” e “voo”. As “asas”, símbolo de liberdade, de ascensão e de mobilidade – que denota a ação de voar –, reiteram a imagem dos pássaros e se associam ao leque no sentido tanto físico quanto espiritual.

III
Silabário da alma
longe leva asas voo
sem nada revelar
do sopro.
É um calado dizer
do mínimo ou nada
no todo encantador
do mistério.⁸

O possível sentido espiritual de “sopro” pode ser palavra inspirada, isto é, poesia, que podemos associar ao “todo encantador do mistério”, e “silabário da alma”, uma vez que, aos poucos e fracionadamente, como os movimentos do leque, as estrofes e os versos vão completando os sentidos do poema em seu gesto de decifrar a alma. Nesse percurso, a palavra poética alada – “longe leva asas voo” – arrebatada o leitor para dentro de si mesmo, fazendo-o navegar sem que conheça as dificuldades do sopro, assim como uma bailarina oculta o trabalho que antecedeu a forma precisa do gesto delicado de sua dança. Os significados do leque revelam-se pelo sopro na palavra escrita – “um calado dizer” – e pela poesia das formas, das cores, da música e do movimento. Significado semelhante de sopro poético foi percebido por Bachelard ao interpretar o fenômeno do ar: “O sopro poético, antes de ser uma metáfora, é uma realidade

⁸ SILVA, 2007, s/p.

que poderíamos encontrar na vida do poema se quiséssemos seguir as lições da imaginação material aérea.”⁹

Por outro lado, embora o leque nada revele do sopro (fôlego, respiração, palavra), o seu movimento nas mãos da personagem“ é um calado dizer”, que substitui, metonímica e metaforicamente, a voz. Esse dizer com palavras é “mínimo ou nada”em face da carga do significativo movimento. Todavia o sopro poético, que é o sopro do espírito, da palavra inspirada, tem o poder de preencher os espaços inacessíveis da alma para enunciar o pensamento, as ideias, o desejo por intermédio da música, das formas, das cores e dos gestos.

Este “calado dizer [...] no todo encantador do mistério”, que também perpassa analogicamente as telas, enuncia a beleza poética do leque, a magia de uma dança dramática e o mistério da expectadora que assiste a uma ópera no camarote de um teatro, acentuando o enigma dos gestos narrados e do olhar concentrado.

Todavia o leque comunica-se com o eu poético que narra através de uma linguagem própria, que sinaliza a indecisão do momento. A considerar uma representação de dança, os versos aludem às asas como uma metáfora dos braços que, abertos em giros e flexões laterais, traduzem pelo movimento a poesia de um voo leve e harmônico que produz brisa suave e melodia própria.

A quarta estrofe enfatiza a dinamicidade e leveza do leque e corrobora a possibilidade de este objeto exercer a função de instrumento de comunicação que, malgrado a dubiedade de sua linguagem, seu antitético “sim-não” (*vide* quinta estrofe), repete um comportamento antigo e corriqueiro de moças recatadas e inacessíveis que se utilizavam dos seus festivos leques para sinalizar mensagens a seus admiradores em reuniões sociais, bailes e teatros. Essa comunicação gestual, que envolvia o olhar e as mãos, também sugerida nas pinturas de Zandomenighi, Cassatt e Perez, está conotada na estrofe IV, a seguir, em que o foco do observador se concentra nos olhos e no “leve movimento do leque”. Vale a pena ressaltar que, na dança flamenca, essa postura da bailarina descobrir o rosto com o leque, deixando em evidência os olhos direcionados para o auditório ou para alguém determinado, significa afirmação de poder, oferta da dança ou, muitas vezes, final apoteótico da apresentação. As

⁹ BACHELARD, 1990, p. 245.

rimas movimento/atento/frêmito, além de acompanhar a evolução da dança, o movimento do leque e a circularidade da música, seu caráter infinito, provocam no espectador e no leitor a expectativa de uma continuidade.

IV
Sublinham os olhos
o leve movimento
do leque. Como que anunciam
início e algo terminado.
Os dedos: promessa
ao jovem atento
esperando o que não sabe
do iluminado frêmito.¹⁰

A quinta estrofe continua descrevendo a ação do leque ante os olhos ávidos e detalhistas do sujeito poético observador e acrescenta dados novos: a matéria de que é feito – “iluminura de renda” – e o som que dele se escuta – “sua música”. Para esse expectador “atento”, a linguagem do leque é tão dúbia e “sutil” no seu “sim-não” quanto rápida ao encobrir o sorriso contemplado:

V
O sim-não do leque
rabisca sobre a face
algo que desaparece
com o sorriso.
Iluminura de renda
instrumento sutil
e sua música.¹¹

A sexta estrofe situa o leitor no espaço da ação – o teatro – e faz referência ao espetáculo a que a dama assiste: *A flauta mágica*, de Amadeus Mozart. Os sete primeiros versos estabelecem um diálogo efrástico com a tela de Cassatt na medida em que descrevem as damas loiras e morenas que, em seus camarotes, vestidas com vestidos decotados, abanam-se com seus leques decorados com flores e frutas, espalhando uma brisa perfumada no ambiente, imagem olfativa que retoma o elemento ar, agora em forma de “brisa aromática” e nos remete mais uma vez a Bachelard, quando diz que “os sopros balsâmicos, os ventos

¹⁰ SILVA, 2007, s/p.

¹¹ SILVA, 2007, s/p.

perfumados vivem em tais imagens, essas imagens se formam no devaneio de um vento”¹²poético:

VI
Flores emergem de frisas
Colos e frutas fremem
róseos morenos –
uma dança graciosa
expulsa o calor. Brisa
aromática invade o teatro
sabor doce nas gargantas.
A Rainha da Noite sobe em
seu barco
até às estrelas.¹³

As aliterações e assonâncias de flores/frisas/frutas/fremem sugerem uma ação mais enérgica do vento, cuja intensidade fará evoluir a “brisa aromática” de flores e frutas que invade o espaço. Já os três últimos versos abrem possibilidade de diálogo efrástico com a ópera de Mozart, quando o sujeito poético se refere à personagem de *A Flauta Mágica*; uma mulher forte, sensual e independente que exerce seu poder e domínio sobre os outros personagens e sobre os espaços da ação. Só que, na obra de Mozart, ela é punida por suas maldades e não sobe até às estrelas. Tal imagem leva-nos a admitir que o poema se refere ao momento em que uma bailarina, representando a Rainha da Noite de *A Flauta Mágica*, realiza o momento apoteótico de sua apresentação.

Outra possibilidade de interpretação seria considerar o drama ocasional da conquista malfadada do sujeito observador que, incomodado com a indiferença da dama do leque por quem estaria interessado, compara-a com a referida personagem de Mozart, admitindo que, dona da situação, ela vive, nessa noite, seu apogeu de Rainha.

Na sétima estrofe, o sujeito poético evidencia-se e compõe a cena, expondo seu sentimento. Possivelmente esse eu que se anuncia é a voz do “jovem atento” de quem se fala na quarta estrofe. Envolto na emoção provocada pelo drama, no palco, e pelo desejo de aproximar-se da bela bailarina, que dança exibindo a *performance* artística de uma rainha, o sujeito poético devaneia nesse

¹² BACHELARD, 1990, p. 244.

¹³ SILVA, 2007, s/p.

ambiente noturno, propício ao sonho e à conquista, desejando ser o leque que está nas mãos da mulher. Embriagado pela música e conduzido pela emoção do espetáculo em seu auge, o eu como que se alucina no sonho de unir-se aos acordes da música e do drama, externando o desejo de união por meio das rimas daria/seria/levaria e mãos/coração/emoção. Por fim, a frustração resume-se nos minguados sutil/perfil.

VII

O que eu daria
para ser leque em suas mãos.
O que eu seria – trêmula pérola
junto a um coração.
A aragem me levaria
a Mozart engastado a Mozart
nessa emoção. O espaço:
separando sonho e música.
O leque – ladrão sutil –
deixando-me apenas
um vago perfil.¹⁴

Na oitava estrofe, o leque aberto ganha maior energia existencial e “dança” com a bailarina, escondendo a face dela. A cena evolui, confirmando um aspecto do vento, que se afirma definitivamente como brisa (ar que envolve a bailarina na dança), e mais dois elementos importantes são enunciados: o tempo em que transcorre a ação e as luzes do teatro, que se acendem e anunciam o fim do espetáculo e do sonho:

VIII

O leque se desdobra
junto à face.
E dança desenhando os traços
no ir e vir de sua pretensão:
ser brisa. Fora, a noite.
Dentro: o teatro se ilumina.¹⁵

Na nona estrofe, a dançarina, de cabeça erguida, esboça um sorriso e, mantendo a coreografia com as mãos e o leque à altura do rosto, conclui sua apresentação

¹⁴ SILVA, 2007, s/p.

¹⁵ SILVA, 2007, s/p.

com movimentos flutuantes, sem abandonar a ideia da incompletude ou de um eterno recomeço:

IX
O que dizem se o sorriso
oculta as palavras
e o leque o sorriso?
Mãos dançarinas
agitam o ar presas ao leque.

Quem imagina
um desenho seguro
de perfis aéreos
sempre inacabados?¹⁶

Na décima estrofe, dá-se o desfecho da narração. Já em casa, após o espetáculo, a bailarina dorme enquanto o leque, o deus daquela noite brilhante, pousa sem função, ao lado da Rainha em um lugar qualquer do ambiente. A imobilidade e o abandono contrastam com o movimento incessante que caracterizou o andamento da dança, rompendo a continuidade do tempo, que se quer infinito, sugerido pelo subir e descer do leque. O poema, a dança e a pintura, em relação ecrástica com a vida, apontam a condição efêmera que sujeita todos, os desavisados espectadores de uma encenação que é regida apenas por instantes, mesmo quando os momentos escuros se iluminam, como o leque “negro-cintilante”. Mas a pensar na imagem verbal do leque, no seu gesto ativo, no seu frenético movimento, é possível deformar a cena estática já pensando em seu recomeço.

X
O leque pousado
No abandono.
Ao lado ela dorme calma
E nem sonhar parece.
O leque imóvel: um deus
Do instante
Negro-cintilante.¹⁷

¹⁶ SILVA, 2007, s/p.

¹⁷ SILVA, 2007, s/p.

Portanto, conforme ficou demonstrado no percurso analítico que transcorremos, cada estrofe do poema constrói representações cênicas picturais por meio dos recursos métricos, rítmicos e fônicos, das imagens sinestésicas em suas formas, movimentos e cores e dos artifícios simbólicos e metafóricos da linguagem figurada, numa intersemiose entre a palavra e as imagens, constituindo-se a obra de Dora uma transcrição poética com várias possibilidades estéticas de ressignificar no diálogo intertextual coma pintura e a dança.

De acessório necessário a peça ornamental reminiscente, de objeto real a objeto estético capaz de suscitar um imaginário variado que compete com a pintura sem perder sua própria essencialidade como objeto literário, *O leque* elabora um discurso plurissignificativo que apela para as dimensões visuais, táteis, olfativas, gustativas e auditivas sem perder de vista a superioridade da imagem na sua relação com a palavra nem pôr em xeque o *status* do signo poético.

Partindo da concepção de que a palavra representa a imagem, podemos afirmar que, antes de tudo, já se processa um trabalho efrástico na arte poética de Dora, quando as imagens ideais (metáforas, sinestesias, metonímias etc.) representam as imagens “reais” do objeto e da cena descritos nos versos.

As imagens poéticas de *O leque* são transcrições de experiências anímicas da poetisa na sua relação com o mundo exterior; ela transcreve essa realidade com outra materialidade da linguagem, resultado da percepção, da imaginação e do imaginário que compromete o objeto poético com uma forma transformadora do ver, do fazer e do sentir, em graus possíveis de aproximação ou de distanciamento da imagem referente.

O leque parece-nos um museu de imagens verbais, não por se referir a uma peça reminiscente que agitou os ares e os olhares de belas damas nos requintados teatros europeus dos séculos XVII a XX, tornando-se obsoleta em tempos “eletrizantes” de ar refrigerado, menos ainda pela interface entre o poema e as pinturas expressionistas de Zandomeneghi, Cassatt e Perez, mas pelo quilate artístico da própria obra, que é capaz de descrever com a elegância do estilo pictórico moderno e fôlego narrativo a beleza viva de um objeto estético.

Salientamos, para finalizar, que, para Dora Ferreira da Silva (1918-2006), poeta, tradutora, ativista cultural e ensaísta, vencedora do Prêmio

Machado de Assis (ABL, 1999), o trabalho do poeta é semelhante ao do inseto na folha: gravar signos para gerar símbolos. A forma lúcida de sua poesia, moldada pelos “látegos da insônia”, envolve memória de família, participação mística com a natureza, diálogos com os grandes poetas que traduziu, sobretudo com Rainer Maria Rilke, e com pensadores como Novalis, Heidegger e Carl Gustav Jung, cuja tradução no Brasil foi coordenada por ela. Dora concebe a palavra poética como “aragem sagrada” que concerta o mundo. Nesse concerto, a música e a pintura entram constantemente como correspondências dialógicas.

Referências

BACHELARD, Gaston. O ar e os sonhos. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

CLÜVER, Claus. “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos”. *Literatura e Sociedade 2. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada*, São Paulo, 1997.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo (2007). “A efrase como técnica de transcrição intersemiótica”, *Anais do Encontro Regional da ABRALIC 2007*, USP-São Paulo <https://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/279769/mod_resource/content/1/Efrase%20intersemiotica%20por%20Ermelinda%20M.%20A.%20Ferreira.pdf>.

FONTES FILHO, Osvaldo. “A efrase a serviço do auto-retrato em *A idade Viril*, de Michel Leiris”, *Revista USP*, nº 71, São Paulo, 127-138, set./nov. 2006.

HEFFERNAN, James. *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

LESSING. G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura*, tradução de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SILVA, Dora Ferreira Da. *O leque. s/l*. Instituto Moreira Salles, 2007.

Currículo abreviado das autoras

Enivalda Nunes Freitas e Souza é professora Titular da Universidade Federal de Uberlândia, onde atua na Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Cursos de Mestrado e Doutorado em Estudos Literários. É autora de *Flores de Perséfone: a poesia de Dora Ferreira da Silva e o*

sagrado (Goiânia: Cãnone Editorial/FAPEMIG, 2013). Organizou o livro *Poesia com deuses: estudos de Hídrias, de Dora Ferreira da Silva* (Rio de Janeiro: 7Letras/FAPEMIG, 2016), co-organizou as obras *Roteiro poético de Hilda Hilst* (Uberlândia: EDUFU, 2009), *Sonho de um repentista – versos do poeta logográfico Canelinha* (Uberlândia: EDUFU, 2009) e *Reflexos e sombras: arquétipos e mitos na literatura* (Goiânia: Cãnone Editorial/FAPEMIG, 2011). É coordenadora do GT da ANPOLL "Imaginário, representações literárias e deslocamentos culturais".

Maria Goretti Ribeiro é professora da Universidade Estadual da Paraíba. Atua no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade – Cursos de Mestrado e Doutorado. É autora de *O mito do ciborgue e outras representações do imaginário* (João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2004) e de *A via crucis da alma: leitura mitopsicológica da trajetória da heroína de As parceiras, de Lya Luft* (João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2006). Co-organizou a obra *Mulheres de Helena – trilhamentos do feminino na obra de Parente Cunha* (João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2004).

Recebido em 14/11/2017.

Aprovado em 18/12/2017.