

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

JULIANA DE SOUZA DA SILVA

**DA POESIA AO MITO: AS IMAGENS DE EROS E DE PSIQUE
NA LÍRICA DE GILKA MACHADO**

RIO GRANDE
2018

JULIANA DE SOUZA DA SILVA

**DA POESIA AO MITO: AS IMAGENS DE EROS E DE PSIQUE
NA LÍRICA DE GILKA MACHADO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, com área de concentração em História da Literatura, da Universidade Federal do Rio Grande (FURG) como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cláudia Mentz Martins.

RIO GRANDE

2018


Juliana de Souza da Silva

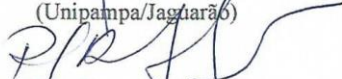
Da poesia ao mito: as imagens de Eros e de Psique na lírica de Gilka Machado


Tese aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutora em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:


Prof. Dra. Cláudia Mentz Martins
(Presidente)


d| Prof. Dra. Cinara Ferreira Pavani
(UFRGS)


Prof. Dr. Luis Fernando Marozo
(Unipampa/Jaguarão)


Prof. Dra. Raquel Rolando Souza
(FURG)


Prof. Dr. Antônio Carlos Mousquer
(FURG)

Aos meus pais, Leda e Alcir,
meus dois grandes pilares, com amor e gratidão.
À minha avó, Pedrinha Cordelina Senna de Souza (*in memoriam*),
grande mulher, meu exemplo.

AGRADECIMENTOS

A Deus, eterno guia.

A todos os familiares, amigos, colegas e professores, pelo incentivo a prosseguir neste árduo caminho.

Aos meus pais, Leda de Souza da Silva e Alcir Flores da Silva, pelo amor incondicional, pela paciência, pelo apoio e pelo estímulo incessante.

À minha prima Tatiane da Silva Fernandes, pelo carinho, pela amizade e pelo apoio.

À minha madrinha, Nelma Maria Duarte Pedone, pelo afeto, pelo auxílio e pelo incentivo contínuo.

Ao meu padrinho, Fernando Lopes Pedone (*in memoriam*), pelo carinho e pelo apoio e que, mesmo estando em um plano superior, ilumina os meus passos.

À professora Cláudia Mentz Martins, pela orientação e confiança, pela determinação, pela sensibilidade e pelo apoio incondicional que ultrapassa os limites desta tese.

Aos professores Raquel Rolando Souza, Cinara Ferreira Pavani, Antônio Carlos Mousquer e Luis Fernando Marozo, pela disponibilidade em avaliar esta pesquisa e pelas orientações e sugestões apontadas.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da FURG, através de sua coordenação e secretaria.

Aos professores do PPG-Letras (FURG), pelo incentivo e pelas reflexões que foram fundamentais para minha formação como pesquisadora.

À CAPES, pelo suporte financeiro.

À FURG, pela acolhida e por possibilitar minha formação plena.

À Biblioteca Rio-Grandense e aos seus funcionários, pela atenção prestimosa e por disponibilizarem o acervo contendo as primeiras edições das obras de Gilka Machado.

À equipe de médicos residentes em cirurgia geral, às enfermeiras e aos demais funcionários da Associação de Caridade Santa Casa do Rio Grande, pelo cuidado e pelo carinho num momento complicado.

RESUMO

Na literatura grega antiga, Eros é representado como um princípio vital, uma força de reprodução. Seu poder se estende por todo o universo. Eros é também uma figura de contrastes: de um lado, inspira o desejo e a doçura; de outro, ataca suas vítimas, subjuga e põe quebrantos. O deus aparece mais tarde no mito “Eros e Psique”, incluído na obra *O asno de ouro*, de Lúcio Apuleio. As núpcias com o amor invisível, a transgressão de Psique, a fuga de Eros e a busca pelo amor perdido são alguns dos mitemas centrais da narrativa. A presente tese busca investigar a reatualização dos mitos de Eros e de Eros e Psique na poesia de Gilka Machado (RJ, 1893-1980). O suporte teórico deste trabalho é construído a partir das contribuições de autores como Gilbert Durand, Gaston Bachelard, Mircea Eliade e Carl G. Jung. Com base no método mitocrítico, identificamos os mitemas dos mitos de Eros e de Eros e Psique em poemas de *Estados de alma* (1917), *Mulher nua* (1922) e *Meu glorioso pecado* (1928). Gilka incorpora em sua poesia a potência criadora do *Éros mythóplokos*, o “tecelão de mitos”. Além disso, Eros restabelece a unidade essencial entre sujeito e Natureza. Psique também possui um papel importante na poesia de Gilka, ela representa a alma carente diante de um Eros obscuro, efêmero e volátil.

PALAVRAS-CHAVE: Gilka Machado; poesia; mito; Eros; Psique.

ABSTRACT

In ancient Greek literature, Eros is represented as a vital principle, a force of reproduction. His power extends through the whole universe. Eros is also a figure of contrasts: on the one hand, he inspires desire and sweetness, on the other, he strikes his victims, subjugates and causes pain. The god appears later in the myth “Eros and Psyche”, included in the book *The golden ass* by Lucius Apuleius. The marriage to the invisible love, the Psyche’s penalty, the disappearance of Eros and the search for the lost love are some of the main mythemes of the narrative. The following work aims to explore the presence of the myths of Eros and Eros and Psyche in the poetry of Gilka Machado (RJ, 1893-1980). The theoretical support of this work is built on the contributions of authors such as Gilbert Durand, Gaston Bachelard, Mircea Eliade and Carl G. Jung. Based on the mythocritical method, we identify the mythemes of the myths of Eros and Eros and Psyche in poems of *Estados de alma* (1917), *Mulher nua* (1922) and *Meu glorioso pecado* (1928). Gilka incorporates in her poetry the creational function of the *Eros mythoplokos*, the “story-weaver”. Besides, Eros re-establishes the essential unity between subject and Nature. Psyche also has an important role in Gilka’s poetry, she represents the needy soul facing an Eros obscure, ephemeral and volatile.

KEY-WORDS: Gilka Machado; poetry; myth; Eros; Psyche.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 POESIA É DESEJO DE CONTER O INFINITO NUMA EXPRESSÃO	
1.1 Gilka Machado e o ofício poético	19
1.2 A crítica e as histórias literárias	42
2 MITO E POESIA	
2.1 O mito e suas interpretações.....	58
2.2 O mito segundo Gilbert Durand	67
2.3 Do mito à poesia: a consagração da palavra	77
2.4 Entre o símbolo e a imagem poética.....	85
3 O MITO DE EROS: ORIGENS E VARIAÇÕES	
3.1 Do Eros cosmogônico ao deus do Amor	96
3.2 O mito de Eros e Psique	119
4 OS DESDOBRAMENTOS DE EROS E DE PSIQUE NA POÉTICA DE GILKA MACHADO	
4.1 <i>Éros mythóplokos</i> : uma poética fundada no desejo	126
4.2 "Pobre Psyché": a infindável busca da alma pelo amor.....	149
DAS RESSONÂNCIAS MÍTICAS DE EROS E DE PSIQUE NA LÍRICA GILKIANA	174
REFERÊNCIAS	188
ANEXOS	
ANEXO 1	199
ANEXO 2	201
ANEXO 3	204

INTRODUÇÃO

[...]

*Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo.
Pensá-LO é gozo. Então não sabes? INCORPÓREO
É O DESEJO.
(Hilda Hilst)*

Se pudermos [...] revelar que na imagem poética arde um excesso de vida, um excesso de palavras, teremos, detalhe por detalhe, provado que há sentido em falar de uma linguagem quente, grande lareira de palavras indisciplinadas onde se consome o ser, numa ambição quase louca de promover um mais-ser, um mais que ser.

(Gaston Bachelard)

A incursão pela poética de Gilka Machado¹ (RJ, 1893-1980) iniciou-se em 2012, durante o mestrado, no projeto “Revisão da poesia brasileira da primeira metade do século XX pelas teorias do Imaginário”, coordenado pela professora Cláudia Mentz Martins. No decorrer da leitura dos cinco livros que compunham o *corpus* do referido projeto², aos poucos, revelava-se uma predileção por uma das obras, a de Gilka Machado. Esse primeiro contato com a poeta se deu através da edição de *Poesias completas*, organizada pela editora Léo Christiano e publicada em 1992. Nos poemas, víamos com certo espanto um sensualismo ousado para a época (primeiras décadas do século XX). Ao mesmo tempo, a poeta manifestava um forte apelo metafísico e uma busca constante pela transcendência, prenúncios de sua dicção simbolista. Havia uma particular admiração pelo modo como Gilka traduzia em sua poesia, de um lado, a efervescência dos sentidos e o vigor das paixões e, de outro, o desencanto diante do amor e da própria existência. Não tínhamos dúvida de que estávamos diante de uma voz singular, de uma poeta consciente do seu papel como escritora mulher e, sobretudo, consciente do poder da palavra poética. Em meio às incontáveis leituras, entre tantas idas e voltas, como quem sucumbe à sonora serpente da poesia, surpreendemo-nos enredados pelos versos de Gilka Machado.

¹ A poeta será tratada aqui por Gilka Machado ou por Gilka, conforme a própria crítica se refere a ela.

² Estavam incluídos no projeto as seguintes obras: *Estados de alma* (1917), de Gilka Machado, *Toda América* (1926), de Ronald de Carvalho, *Poemas concebidos sem pecado* (1937), de Manoel de Barros, *Poemas* (1947), de Joaquim Cardozo e *Face dispersa* (1955), de Waldir Ayala.

A empatia foi fator determinante para que elegêssemos sua obra como o objeto de estudo da dissertação³. No desenvolvimento da pesquisa, delimitamos o enfoque sobre *Cristais partidos* (1915), primeiro livro publicado pela poeta carioca. Num levantamento da sua fortuna crítica, percebemos a predominância do tema do erotismo e de abordagens que seguiam o viés histórico e social, sublinhando as questões de gênero. A fim de ampliar o olhar sobre a poesia de Gilka, para além das leituras já realizadas, na dissertação, buscamos analisar as imagens simbólicas que atuavam na produção de sentido dos poemas que compunham *Cristais partidos*. A partir da hermenêutica simbólica desenvolvida por Gilbert Durand e do seu método mitocrítico, identificamos as imagens, os temas e os esquemas redundantes, correlacionando-os com os regimes diurno e noturno do imaginário.

Toda interpretação de um texto literário concentra-se em um movimento contínuo de ir e vir. E essa dinâmica permite que cada leitura torne-se uma experiência inaugural, como argumenta Jean Burgos (1982), em *Pour une poétique de l'imaginaire*. Para o autor, a leitura sempre propicia uma abertura às potencialidades do texto. A dissertação proporcionou exatamente essa abertura às potencialidades simbólicas da poesia de Gilka, mas o trabalho não se deu por encerrado. Damos continuidade a ele, na tese aqui apresentada, visando, agora, desvelar o núcleo mítico da lírica giliana. Orientados, novamente, pelos pressupostos da mitocrítica, identificamos mediante os mitemas redundantes o mito de Eros como o grande vetor da poesia de Gilka. Apesar de muitos trabalhos explorarem a figura de Eros na obra da poeta, o enfoque teórico-crítico tem como base, quase sempre, um viés psicanalítico, no qual Eros é concebido como pulsão de vida, em oposição a Tanatos, a pulsão de morte. Acreditamos que restringir o mito de Eros a um conceito teórico acaba imobilizando-o. É preciso, antes de tudo, recompor as raízes do mito, presentes na literatura da Antiguidade, e observar como elas ressurgem na obra da poeta.

O processo de análise dos poemas tem como fio condutor não só a mitocrítica, mas, principalmente, a hermenêutica simbólica. No lugar do simples signo linguístico, que é arbitrário, a interpretação hermenêutica elege como objeto de estudo o símbolo, signo motivado, cujo significado é obscuro e polivalente. Não por acaso Hermes foi eleito patrono da Hermenêutica: deus da linguagem oblíqua e da comunicação

³ A dissertação é intitulada “Uma leitura de *Cristais partidos*, de Gilka Machado, pelo viés do imaginário” (2014).

transversal, Hermes é mensageiro e revelador do sentido profundo; condutor das “almas en el *salto heurístico al vacío* que toda interpretación comporta” (GARAGALZA, 1990, p. 117, grifo do autor). Esse sentido profundo, pondera Andrés Ortiz-Osés (2003, p. 99), não é dado objetiva nem subjetivamente, mas interposto objetivo-subjetivamente, “algo dado em relação ao homem, algo objetivo dito subjetivamente, sentido mediador”. Equivale, portanto, ao sentido simbólico, objeto da hermenêutica, “um sentido dialógico de caráter intersubjetivo que responde à co-implicação ou à correspondência ontológica entre a alma e o ser, o homem e o mundo” (ORTIZ-OSÉS, 2003, p. 99).

A imagem que emerge no tecido poético não é um mero produto do inconsciente, um objeto isolado, mas resultado de uma consciência criadora. Na escritura do texto poético, aliam-se a habilidade intelectual e a inspiração do poeta; a primeira ligada ao espírito e a segunda, à alma, conforme explica-nos Bachelard (2012, p. 6): “Para fazer um poema completo, bem estruturado, será preciso que o espírito o prefigure em projetos. Mas para uma simples imagem poética não há projeto, não lhe é necessário mais que um movimento da alma. Numa imagem poética a alma afirma a sua presença”. A poesia, sob essa perspectiva, é um fenômeno da alma.

Na leitura do poema, a imagem, produto da consciência sonhadora do poeta, enraíza-se na consciência do leitor, como se fosse transmitida de uma alma para outra. Bachelard (2012, p. 7) ilustra esse processo recorrendo a dois conceitos básicos, o de ressonância e o de repercussão: “Na ressonância ouvimos o poema; na repercussão o falamos, ele é nosso”. Se considerarmos esse caráter intersubjetivo da imagem poética, admitimos que a interpretação de um poema não depende de um simples exame objetivo, mas de um processo mais profundo que envolve a vivência do poema. Ademais, todo e qualquer distanciamento do texto poético sempre será parcial, já que a leitura demanda essa troca entre poeta e leitor: “Um leitor que imagina recebe um impulso de imaginação de um poeta que acaba de imaginar” (BACHELARD, 1990a, p. 28). A consciência de que o estudo crítico do poema está sujeito à sensibilidade de cada leitor é bastante pertinente, pois deixa claro que um mesmo texto pode ter múltiplas leituras.

Acentuar a natureza subjetiva da imagem poética não significa ignorar a influência cultural e social na formação desta. Com efeito, nenhuma imagem é gratuita. Ainda que resulte de uma consciência criadora, a imagem, na visão de Bachelard, possui um passado arquetípico, isto é, está ligada a uma camada profunda do psiquismo

humano. Carl Gustav Jung denominou inconsciente coletivo essa camada que serve como reserva inesgotável de símbolos e arquétipos formadores de mitos. Para Bachelard, existe um movimento dinâmico no inconsciente coletivo. As imagens arquetípicas, fixadas nessa memória universal, adquirem vitalidade, ressurgem renovadas graças ao poder de reinvenção da linguagem poética. O ato poético, declara o filósofo (1990a, p. 80), “é como um ato essencial que ultrapassa em um só jorro as imagens associadas à realidade”. Ao refletir sobre a relação entre os poetas e os mitos, o autor destaca que, na poesia moderna, os poetas não se contentam em apenas repetir os relatos míticos, eles, na realidade, recriam os mitos. Essa renovação constante restaura sua natureza poética primitiva e sua mobilidade natural, distanciando-se do tratamento puramente objetivo aplicado aos mitos.

Segundo Durand (1998), existe uma cumplicidade real entre o mítico e o poético, especialmente, nas “sociedades tradicionais” ou “frias”, seguindo a denominação dada por Lévi-Strauss. Nestas, o mito, em seu estado “naturalmente poético”, anterior às intervenções racionalistas, influencia diretamente a consciência da comunidade. Já nas sociedades marcadas pela evolução técnica e em que o mito acaba sufocado pelo racionalismo cientificista, cabe à poesia restaurar o equilíbrio mítico: “ela profetiza e reencarna os mitos e os valores desafectados” (DURAND, 1998, p. 52). O projeto poético iniciado pelos românticos e continuado pelos simbolistas e surrealistas suplanta os dogmas cientificistas, que reduzem o mítico ao misticismo, e abre as portas para o ressurgimento do imaginário. De acordo com Durand (1998, p. 53), mito e poesia compartilham funções idênticas:

O poema, como o mito, é o que confere um sentido autêntico ao acontecimento humano ou ao destino, seja pela reconquista poética sobre os semantismos mortos, seja pelo conservadorismo mítico dos semantismos fundamentais do equilíbrio de uma comunidade humana. [...] Mito e poesia têm uma mesma função de antidesestino em sociedades diferentes. Nesta negação do não-senso e da morte reside aquilo que, segundo os poetas, apelidamos de “a honra dos poetas” e que é igualmente a honra da consciência mítica. Esta honra é simplesmente a da humanidade que, pela universalidade das grandes imagens que estruturam as suas esperanças, reencontra uma fraternidade realmente “metafísica” que os positivismos e razões regionalmente circunstanciadas desconhecem.

Vemos que a proximidade entre mito e poesia vai além da linguagem simbólica em comum e da função de conservatório do imaginário coletivo. Ela também se revela na representação da natureza profunda do homem e na forma como este encara o mundo

à sua volta. O mítico e o poético agem sobre os indivíduos restabelecendo uma espécie de “fraternidade antropológica”, de senso humanitário. As esperanças, os anseios e os ensinamentos da humanidade estão projetados tanto nos mitos quanto nos poemas. Graças à sua imaginária conservatória, conclui Durand (1998, p. 54), “encontramo-nos perante a humanidade como se perante um tesouro infinito de riquezas e de esperança”.

O teórico demonstra estar preocupado com o aspecto social do mito e da poesia. Corroborando tal perspectiva, Alfredo Bosi (2000) sublinha o papel de resistência desempenhado pela poesia mítica. Para ele, “a verdadeira poesia seguiu a senda aberta pelos românticos e pelos simbolistas inventando mitologias libertadoras como resposta consciente e desamparada às tensões violentas que se exercem sobre a estrutura mental do poeta” (2000, p. 175). Essa poesia, que contesta a ideia de progresso vigente e o domínio absoluto da razão, procura ressacralizar o universo mágico registrado pela tradição e revelado na memória e no Inconsciente. Os poetas tentam ressignificar a relação entre o homem e a natureza, “reviver a grandeza heroica e sagrada dos tempos originários, unindo lenda e poema, *mythos* e *epos*” (BOSI, 2000, p. 173). Bachelard, no prefácio de *O simbolismo na mitologia grega*, de Paul Diel, nota que “[...] a mitologia torna-se uma sequência de poemas; é compreendida, amada, continuada pelos poetas” (1991, p. 10). O filósofo acrescenta, ainda, que “Todo mito é um drama humano condensado”. De fato, o mito, assim como a poesia, não tem outro tema, senão o próprio ser humano.

Após essas considerações, apresentamos de forma sumária a organização estrutural desta tese. O trabalho está segmentado em quatro capítulos. O primeiro deles, intitulado “Poesia é desejo de conter o infinito numa expressão”, incorpora uma brevíssima biografia de Gilka Machado, com destaque para o seu perfil poético a partir da perspectiva histórico-literária de Massaud Moisés. Cabe-nos esclarecer que essa escolha se deve, principalmente, ao fato de o historiador construir em sua história literária uma abordagem bastante consistente sobre a obra da poeta carioca, atendo-se mais aos aspectos estéticos da sua poesia do que à sua biografia.

Gilka teve sua obra completa relançada em 2017, vinte e cinco anos depois da última edição, de 1992. Mesmo após esse resgate, a poeta ainda permanece numa posição subalterna enquanto escritora não-canônica. O requinte na linguagem e na forma do soneto, visível, principalmente, nos dois primeiros livros, *Cristais partidos* e *Estados de alma*, evidencia a influência parnasiana. No entanto, a presença abundante

das sensações e dos estados de alma, a alusão à beleza infinita, ao Sonho, ao distante mundo das essências, bem como a preocupação com a musicalidade e o emprego das sinestésias revelam uma poesia aliada à estética simbolista.

Nessa contextualização histórico-literária, no capítulo em pauta, reunimos ainda alguns dados da fortuna crítica sobre Gilka Machado, incluindo as opiniões de críticos contemporâneos à poeta (Agrippino Grieco, Humberto de Campos, Andrade Muricy), os comentários de alguns dos principais historiadores da literatura brasileira (Erico Verissimo, Manuel Bandeira, Andrade Muricy, Afrânio Coutinho, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Alfredo Bosi, José Aderaldo Castello, Massaud Moisés, Alexei Bueno) e de alguns estudiosos (Nádia Battella Gotlib, Nelly Novaes Coelho, Sylvia Paixão, Angélica Soares, Gilberto Araújo).

No segundo capítulo, “Mito e poesia”, procuramos aprofundar nosso olhar sobre o mito com base nas reflexões teóricas de Mircea Eliade, Claude Lévi-Strauss, Ernst Cassirer e Carl Gustav Jung, que juntas formam a grande égide do pensamento de Gilbert Durand. Partindo da perspectiva antropológica de Durand, abordamos os conceitos de imaginário, arquétipo e símbolo e os pressupostos do método arquetipológico (mitocrítica e mitoanálise). Fazemos ainda uma reaproximação do mito e da poesia elegendo alguns pontos em comum entre eles, tais como: a natureza simbólico-metáforica e o ritmo, visto enquanto repetição criadora. Por fim, buscamos conceituar o símbolo, a metáfora e a imagem poética através dos postulados de Gaston Bachelard, Paul Ricoeur, Octavio Paz e Jean Burgos.

O terceiro capítulo, “O mito de Eros: origens e variações”, é dedicado à apresentação do mito de Eros. A origem etimológica da palavra “eros” está no verbo grego “érasthai”, cujo significado é “estar inflamado de amor”, “desejo incoercível dos sentidos”. Eleito como um dos mais importantes deuses do panteão grego, Eros se manifesta sob várias faces, é objeto de múltiplas representações e tem mais de uma denominação: Eros, Amor e Cupido.

Despojado de um aspecto religioso, o mito de Eros possui uma natureza essencialmente literária. Na realidade, a mitologia grega, esclarece Paul Veyne (2014), não está diretamente vinculada a uma experiência religiosa, ela constitui um gênero literário:

A mitologia grega, cuja ligação com a religião era das mais tênues, no fundo foi apenas um gênero literário muito popular, uma parte vasta da literatura, sobretudo oral, se é que a palavra literatura já convém, antes da distinção da

realidade e da ficção, quando o elemento lendário ainda é tranquilamente aceito. (VEYNE, 2014, p. 35-36)

Como grande parte dos mitos que conhecemos hoje, Eros tem sua origem na literatura antiga e clássica, especialmente, dos poetas gregos. Para refazer a trajetória do Eros mítico revisitamos alguns dos seus principais registros literários, presentes em: *Teogonia*, de Hesíodo (c. 750-650 a. C.), os poemas e fragmentos, de Safo de Lesbos (c. 600 a. C.), *Antígona*, de Sófocles (496-406 a. C.), *Hipólito*, de Eurípides (480-406 a. C.), *Las aves*, de Aristófanes (c. 445-388 a. C.), *Banquete e Fedro*, de Platão (427-347 a. C.). No caso da poesia mélica (“lírica”) grega, além de Safo, incorporamos outros dois poetas: Alcman, do final do século VII a. C. e Íbico, de meados do século VI a. C.; ambos são estudados por Giuliana Ragusa em *Lira, mito e erotismo* (2010). Nessa incursão pela literatura grega antiga, além da autora citada, somos guiados pelos trabalhos de Claude Calame, Jacques Mazel, Jean-Pierre Vernant, Paul Veyne, Donald Schuler, Joaquim Brasil Fontes, Junito de Souza Brandão e Pierre Brunel.

O texto considerado fundador do mito de Eros é *Teogonia*. Nele, o deus surge ao lado de outras três entidades primordiais, Abismo (Caos), Tártaro e Terra (Gaia), que precedem a formação do universo. Eros é descrito pelas Musas de Hesíodo como o mais belo dos deuses, o “solta-membros” e o que subjuga todos os mortais e imortais. Versão semelhante é elaborada por Aristófanes em *Las aves*. Na obra, o autor atribui a Eros a mesma função cosmogônica e também exalta sua beleza suprema. Seguindo a mitologia órfica, Aristófanes defende que Eros nasce de um ovo vazio e que, unindo todos os elementos, é responsável pelo aparecimento das gerações de deuses e de homens.

Safo de Lesbos, em seus poemas e fragmentos, não chega a conceber Eros como uma entidade primordial, senão apenas como companheiro da bela e sedutora Afrodite. Eros é aquele que, como o vento que se abate sobre os carvalhos na montanha, trespassa-lhe o corpo. Hesíodo denomina Eros o “solta-membros” e Safo, seguindo este, canta: “[] de novo, Eros me arrebatou,/ ele, põe quebrantos no corpo,/ dociamaro, invencível serpente” (SAFO, 2003, p. 51). O oxímoro “dociamaro”, conciliando doçura e amargo, assinala as forças opostas que compõem Eros. Já a expressão “invencível serpente” concentra toda a potência avassaladora e irresistível do deus do amor. Safo ainda se refere a Eros como “tecelão de mitos” (*mythóplokos*), ou seja, aquele que preside a arte de escrever.

Álcman, por sua vez, representa Eros através da figura de um menino travesso e irresponsável que se diverte com os corações humanos. Por um lado, o filho de Afrodite mostra-se incosequente e violento, mas, por outro, consegue atuar com doçura e mansidão. Íbico, do mesmo modo que Safo, expressa o caráter arrebatador de Eros, dando destaque para o seu olhar penetrante. É no olhar que Eros se aloja, despertando o desejo. Safo, Álcman e Íbico representam o desejo mediante imagens fluídicas e ígneas, conforme vemos nos fragmentos: “escorre-me sob a pele uma chama furtiva” (SAFO, 2003, p. 21); “... e Eros, de novo, pela vontade de Cípris,/ docemente escorrendo, aquece-me o coração...” (ÁLCLMAN *apud* RAGUSA, 2010, p. 641); “Eros, de novo, de sob escuras/ pálpebras, com olhos me fitando derretidamente” (ÍBICO *apud* RAGUSA, 2010, p. 650).

No gênero trágico, o coro de *Antígona*, de Sófocles, ressalta os infortúnios causados por Eros: dele nem homens e nem deuses escapam; ele provoca delírios; arrasta o coração dos justos à ruína; instiga a luta entre membros de uma mesma família. Em *Hipólito*, Eurípidés reafirma o caráter ambivalente de Eros. O deus que destila desejo pelos olhos e derrama a volúpia sobre as almas, também se manifesta com malefícios, com desmedida. De suas mãos é arremessado o mais potente de todos os raios: o raio de Afrodite. E se não for venerado, Eros destrói a todos.

No discurso filosófico do *Banquete*, de Platão, Eros se apresenta sob diferentes máscaras e divide as opiniões entre os oradores. É o mais antigo dos deuses, segundo o jovem retórico Fedro. Já Agáton diz que ele é o mais jovem. Pausânias divide o deus em dois, um Eros celeste, subordinado à Afrodite Urânia e, portanto, ligado ao amor superior e um Eros terreno, subordinado à Afrodite Pandêmia, logo, associado ao amor vulgar, físico. O médico Erixímaco pondera que o bem-estar geral depende de Eros, pois sua função é equilibrar os opostos. Aristófanes, por sua vez, resgata o mito do andrógino, segundo o qual antes de tudo havia três sexos: o masculino, o feminino e o andrógino; este último era composto por duas partes, uma feminina e outra masculina. Os seres duplos, formados por essas duas partes, eram muito fortes e ameaçavam o poder dos deuses. Por conta de sua ambição desmedida, foram castigados por Zeus e divididos em dois. Desde então, uma parte anseia pela outra. Eros vem instaurar o desejo, a atração entre os indivíduos, aliviando o sofrimento do corte e possibilitando a restauração dessa natureza primitiva do homem.

Ao tomar a palavra, no *Banquete*, Sócrates reproduz a conversa que tivera com uma sacerdotisa da Mantineia, chamada Diotima. Portadora de um saber antigo, a sacerdotisa explica que Eros não é um deus, mas um *daimon*, um mediador entre os mortais e os imortais, ou seja, entre o homem e o mundo superior. Filho de Poros (Caminho) e de Penia (Penúria), Eros nasce na riqueza e morre na miséria. Embora concebido em ocasião da festa em comemoração ao nascimento de Afrodite, Eros jamais foi belo. Ele herda as características dos pais: de um lado, é rude, seco e carente; de outro, hábil e inteligente o suficiente para guiar o sujeito até o almejado mundo das essências, onde se encontra o belo ideal.

Diante do exposto, é possível notar as diferentes nuances e variações existentes no mito de Eros, desde seu primeiro registro, na obra de Hesíodo. De acordo com Durand (1998), nenhum mito permanece em seu estado puro, inalterado. De natureza variável, multiforme, o mito está em contínua transformação, podendo perder e/ou ganhar mitemas. No caso de Eros, surpreende-nos as múltiplas versões sobre a sua genealogia, conforme sublinha Donald Schuler (1994, p. 100): “Éter e Noite (Acusilau), Ares e Afrodite (Simonides), Zéfiro e Íris (Alceu), Urano e Afrodite (Safo), Urano e Terra (também Safo)”. Cabe-nos acrescentar ainda Poros e Penia, em Platão e o ovo sem germe, em Aristófanes.

Mesmo com tantas alterações, alguns elementos destacam-se pela recorrência através dos textos, entre eles: a força arrebatadora e a ambivalência de Eros, visto simultaneamente como deus benfeitor e cruel, capaz de instigar o desejo, despertar as paixões, provocar quebrantos no corpo e fazer adoecer a alma. Na poesia de Gilka, por exemplo, Eros é o amor portador do bem e do mal, aquele que faz rir e chorar, desperta o desejo, a paixão, mas que também embriaga, enlouquece. Estes são alguns dos mitemas que caracterizam o mito.

A busca da alma pelo amor, constante nos poemas de Gilka, encaminha-nos para um segundo mito: o de Eros e Psique. Difundido pela obra *O asno de ouro*, do escritor latino Lúcio Apuleio, o conto adquire *status* de mito, tornando-se modelo para as gerações posteriores. Fernando Pessoa, inclusive, escreveu um longo poema intitulado “Eros e Psique”, incluído no livro *Cancioneiro*. A narrativa de Apuleio conta a história de amor entre Eros e uma jovem mortal, chamada Psique, personificação da alma humana. A rara beleza da jovem princesa superava a da própria deusa Vênus (Afrodite), mãe de Eros. Por conta disso, Psique recebia todos os louvores, enquanto a deusa era

esquecida pelos homens. Com ódio e ciúme da suposta rival, Vênus ordenou a Eros que fizesse a moça se apaixonar pelo mais vil dos homens. Psique, diferente das irmãs, já casadas, amargava uma vida solitária. Preocupados com seu futuro, seus pais procuraram o oráculo, que determinou que a jovem fosse levada ao alto de um penhasco onde seria desposada por uma terrível serpente monstruosa. Cumpriu-se o determinado; mas, em vez do monstro, foi Zéfiro, o vento, quem se aproximou de Psique. Ele a levou ao palácio de Eros. A jovem tornou-se esposa do deus sob a condição de jamais ver-lhe a face. Sem saber que seu marido era Eros, Psique foi facilmente convencida por suas irmãs invejosas. Elas tramaram um ardiloso plano contra o desconhecido amante, que julgavam ser um monstro. Desconfiada e com medo, Psique decidiu seguir o plano arquitetado pelas irmãs e matar o suposto monstro que se apresentava como seu marido. Contudo, quando estava prestes a tirar-lhe a vida, descobriu que se tratava do deus do amor. Desfeito o mistério, Eros fugiu; dando início à dolorosa jornada de Psique em busca do amor. Depois de enfrentar a ira da poderosa Vênus e as penosas tarefas impostas pela deusa, no final, a jovem obteve a redenção e retornou ao convívio de Eros, elevada à categoria de esposa imortal. Com forte influência da filosofia platônica, o mito tem como tema central a saga da alma em busca do amor ideal. Nossas reflexões sobre o relato mítico de Apuleio partem das contribuições de Joseph Campbell, Paul Diel, Jacques Mazel, Octavio Paz e Erich Neumann.

O quarto capítulo desta tese, “Os desdobramentos de Eros e de Psique na poética de Gilka”, compreende a análise dos poemas em que são reatualizados os mitemas presentes no mito de Eros e no segundo mito, protagonizado por Eros e Psique. As composições selecionadas pertencem às obras: *Estados de alma* (1917), *Mulher nua* (1922) e *Meu glorioso pecado* (1928). O capítulo em questão é dividido em dois subcapítulos, intitulados “*Éros mythóplokos*: uma poética fundada no desejo” e “*Pobre Psyché*: a infundável busca da alma pelo amor”. No primeiro, apresentamos a emergência do mitema da criação, constitutivo do mito de Eros, em dois longos poemas, “Comigo mesma” e “Estos da Primavera”, ambos presentes em *Mulher nua* (1922). No segundo subcapítulo, o enfoque recai sobre a figura de Psique e dos mitemas constitutivos do mito apresentado por Apuleio: as núpcias com o Amor invisível, a transgressão de Psique, a fuga do Amor (Eros) e a procura desesperada de Psique pelo deus perdido. Embora sejam analisados dois poemas de métrica irregular, é a forma fixa

dos sonetos que sobressai. Cultuado pelos simbolistas, o soneto ocupa um espaço privilegiado na produção poética de Gilka.

O capítulo de encerramento da tese intitula-se “Das ressonâncias míticas de Eros e de Psique na lírica giliana”. Nele, fazemos uma síntese das ideias que nortearam nossa abordagem sobre a reatualização dos mitos de Eros e de Eros e Psique na poesia de Gilka Machado. Ressaltamos o processo de ressignificação dos mitos a partir da obra da poeta, afinal, não há reprodução ou repetição, mas sim re-criação. Embora Gilka dialogue com a tradição literária, resgatando temas e imagens característicos de Eros e de Psique, a poeta amplia a dimensão dos mitos, agrega novos significados.

1 POESIA É DESEJO DE CONTER O INFINITO NUMA EXPRESSÃO

1.1 Gilka Machado e o ofício poético

Sonhei ser útil à humanidade. Não consegui, mas fiz versos. Estou convicta de que a poesia é tão indispensável à existência como a água, o ar, a luz, a crença, o pão e o amor.
(Gilka Machado)

Nascida numa família de artistas⁴, no Rio de Janeiro, em 1893, Gilka Machado respira ares poéticos desde seus primeiros anos. Estreia, nas letras, ainda muito jovem, vencendo um concurso literário lançado pelo jornal *A imprensa*, na época, dirigido por José do Patrocínio Filho. Aos 17 anos, casa-se com o jornalista e também poeta Rodolfo de Melo Machado. Dessa união, nascem dois filhos, um menino chamado Helios e uma menina chamada Eros, não por acaso nomes de duas forças fundamentais do universo⁵.

Gilka publica seu primeiro livro, *Cristais partidos*, em 1915, com apenas 22 anos de idade. Na sequência lança *Estados de alma* (1917), *Poesias* (reunião dos dois primeiros – 1918) e *Mulher nua* (1922)⁶. Com a morte do marido, em 1923, vítima de uma otite supurada⁷, a poeta passa por um período turbulento: “viúva, sem herança e sem montepio, urgia procurar trabalho. Saí em busca do mesmo. A má fama é indelével. Todas as portas se me fecharam, ficando aberta uma que não consegui transpor por repugnância” (MACHADO, 1978, p. X). No contexto conservador do início do século

⁴ Filha de Hortêncio Melo e Teresa Melo, atriz de expressivo prestígio no teatro e no rádio, Gilka dá continuidade à veia artística da família, já que, segundo Nelly Novaes Coelho (2002, p. 484), seu avô materno também havia sido poeta: “o lisboeta Francisco Moniz Barreto (patrono da cadeira nº13 da Academia de Letras da Bahia) foi militar, que lutou na Guerra Cisplatina e se tornou famoso em Salvador (BA), onde viveu a maior parte da vida, como poeta repentista, o Bocage Brasileiro, como foi alcunhado pelo público”. A própria Gilka reconheceu essa herança artística: “Na família materna brilharam dois gênios: Francisco Moniz Barreto, o maior poeta repentista da língua portuguesa, e Francisco Pereira da Costa, o maior violinista de sua época, assim considerado na Europa e no Brasil. Das famílias Moniz Barreto e Pereira da Costa muitos foram os cartazes artísticos, todos porém nublados pela pobreza” (1978, p. IX).

⁵ Derivado do grego, a palavra “hélios” significa “sol” e, na mitologia, Hélios pertence à geração dos Titãs, anterior aos deuses olímpicos. Eros, por sua vez, corresponde à palavra “eros”, cuja etimologia está ligada ao verbo “érasthai”, “estar inflamado de amor”. Em *Teogonia*, de Hesíodo, Eros também é um deus anterior aos deuses olímpicos, tendo nascido do Caos juntamente com Gaia (Terra) e Tártaro. Gilka dedica aos filhos um poema intitulado “Helios e Heros”, incluído em *Estados de alma* (1917).

⁶ Gilka chega a editar fiado em razão da falta de dinheiro. Seus três primeiros livros, *Cristais partidos*, *Estados de alma* e *Mulher nua*, são editados por Jacinto Ribeiro dos Santos.

⁷ Um ano depois da morte do marido, é publicado *Divino inferno*, livro organizado por Gilka e que reúne a produção até então inédita de Rodolfo.

XX, seus poemas eróticos, que revelam corajosamente a intimidade feminina, não passam impunes, rendem-lhe a imagem de devassa e libertina. Conforme Nádia Battella Gotlib⁸, um jornal do Rio de Janeiro publica uma charge exibindo a figura de uma mulher com a saia levantada com a seguinte legenda: “Eu sinto que nasci para o pecado”. Trata-se de um verso do poema “Reflexões”, presente no livro *Mulher nua* (1922). Gotlib nota que o verso está fora de contexto e que há claramente uma intenção difamatória ao omitir o segundo verso “se é pecado, na Terra, amar o Amor”, que esclarece o verdadeiro sentido da palavra “pecado”, distante da ideia dos prazeres licenciosos.

Acusada de imoralidade, viúva e com dois filhos para criar, Gilka precisa contar com a ajuda de amigos. Graças ao poeta Pereira da Silva, consegue um emprego de diarista na Estrada de Ferro Central do Brasil. Ainda assim, o salário é insuficiente para suprir as necessidades básicas da família; o que a leva a abrir uma pequena pensão, onde ocupa por muito tempo a função de cozinheira. Ela chega, inclusive, a cozinhar para seus colegas simbolistas Tasso da Silveira e Andrade Muricy (Cf. GOTLIB, 1995). Gilka precisa conciliar essas atividades com o ofício da arte: “Eu tomei enjôo – da poesia não, mas do ambiente. A minha vida foi passada na cozinha. Os meus bons versos foram escritos na beira do fogão. Eu tive uma pensão, para não morrer de fome” (*apud* GOTLIB, 1995, p. 29).

Mesmo diante da escassez de recursos (vivida, aliás, desde a infância), da hostilidade e da incompreensão de uma crítica e de uma sociedade eivada de preconceitos, Gilka segue publicando após a morte do marido: lança *Meu glorioso pecado*⁹, em 1928, *Carne e alma* (poemas escolhidos), em 1931, *Sublimação*, em 1938 e *Meu rosto* (antologia e poemas inéditos) em 1947¹⁰. Em 1965, trinta anos depois da publicação de *Sublimação*, a poeta lança a antologia *Velha poesia*. Embora inclua alguns poemas inéditos, o volume, como anuncia o título, é marcado por um profundo

⁸ Essa informação aparece no artigo “Com Dona Gilka Machado, Eros pede a palavra”, publicado originalmente na revista *Polímica*, em 1982. O mesmo texto, revisto e, agora, intitulado “Com Gilka Machado: Eros pede a palavra”, foi publicado em 2016 na revista eletrônica *Labrys, études féministes/ estudos feministas* e está disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys29/arte/nadia.htm>.

⁹ Num artigo publicado no jornal *O globo* em 1928, Nestor Victor, crítico contemporâneo de Gilka, afirma que tanto a primeira quanto a segunda edição do livro foram publicadas sem que a poeta pudesse fazer a revisão, a fim de corrigir possíveis imperfeições existentes. Tamanho descaso do editor, fez com que Gilka, na época, se recusasse a sancionar a obra, pedindo, inclusive, aos amigos que não escrevessem nenhuma crítica sobre a mesma.

¹⁰ Além da produção poética, Gilka também publicou, em 1916, uma conferência intitulada *A revelação dos perfumes*, realizada no Rio de Janeiro. Sua fala gerou grande interesse entre o público da época. Entre os presentes, na conferência, estava o poeta Olavo Bilac.

sentimento de desencanto. Gilka já não goza do reconhecimento obtido em 1915¹¹; nesse momento, ela se encontra afastada do ofício poético.

A poeta falece aos 87 anos, em 17 de dezembro de 1980, um ano depois de receber o prêmio “Machado de Assis”, pelo conjunto de sua obra. Apesar da longevidade, Maria Lúcia Dal Farra (2017, p. 22) acredita que a poeta “finou-se muito cedo para a poesia”. Na visão da pesquisadora, esse recolhimento assinala, de alguma forma, a desistência da mulher, mas não da poeta; essa permanece insubmissa, expressando sem medo a paixão, a volúpia e o amor.

A primeira edição da sua poesia completa é lançada em 1978, pela editora Cátedra em parceria com o INL (Instituto Nacional do Livro). Nesta, há uma brevíssima autobiografia de Gilka e um prefácio de Fernando Py. Em 1992, a editora Léo Christiano apresenta uma segunda edição, em comemoração ao centenário de nascimento da poeta. O livro traz uma breve apresentação de Eros Volúcia, grande divulgadora da obra da mãe. Em 2017, a poesia completa de Gilka chega a sua terceira edição, produzida pela editora Demônio Negro. Além das “Notas autobiográficas” de 1978, o livro¹² inclui um longo prefácio, assinado por Maria Lúcia Dal Farra e comentários de pesquisadoras como Constância Lima Duarte e Nádia Batella Gotlib.

Gilka afirmou que a poesia é tão indispensável à existência quanto a água, o ar, a luz, a crença, o pão e o amor. A arte poética se apresenta para ela como forma de encantamento e consolo, êxtase e aniquilamento. Essa ideia de sublimação da existência por meio da poesia é anunciada no poema de abertura de *Sublimação* (1938):

[...]

Lavemo-nos das máscaras histriônicas,
tenhamos a coragem
de propalar a existência eterna
do sentimento;
ponhamos termo
a esses malabarismos
de palhaços

¹¹ Segundo Andrade Muricy (1987), *Cristais partidos* obteve um sucesso extraordinário na época.

¹² Infelizmente, a edição de 2017 apresenta alguns problemas que comprometem a leitura. O mais grave deles encontra-se nas páginas 308 e 309: o poema de abertura de *Sublimação*, “O mundo necessita de poesia”, encontra-se misturado a outro poema, “Na festa da beleza”. Por conta desse erro na impressão são suprimidos os poemas “Enamoradas” e “Alegria de amar”, que antecedem “Na festa da beleza”. Além disso, constatamos em algumas páginas a ausência de uma marcação separando os poemas. Em outros casos, ocorre a junção indevida de estrofes de uma mesma composição. Identificamos também alguns deslizos ortográficos. Diante disso, procuramos entrar em contato com o editor, mas até o momento não se obteve retorno.

falsos
da modernidade,
permanecendo diferentes,
diante da multidão
insensibilizada,
enferma.

[...]
O homem anda esquecido
do caminho da fé
que a poesia sempre lhe ensinou.
O homem está inquieto
porque lhe falta a posse das distâncias
que só a poesia proporciona.
O homem se sente miserável
porque a poesia já não lhe enche a alma
daquele ouro inesgotável
do sonho.

[...]
Nosso destino, poetas, é o destino
das cigarras e dos pássaros:
– cantar diante da vida,
cantar
para animar
o labor do Universo,
cantar para acordar,
ideias e emoções;
porque no nosso canto
há um trigo louro,
um pão estranho que impulsiona
o braço humano,
e os cérebros orienta,
uma hóstia
em que os espíritos encontram,
na comunhão da beleza,
a sublimação da existência.
O mundo necessita de poesia,
cantemos alto, poetas, cantemos!

(1992, p. 315- 317)¹³

Neste poema, Gilka faz um chamamento aos colegas do ofício poético: “O mundo necessita de poesia,/ cantemos alto, poetas, cantemos!”. Alimento para alma, a poesia acende a chama da imaginação e proporciona “a posse das distâncias”, “o ouro inesgotável do sonho”. Ela nos orienta em direção a um crescimento espiritual e

¹³ Optamos por transcrever os poemas de Gilka Machado de acordo com *Poesias completas* de 1992. Comparada às outras, de 1978 e 2017, essa edição traz uma apresentação mais apurada e cuidadosa dos poemas. No entanto, no caso de *Cristais partidos* e *Mulher nua*, eventualmente, recorreremos às primeiras edições, de 1915 e de 1922, respectivamente. Isso acontece em razão de modificações efetuadas nas edições posteriores. Ocorrem, por exemplo, mudanças na pontuação e apagamentos de palavras e versos inteiros. Tais alterações influenciam diretamente na interpretação dos poemas. É importante salientar que, sempre que reproduzirmos um poema de acordo com a primeira edição, faremos uma justificativa em nota de rodapé.

psíquico. Conforme Bachelard (1990b, p. 3), “imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova”. À medida que nos oferece imagens novas, a poesia eleva-nos a um estado superior, distante do curso ordinário das coisas; ela nos revigora, fala diretamente ao nosso coração e à nossa alma; irradia em nós o pesar, a saudade, a tristeza, a alegria, o entusiasmo, o amor, a compaixão, etc.

Nos versos de Gilka, o olhar do eu lírico está claramente voltado para o homem insensibilizado, imerso num momento de intensa modernização: “Lavemo-nos das máscaras histriônicas,/ [...] ponhamos termo/ a esses malabarismos/ de palhaços/ falsos/ da modernidade,/ permanecendo diferentes,/ diante da multidão/ insensibilizada,/ enferma”. Ecoa nesses versos o “desencantamento do mundo”, como Max Weber qualificou o *ethos* capitalista moderno (Cf. BOSI, 2000). Se, por um lado, o eu lírico traz a constatação da enfermidade do homem, por outro, assegura a sobrevivência da poesia, ainda mais necessária agora. A poesia se apresenta como uma resistência contra esse desencanto do mundo. Transforma-se também numa espécie de refúgio, pois, ao restaurar o universo mágico e simbólico, ela nos afasta das limitações da imediatez, da temporalidade e da insensibilidade humana. Já temos aqui sinais da aguçada consciência poética de Gilka Machado.

Bachelard (2012, p. 7) acredita que o poema nos propõe “um aprofundamento da nossa própria existência”, isto é, amplia a visão sobre quem nós somos e sobre a realidade que nos cerca. O filósofo exalta o caráter libertador da poesia, pois, para ele, “a verdadeira poesia é uma função de despertar” (2013a, p. 18). Conforme o poema de Gilka, é o verbo poético que anima o labor do Universo, desperta as ideias e as emoções; em última instância, é comparável ao próprio Verbo divino. Alimento para o espírito, o poema nos dá o “trigo louro”, o “pão”, a “hóstia”. Esse conceito de elevação proporcionada pela poesia não é sem razão, revela o forte influxo dos ideais simbolistas sobre a obra da poeta carioca. Na esteira dos simbolistas, Gilka faz do ato poético uma experiência vital e transformadora.

Além de corrente estética, o Simbolismo representa uma forma particular de ver o mundo, revela um desejo pleno de conciliação do homem consigo mesmo e com universo. Os versos finais do poema citado manifestam um ideal de “sublimação da existência” por meio da “comunhão da beleza”, proporcionada pela experiência poética. Esse diálogo com o metafísico acentua uma concepção de arte que busca ultrapassar o sensível em direção ao transcendente, conforme defendem os poetas simbolistas.

Gilka inicia sua produção poética nas duas primeiras décadas do século XX, período de grande efervescência cultural, denominado como a *belle époque*¹⁴ brasileira. Com a proclamação da República em 1889, o país ingressa num período de transição política, cultural e social. O Rio de Janeiro vive um intenso processo de modernização com as grandes reformas urbanas, a implementação do serviço de bonde e o surgimento do automóvel e do cinema. A arquitetura da cidade ganha feições europeias através da adoção do estilo parisiense denominado *art nouveau*. Além disso, as primeiras décadas são marcadas pela inauguração do Teatro Municipal, em 1909, e da Biblioteca Nacional, em 1910. Na literatura, há ainda os grupos literários e as revistas e os periódicos que começam ou continuam a circular.

A *belle époque* brasileira, conforme Massaud Moisés (1985, p. 170), revela “três camadas (a permanência dos autores oitocentistas; os neoparnasianos e neo-simbolistas; prenúncios do Modernismo) dispostas em duas linhas de força que se antagonizam e por vezes se confundem”. Hermes Fontes, Augusto dos Anjos, Raul de Leoni e Gilka Machado estão nessa zona intervalar da nossa literatura em que convivem lado a lado as correntes estéticas *fin-de-siècle* e as nascentes vanguardas. Embora notadamente simbolista, a lírica gilkana sofre influência do Parnasianismo “com sua exigência de domar a avalanche das sensações ou sentimentos nos limites rigorosos da bela e significativa forma que eternizasse o efêmero” (COELHO, 2002, p. 484).

O soneto, constante em toda a obra de Gilka, é a forma eleita pelos poetas brasileiros parnasianos e simbolistas. De acordo com Segismundo Spina (2003, p. 141), ele teria surgido ainda “na primeira metade do século XIII entre poetas da escola siciliana durante o reinado sueco de Frederico II”. Em relação à estrutura, o soneto trazia um número fixo de quatorze versos distribuídos em dois quartetos e dois tercetos. O autor (2003) explica que os quartetos incluíam duas possibilidades de rima: interpoladas (ABBA) ou alternadas (ABAB). Já nos tercetos, admitiam-se variações como: duas rimas alternadas (CDC/ DCD), duas rimas interpoladas (CDC/ CDC), três rimas replicadas (CDE/ CDE) e três rimas invertidas (CDE/ EDC). A partir do

¹⁴ A historiografia literária brasileira costuma atribuir às duas primeiras décadas do século XX diferentes denominações: período “nacionalista”, “ecclético” ou “pré-modernista” (Alceu Amoroso Lima); período “sincrético”, “sincretista” ou de “transição” (Tasso da Silveira); período de “transição e sincrétismo” (Afrânio Coutinho); período “pré-modernista” (Alfredo Bosi); período de *art nouveau* (José Paulo Paes). Massaud Moisés (1985), no entanto, prefere designar *belle époque* o período que, segundo ele, começa em 1902, ano da publicação de *Canaã*, de Graça Aranha, e se estende até 1922, quando ocorre a Semana de Arte Moderna.

Renascimento, o soneto torna-se a forma preferida dos poetas franceses, espanhóis e portugueses. Talvez essa popularidade se deva à sua fácil assimilação e memorização. Em geral, no soneto, costuma-se empregar o verso decassílabo ou o verso alexandrino.

Gilka abre seu primeiro livro, *Cristais partidos*, com um soneto¹⁵. A poeta faz uso de um vocabulário rebuscado – “tórculo”, “polir”, “faina”, “emoldurar”, “bisonho”, “taciturno”, “artística empresa”, “mister” –, tal como exigido pelo Parnaso, e apresenta a criação poética como um processo artesanal:

No tórculo¹⁶ da forma o alvo cristal do Sonho,
Ó Musa, vamos polir, em faina singular:
os versos que compões, os versos que componho,
virão estrofes de ouro após emoldurar.

Para sempre abandona esse teu ar bisonho,
esse teu taciturno, esse teu simples ar;
a perfeição de que dispões e de que disponho,
nesta artística empresa, é mister empregar.

Seja espelho o cristal e, em seu todo, reflita
a trágica feição que o mal consigo traz,
e o infinito esplendor da beleza infinita.

E, quando a rima soar, vaidosa sentirás
percutir no teu ser, que pela Arte palpita,
o sonoro rumor do choque dos cristais.

(*Cristais partidos*, 1992, p. 19)¹⁷

Os versos alexandrinos, no soneto de Gilka, seguem o esquema clássico de rimas alternadas nos quartetos (ABAB/ ABAB) e nos tercetos (CDC/ DCD)¹⁸. O papel da rima “é criar a recorrência do som de modo marcante, estabelecendo uma sonoridade contínua e nitidamente perceptível no poema” (CANDIDO, 2004, p. 62). Além disso, conforme pondera Said Ali (2006), o emprego da rima tem um motivo psicológico: a repetição periódica gera um prazer ao ouvido do leitor. Os simbolistas, a propósito, dão

¹⁵ Nas citações dos poemas de Gilka haverá referência à obra da qual foram retirados.

¹⁶ A palavra “tórculo” possui dois significados: 1. “ant. aparelho dotado de mós, para polir pedras preciosas”; 2. “prelo tipográfico primitivo, feito à semelhança de prensa de largar” (CUNHA, 1982, p. 777).

¹⁷ Comparando a versão original de 1915 com essa versão do soneto da edição de 1992, notamos algumas modificações, entre elas: o uso do vocativo “Ó Musa” no lugar de “Musa” (v.2); o emprego de “faina singular” em vez de “labor singular” (v. 2); o emprego do termo “mal” no lugar de “horror” (v. 10); por fim, a substituição da expressão “enlevada ouvirás” por “vaidosa sentirás” (v. 12). As mudanças operadas supostamente pela própria poeta demonstram a preocupação em buscar um léxico mais apurado. Além disso, no caso dos termos “faina”, “mal” e “vaidosa” substituindo, respectivamente, “labor”, “horror” e “enlevada”, revela-se um cuidado maior com a sonoridade das palavras, tendência seguida pelos simbolistas.

¹⁸ A rima /ais/ no verso final destoa um pouco das anteriores terminadas em /as/ (v. 10 e 12).

uma atenção especial à musicalidade do poema, isto é, à harmonização dos sons, porque reconhecem não somente seu apelo sonoro, mas também sua capacidade sugestiva. Na poesia de Gilka, percebemos uma escolha criteriosa das palavras, mostrando a preocupação da poeta com a fruição do poema e com os efeitos sugestivos de cada sonoridade.

No soneto em pauta, o eu lírico evoca a Musa, entidade divinatória, para auxiliá-lo, mas não se coloca em posição inferior a ela (Cf. ARAÚJO, 2014). Ao invés disso, ele se alia à Musa no trabalho artesanal do poema: “Ó Musa, vamos polir, em faina singular:/ os versos que compões, os versos que componho,/ virão estrofes de ouro após emoldurar” (v. 2-3). O rigor da forma se manifesta nas referências ao “tórulo da forma”, ao ato de polir os versos e emoldurá-los. Como resultado final temos as “estrofes de ouro”, elas simbolizam a perfeição almejada. Está aí um esboço de uma poesia de caráter objetivo, produzida a partir de um trabalho acurado (“faina singular”).

A atenção dada aos aspectos formais e estéticos se acentua no segundo quarteto: “Para sempre abandona esse teu ar bisonho,/ esse teu taciturno, esse teu simples ar;/ a perfeição de que dispões e de que disponho,/ nesta artística empresa, é mister empregar” (v. 5-8). O adjetivo “bisonho” significa inexperiente, inábil, já o adjetivo “taciturno” se refere àquele que fala pouco, é calado ou triste. Diante da exigência da perfeição, o poema assenta sobre a habilidade, a técnica, a regularidade formal, como se fosse produto de um processo puramente racional, daí a expressão “artística empresa”.

No entanto, se voltarmos ao primeiro verso do soneto, vemos que o eu lírico faz alusão ao “alvo cristal do Sonho”. Essa expressão abriga ressonâncias simbolistas que se confirmarão nos dois tercetos finais. O Sonho, com a inicial maiúscula, equipara-se a uma espécie de entidade metafísica. No “cristal do Sonho” ultrapassamos a ordem da realidade sensível, em direção ao domínio do subjetivo, do abstrato e do inconsciente. Distanciando-se da objetividade do Parnasianismo, a poesia simbolista se volta para as zonas desconhecidas da psique em busca de um “eu profundo”, segundo observa Moisés (1985). O cristal, mencionado no soneto, simboliza transparência e é na atmosfera misteriosa e vaga do “Sonho” (v.1) que se ocultam/revelam os conteúdos emotivos e as vivências mais íntimas do indivíduo. Para os simbolistas, o sonho se oferece como meio para a comunicação com o inefável e o etéreo. Eles se baseiam “na suposição de que a tarefa da poesia é expressar algo que não pode ser moldado numa forma definida nem

abordado por um caminho direto” (HAUSER, 2003, p. 925). Isso explica a referência ao Sonho no poema, já que sua linguagem é plenamente simbólica.

Retomando a análise, notamos, no primeiro terceto, a reafirmação desse desejo de representar o irrepresentável: “Seja espelho o cristal e, em seu todo, reflita/ a trágica feição que o mal consigo traz,/ e o infinito esplendor da beleza infinita”. Inferimos que a palavra “mal” seja utilizada com o sentido que Baudelaire lhe propõe, como sinônimo de pecado (Cf. BATAILLE, 2014). A “beleza infinita” se opõe à “trágica feição” do mal e traduz a ideia de beleza suprema, imensurável. Captar o “infinito esplendor da beleza infinita” corresponde ao anseio permanente dos simbolistas frente ao transcendente. Na epígrafe de *Cristais partidos*, Gilka afirma que “Arte é ânsia de conter o infinito numa expressão”, corroborando essa leitura. O cristal possui uma natureza transparente, logo o espelho só poderá refletir o vazio, o inapreensível.

O terceto final conclui a simbiose entre parnasianismo e simbolismo, delineada ao longo do soneto: “E, quando a rima soar, vaidosa sentirás/ percutir no teu ser, que pela Arte palpita,/ o sonoro rumor do choque dos cristais.” O “choque dos cristais” faz referência direta ao título do livro *Cristais partidos*. Gilberto Araújo (2014) considera que a fratura dos cristais corresponde à fratura da transparência do sonho e vem revelar a precariedade do verbo. A Arte cultivada pelos simbolistas almeja expressar o transcendente, o intraduzível, mas acaba esbarrando na própria impotência da linguagem. O “choque dos cristais” também anuncia a ruptura da forma perfeita (“seja espelho o cristal”). Os poetas simbolistas, ao contrário dos Parnasianos, não se restringem ao aspecto externo da forma.

O movimento simbolista, originado no final do século XIX, na França, recupera os valores e as inquietações dos poetas românticos. O Romantismo havia sido uma revolta do indivíduo: representava a visão de mundo de uma geração que deixava de acreditar nos poderes absolutos da ciência e da razão e que reconhecia que o universo jamais poderia ser concebido como uma máquina regida pelas leis da Lógica (Cf. WILSON, 1993). A exemplo dos românticos, os poetas decadentistas e simbolistas, no final do século XIX, voltam-se contra o cientificismo e o materialismo vigentes:

O trabalho da Plêiade, ou seja, a enunciação do eu, o lirismo pessoal, com a criação de uma nova linguagem e de novas formas poéticas, foram esquecidos por mais de dois séculos: triunfou a razão, a ‘arte’, isto é, a técnica do verso. A liberdade poética ressuscitou com todo o seu brilho somente no final do século XIX, justamente com os decadentistas e os

simbolistas, conservada que fora pelas correntes misteriosas do sonho e das ‘fontes ocultas do romantismo’ (MORETTO, 1989, p. 16).

Edgar Allan Poe tem um papel crucial na fomentação dos ideais simbolistas. Segundo Edmund Wilson (1993), traduzidos por Baudelaire, os ensaios críticos de Poe postulam um novo programa literário, que corrige a “frouxidão romântica” e elimina os excessos. Na sua conjuntura, o Simbolismo surge como uma espécie de estágio final da revolução estética iniciada no Romantismo:

O simbolismo representa, por um lado, o resultado final do desenvolvimento que começou com o romantismo, ou seja, com a descoberta da metáfora como célula germinativa da poesia, e que culminou na riqueza das imagens impressionistas; entretanto, repudia não só o impressionismo, em virtude de sua visão materialista do mundo, e o Parnaso, por causa de seu formalismo e racionalismo, como também rechaça o romantismo, por conta de seu emocionalismo e do convencionalismo de sua linguagem metafórica (HAUSER, 2003, p. 923).

Os simbolistas almejam uma poesia nascida do oculto, feita das sensações do indivíduo, mas, diferente dos românticos, não pretendem fazer uma exposição direta desses sentimentos. Em vez de comunicar ou transmitir, o poeta simbolista procura evocar as emoções mediante o discurso indireto das imagens. No soneto que abre o seu segundo livro, *Estados de alma* (1917), Gilka traz exatamente essa proposta: “Relatando o pesar, relatando o prazer,/ través a agitação, través a calma,/ a estrofe deve tão somente ser/ o diagnóstico da alma” (1992, p. 112). Essa tensão gerada pelas antíteses “pesar”/“prazer”, “agitação”/“calma” aparecerá em quase toda a obra da poeta. No horizonte da poeta, assim como para outros simbolistas, está a expressão de um estado de alma, título, aliás, do livro mencionado. Esse “estado de alma” parece coincidir com o “*état d’âme*” dos poetas franceses. Para Anna Balakian (1985), o “*état d’âme*” ou estado de espírito se afasta da simples emoção, facilmente representada, uma vez que é dotado de um caráter complexo e híbrido. O “*état d’âme*” a que se referem os simbolistas “consiste em um número de emoções amalgamadas de um ego complicado, não pode ser identificado com um objeto único e limitado” (BALAKIAN, 1985, p. 68). Nos versos de Gilka, citados aqui, essa complexidade está na própria composição antitética e tumultuosa das emoções.

O simbolistas elegem os símbolos como meio de expressão dos conteúdos emotivos, porque, para eles, é impossível comunicar percepções únicas e pessoais de

maneira objetiva: “o que é tão especial, tão fugidio e tão vago, não pode ser expresso por exposição ou descrição direta, mas somente através de uma sucessão de palavras, de imagens” (WILSON, 1993, p. 22). Quando expressam as emoções que sentem através da linguagem indireta das imagens, os poetas também multiplicam as possibilidades de significação. Balakian (1985, p. 35) nota que “enquanto a existência objetiva é unilateral, o significado subjetivo é multidimensional, e, por isso, mais sugestivo do que designativo”.

Portanto, em vez do signo comum ou convencional, os poetas preferem os símbolos, que sugerem apenas, sem revelar. Eles constituem “uma espécie de disfarce” para as ideias (Cf. WILSON, 1993). Na percepção de Mallarmé, preocupados apenas em *nomear*, os parnasianos acabam reduzindo o prazer obtido na leitura do poema. Eles “tomam a coisa e mostram-na inteiramente: com isso, carecem de mistério; tiram dos espíritos essa alegria deliciosa de acreditar que estão criando” (MALLARMÉ, 1985, p. 98). Em vez de *nomear*, os simbolistas optam por *sugerir* através do símbolo: “evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado d’alma, ou inversamente, escolher um objeto e extrair dele um estado d’alma, através de uma série de decifrações” (MALLARMÉ, 1985, p. 98). Em outras palavras, Mallarmé recusa a simples descrição dos objetos, pois acredita que a poesia deve sempre contar com um caráter enigmático: “o que é designado é finito, o que é sugerido é órfico, isto é, oracular, porque, como o oráculo, pode conter significados múltiplos” (BALAKIAN, 1985, p. 68).

Em nome dessa sugestividade, os poetas simbolistas buscam aproximar a poesia da música. Sabemos que a poesia arcaica surge originalmente ligada ao canto, à *lýra*. Na sua acepção antiga, a “lírica” designava “a canção monódica, entoada em solo, e a coral [...] na qual à lira se agregavam outros instrumentos” (RAGUSA, 2010, p. 29). Na Antiguidade, o gênero poético agrupava aquelas canções destinadas à performance oral com acompanhamento musical para uma audiência. No entanto, essa aliança necessária entre as duas artes deixou de existir e coube à poesia lírica compensar a perda do elemento musical através de recursos formais. Conforme Paz (2012), autônoma, a poesia moderna possui a sua própria música: a palavra. Para ele, a musicalidade está na cadência, no ritmo do verso (composto por palavras).

De acordo com Balakian (1985), no contexto histórico do século XIX, com o florescimento do movimento de simbolista, existem pelo menos três conceitos de música na poesia. Baudelaire acentua a capacidade sugestiva da música inerente à

sonoridade das palavras. A importância do elemento musical está além do apelo sensorial. A música, na visão de Baudelaire, tem o poder de estimular a imaginação, conduzindo a mente do sujeito ao estado do sonho, muito próximo do estado hipnótico que leva à clarividência. Verlaine, por sua vez, está mais preocupado com a harmonização dos sons através das associações de palavras. Por fim, Mallarmé se concentra diretamente na forma da música e não nos sons. Como Baudelaire, Mallarmé percebe que os efeitos da música não se resumem ao prazer gerado pelos sons ao ouvido. Para ele, as palavras devem ser harmonizadas como as notas numa composição musical, levando em conta, por exemplo: “temas e variações, orquestração sinfônica da frase, as pausas – espaços em branco – entre as imagens como entre as notas, a imagem verbal substituindo a frase musical” (BALAKIAN, 1985, p. 56). A maioria dos simbolistas, salienta Balakian (1985), segue o caminho da instrumentalização e do apelo sonoro abordados por Verlaine.

A exemplo de seus antecessores, Gilka Machado preocupa-se em dar musicalidade à expressão poética, conforme vemos no soneto I de “Noturnos”:

Apraz-me sempre ouvir, às horas vespertinas,
os prelúdios da Noite, os iriantes rumores
que, mal rolam da sombra as primeiras cortinas,
fazem soar pelo espaço os Arrebois, as Cores.

Há na violácea cor violinos em surdinas,
vibram no ouro clarins ruidosos e agressores,
gemem flautas no verde, em notas triples, finas,
rufam dentro do rubro invisíveis tambores.

Soam na rósea cor acordes flébeis de harpas,
través o alaranjado há guitarras chilreando,
e os sons rolando vão nas etéreas escarpas...

Há uma breve fermata e, após, êxul, tristonho¹⁹,
soluça um órgão do alto, em som pausado, brando,
dentro do azul do céu, como um sonoro sonho.

(*Cristais partidos*, 1992, p. 76)

O soneto é formado por rimas alternadas, seguindo os esquemas ABAB, nos quartetos, e CDC, EDE, nos tercetos. As rimas, repetições dos sons no final de cada verso, atuam como complemento do ritmo. O pôr do sol aqui é transformado em um evento solene, um concerto musical assim que se abrem as “primeiras cortinas” (v. 3). A

¹⁹ Na edição de Léo Christiano, de 1992, há um equívoco no décimo segundo verso, em vez de “êxul” – conforme consta na versão original de 1915 e na edição publicada em 1978 –, escreve-se “azul”.

combinação entre música e poesia, neste soneto, promove a analogia entre os sentidos, no caso, visão e audição. Embora a musicalidade de que nos fala Paz esteja centrada na cadência, no ritmo do verso, no soneto em pauta, ela está duplamente presente através da menção aos instrumentos de sopro, corda e percussão – “violinos”, “clarins”, “flautas”, “tambores”, “harpas”, “guitarras” e “órgão”. Todo o vocabulário está voltado para os aspectos musicais e sonoros: entre os verbos, temos “ouvir”, “soar”, “vibrar”, “gemer”, “rufar”, “chilrear”, “soluçar” e “rolar”; já entre os substantivos e adjetivos, destacamos “prelúdios”, que significa introdução de uma dada obra musical, “fermata”, que sinaliza pausa, suspensão, e ainda “som”, “notas”, “rumores”, “acordes”, “ruidosos”, “triples” “finas”, “flébeis”, “pausado”, “brando”, “sonoro”. Todas essas escolhas lexicais atuam como estímulos sensoriais para o leitor. Ao ler/ouvir, o leitor imediatamente imagina o som produzido por cada instrumento e traça um paralelo entre este som e a cor correspondente. No primeiro quarteto, o eu lírico convoca simultaneamente a memória visual e auditiva do leitor através das expressões sinestésicas: “iriantes rumores”, em que o adjetivo “iriante” significa “cintilante”, e “soar pelo espaço os Arrebois, as Cores”, em que há uma correlação entre o verbo “soar” (audição) e os substantivos “Arrebois” e “cores” (visão). Para Baudelaire, explica-nos Balakian (1985, p. 44), a música é capaz de sugerir mais de um nível de imagens. Desse modo, quando combinada à poesia, ela amplia as possibilidades de associação entre os diferentes estímulos sensoriais.

No poema, cada cor corresponde a um instrumento com determinada característica: violeta/“violinos em surdina”, ouro/ “clarins ruidosos e agressores”, verde/“flautas [...] em notas triples, finas”, rubro/rufar dos tambores, rosa/“acordes flébeis de harpas”, alaranjado/“guitarras chilreando” e azul/“órgão [...] em som pausado, brando”. Existe uma alternância de intensidade (fraco-forte) nas sequências de cores e de sons: cor violácea-ouro, verde-rubro, rosa-alaranjado; violino-clarim, flauta-tambor, harpa-guitarra. De um lado, estão os sons melancólicos que sugerem lamento (violino, flauta, harpa), de outro, os sons mais intensos que traduzem força, ânimo (clarim, tambor, guitarra). Também é possível destacar a divisão entre cores quentes (ouro, rubro, rosa, alaranjado) e cores frias (violeta, verde, azul).

Após a profusão sonora e cromática apresentada nos dois quartetos e no primeiro terceto, segue-se, no terceto final, o encerramento do solene evento: “Há uma breve fermata e, após, êxul, tristonho,/ soluça um órgão do alto, em som pausado, brando/

dentro do azul do céu, como um sonoro sonho”. O som pausado e brando do órgão representa o lamento diante do pôr do sol e da consequente ascensão das sombras noturnas.

No soneto de Gilka, o enfoque não está sobre as analogias em si, mas sobre as sensações do sujeito que assiste ao sol desaparecendo no horizonte. A natureza serve como instrumento de expressão de um estado de alma. Há uma correspondência entre o subjetivo e o objetivo, isto é, entre a visão interior do sujeito lírico e a realidade exterior.

Conforme reconhece Baudelaire, na música, assim como na palavra escrita, permanece uma lacuna que deve ser completada pelo ouvinte/leitor. Podemos dizer que, tanto a música quanto a poesia acionam pelo menos três faculdades mentais: a imaginação, a memória e a sensação. No soneto analisado, por exemplo, ao lermos o nome de cada instrumento, nossa memória musical é imediatamente acionada; imaginamos o som e, ao mesmo tempo, a sensação que ele nos sugere. As formas verbais e o processo de adjetivação, por sua vez, orientam nossa imaginação: os violinos têm o som abafado (“em surdina”), os clarins vibram ruidosos e agressores, as flautas gemem em notas triples e finas, os tambores rufam, as harpas produzem acordes flébeis (chorosos), as guitarras chilreiam e o órgão soluça tristonho em som pausado e brando. Assim, Gilka realiza algo que destacamos antes: para os simbolistas, um poema não é feito da descrição direta dos objetos ou fenômenos, mas sim da sugestão destes. A música não apresenta, evoca. No poema, a musicalidade nos faz ver o invisível e ouvir o inaudito.

É importante salientar que as cores, na poesia de Gilka, sempre apresentam um aspecto subjetivo e dispõem de um apelo sinestésico. Emotiva, a cor “é o aroma em corpo e embriaga pelo olhar”; ou ainda, “Olhar a cor/ é ouvi-la/ numa expressão tranquila”, (“Emotividade da cor”, p. 142). Refletindo sobre essa fusão entre os sentidos, Gilberto Araújo (2014, grifo do autor) chega a afirmar que, em Gilka, o corpo emerge como “um *todo* sensorial”. De fato, no corpo, podem se fundir a sensação, o ritmo e a melodia da poesia/música:

[...]

Meu corpo todo, no silêncio lento,
em que me acaricias,
meu corpo todo, às tuas mãos macias,

é um bárbaro instrumento
que se volatiliza em melodias...
E, então, suponho,
à orquestral harmonia de meu ser,
que teu grandioso sonho
diga, em mim, o que dizes, sem dizer.

Tuas mãos acordam ruídos
na minha carne, nota a nota, frase a frase;
colada a ti, dentro em teu sangue quase,
sinto a expressão desses indefinidos
silêncios da alma tua,
a poesia que tens nos lábios presa,
teu inédito poema de tristeza,
vibrar,
cantar,
na minha pele nua.

(*Meu glorioso pecado*, 1992, p. 299)

No trecho apresentado, reconhecemos, no nível lexical, termos relacionados a três domínios: musical (“bárbaro instrumento”, “melodias”, “orquestral harmonia”, “ruídos”, “nota a nota”, “vibrar”, “cantar”), poético (“frase a frase”, “poesia”, “poema”) e corporal (“corpo”, “mãos”, “carne”, “sangue”, “lábios”, “pele nua”). Sensações táteis e sonoras se confundem nos versos: “meu corpo todo, às tuas mãos macias,/ é um bárbaro instrumento/ que se volatiliza em melodias...”; “Tuas mãos acordam ruídos,/ na minha carne [...]”; “teu inédito poema de tristeza,/ vibrar,/ cantar,/ na minha pele nua”. Além disso, observamos que a disposição dos versos na página sugere um movimento crescente, numa estrofe, e decrescente, na estrofe seguinte. Esse movimento traduz a evolução do prazer/gozo gerado pelo contato dos corpos; logo, depois, o seu arrefecimento.

Segundo Mikel Dufrenne (1969, p. 75), “o poema espera ser saboreado como um fruto, fundido na fruição do leitor”. Os versos citados despertam sensações profundamente enraizadas em nós, leitores, mobilizam nossa imaginação, aguçam nossos sentidos. No plano sonoro, a aliteração das sibilantes /s/ e /z/ e da líquida /l/ cria a impressão do sutil e flexuoso deslizar das mãos sobre a pele. Trata-se de um movimento suave e lento, conforme anunciam as nasais repetidas ao longo dos versos. O poema nos permite ouvir o inaudito: “no silêncio lento,/ em que me acaricias,”; “diga, em mim, o que dizes, sem dizer”; “tuas mãos acordam ruídos/ na minha carne”, “expressão desses indefinidos silêncios”. Nessa fusão sinestésica entre audição e tato, coincidem elementos supostamente contrários: o silêncio e a música. No *Banquete*, de

Platão, Erixímaco, referindo-se à unidade entre os contrários promovida pela música, retoma a ideia da tensão equilibrada entre o arco e a lira, proposta por Heráclito. Para Erixímaco, “Heráclito quis dizer que a harmonia resulta de coisas que antes eram contrárias, como o agudo e o grave, e que depois, pela habilidade da arte musical, se uniram” (PLATÃO, 1996, p. 92). Considerando essa capacidade de fazer concordar os contrários entre si, Erixímaco dirá que “a música é a ciência do amor relativamente à harmonia e ao ritmo” (PLATÃO, 1996, p. 93).

O corpo é materialidade pura, transfigurada em nota/frase na música e no poema. Corpo, palavra e som são transformados em elementos maleáveis pela mão do poeta. Dispor dos recursos musicais e sonoros é, de alguma forma, conforme registra Dufrenne (1969, p. 68), voltar às origens da poesia, “aquém da escrita que faz dela um simbolismo visual, conseqüentemente, conceitual, [...] é exatamente restituir à poesia, a música imanente de que ela é susceptível”. Não esqueçamos que a voz é vibração do corpo.

Nos versos apresentados, vemos que não apenas os corpos, mas as almas de ambos os sujeitos se fundem harmoniosamente: “colada a ti, dentro em teu sangue quase,/ sinto a expressão desses indefinidos/ silêncios da alma tua”. A princípio, o “tu” refere-se ao amante. Todavia, acreditamos que esse “tu” também pode ser alusivo a nós mesmos, uma vez que, na leitura silenciosa, nossos olhos acariciam frase a frase do poema, como se este fosse uma “pele nua”. Passar os olhos sobre as palavras é, de algum modo, acarinha-las. Palavras que, a partir da perspectiva fenomenológica de Bachelard, não são apenas do poeta, são também nossas. O eu lírico convoca-nos a participar do poema, seus versos nos seduzem, roçam nossa pele, penetram nosso sangue, nosso corpo e nossa alma a ponto de sentirmos que são expressão do nosso silêncio, da poesia presa em nossos lábios, do inédito poema que somos incapazes de dizer/escrever.

A missão do poeta, argumenta Octavio Paz (2012, p. 99), é “ouvir o ritmo da criação – mas também vê-lo e apalpá-lo – para construir uma ponte entre o mundo, os sentidos e a alma”. A palavra poética, sob a ótica simbolista, surge como “o veículo que permite desenvolver as mais diferentes sensações (através das sinestésias) para remeter o homem a um plano ideal” (GOMES, 1985, p. 39). O poema “Correspondências” de Charles Baudelaire, incluído em *Flores do mal* (1857), ilustra as ideias nucleares da estética simbolista: a identidade entre o homem e a Natureza e as associações entre os

diferentes sentidos (sinestésias). O poeta se apoia na filosofia de Emmanuel Swedenborg²⁰, baseada na correspondência entre o material e o espiritual, mas evita o seu sentido doutrinário. Swedenborg defende a conformidade entre o Mundo Natural e o Mundo Espiritual e suas noções místicas têm influência direta sobre o movimento romântico. Para ele, é por meio dessa correspondência que o homem consegue estabelecer uma comunicação com o céu. Conforme explica Álvaro Cardoso Gomes (1985, p. 36), Baudelaire não pretende ascender ao estado divino, como desejava Swedenborg, pois “o homem perdeu de vez o paraíso, e sua realização total circunscreve-se ao espaço da realidade terrena”. No soneto “Correspondências”, Baudelaire sugere que “o segredo para atingir a sinestesia não reside na visão interior e seu contato com o divino, mas na conexão da mente (*l'esprit*) com os sentidos (*les sens*) por meio de um estímulo natural” (BALAKIAN, 1985, p. 33).

Embora também idealistas, o idealismo dos simbolistas se distingue do idealismo cristão dos românticos: estes sonham ascender a um paraíso celeste mediante o culto à Natureza; já os simbolistas tem o desejo de recuperar a unidade entre a matéria e o espírito na realidade terrena. No Simbolismo, a Natureza é sagrada, mas não num sentido religioso: “ela tem o valor de um espaço sagrado, onde a matéria se funde a um espírito agregado às coisas” (GOMES, 1985, p. 36). A alma das coisas, aliás, não é transcendente, como pensavam os românticos, mas imanente, inseparável destas.

A integração do ser com o Cosmo, vislumbrada pelos simbolistas, só seria possível voltando a um estado anterior ao *logos*, em que a comunicação com o mundo exterior se dava exclusivamente pelos sentidos. Em posse dessa “consciência primitiva” é que o homem é capaz de decifrar os símbolos do Universo. A interação entre eu e Natureza, uma constante na poesia giliana, se dá nessa via sensorial: “A natureza me ama, a natureza/ me procura e me atrai,/ escuto o apelo/ de seus múltiplos lábios de corola,/ sua boca de flor, cheirosa e fresca,/ embriaga-me a audição/ com a formosura/ das líricas palavras que profere/ à abismal profundidade de mim mesma” (“Enamoradas”, *Sublimação*, 1992, p. 318). No universo poético de Gilka, a Natureza não se restringe ao mundo natural e externo, adquire autonomia, torna-se uma entidade e é parte do ser íntimo.

Além da inquietação metafísica, o sensualismo observado nos versos da poeta, citados anteriormente, também deriva do influxo simbolista. Orientada pela imagética

²⁰ Emanuel Swedenborg (1688-1772) foi um filósofo sueco, autor de *O céu e o inferno* (1758).

libertária, Gilka transforma o erotismo na força motriz de sua poética, segundo demonstram diversos pesquisadores em suas dissertações e teses²¹. Georges Bataille (2014, p. 39) argumenta que, no erotismo, há uma “substituição do isolamento do ser, de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda”. Na lírica gilkiana, o erotismo acaba refletindo o desejo do sujeito de se completar no Outro (homem, natureza, cosmos). Ao mesmo tempo, revela o anseio de libertação pessoal e de ascensão, já que “o erotismo é, em si mesmo, desejo – um disparo em direção a um mais além” (PAZ, 1994, p. 19). Recebemos como herança do platonismo essa visão do erotismo como “um impulso vital que ascende, degrau por degrau, até a contemplação do bem supremo” (PAZ, 1994, p. 24).

A pesquisadora Maria do Socorro Pinheiro (2015), em sua tese sobre a obra da poeta, defende que o erotismo que emerge na poesia de Gilka é de um teor transcendentalizado, restrito ao domínio do onírico, ao nível da linguagem. O erotismo está ao lado do amor. De acordo com Paz (1994, p. 15), ambos “são formas derivadas do instinto sexual: cristalizações, sublimações, perversões e condensações que transformam a sexualidade e a tornam, muitas vezes, incognoscível”. Encontraremos o amor e o erotismo condensados numa única figura: Eros. Os poetas gregos viram em Eros uma face luminosa e outra obscura, da mesma forma se apresentam a experiência erótica e a amorosa na lírica gilkiana: sublimação e degradação, prazer e dor, felicidade e infelicidade. Ao comentar o discurso de Diótima e de Sócrates, no *Banquete*, de Platão, Paz (1994, p. 45) nota que “Eros pode confundir-nos, levar-nos a cair no pântano da concupiscência e no poço do libertino; também pode nos elevar e levar-nos à mais alta contemplação”.

Gilka revela muito cedo uma consciência poética, almejando “dar novas expressões à poesia”. A poeta inova não apenas por incorporar ao poema as paixões e a volúpia feminina, mas, sobretudo, por deslocar o papel da mulher na tradição poética: de mero objeto erótico e musa, a mulher passa a ser sujeito do discurso. Num panorama da poesia erótica no Ocidente, José Paulo Paes (2006, p.16) admite a hegemonia de um

²¹ Entre as pesquisas realizadas sobre a poesia de Gilka destacamos: *Carne e alma*: erotismo e feminismo na lírica de Gilka Machado (PUC-Minas, 2010), de Adriana Aparecida de Melo; *A lírica gilkiana*: Eros e suas representações sociais (UnB, 2009), de Irene Lage de Britto; *Nos domínios do Eros*: o Simbolismo singular de Gilka Machado (UFC, 2007), de Fernanda Cardoso Nunes; *O sujeito poético do desejo erótico*: a poesia de Gilka Machado sob a ótica de uma leitura estética e política feminina (UFSC, 2002), de Ana Paula Costa de Oliveira; *Charneca em flor e Meu glorioso pecado*: nos domínios do Eros (UNIFESP, 2001), de Jussara Neves Rezende.

discurso “falocêntrico em que o eros feminino só aparece como ausência ou vazio delimitador”. Esse domínio masculino na poesia erótica comprova-se em termos estatísticos. A antologia *Poesia erótica em tradução*, organizada por Paes, por exemplo, apresenta apenas um nome feminino, o de Joyce Mansour, entre os poetas citados. Gilka ajuda a romper com a hegemonia falocêntrica na poesia erótica brasileira num contexto patriarcal em pleno século XX. Sônia Brayner (1981, p. 384) pondera que “o lirismo sensual sempre foi uma constante poética brasileira desde Gregório de Matos e teve na poetisa uma invulgar realização”. Entretanto, a maior parte dos críticos e dos historiadores da literatura ignoram esse pioneirismo.

Affonso Romano Sant’Anna (1992) nota, ao estudar a trajetória do desejo na literatura brasileira, uma abundância nas referências ao corpo feminino e uma ausência do corpo masculino. Falar do corpo da mulher e de seus atributos (olhos, cabelos, seios, boca) parece estar dentro das expectativas em uma literatura dominada pelo discurso masculino. Diante disso, é válido citarmos o questionamento de Sant’Anna (1992, p. 86): “Onde está o corpo do homem, do amante? Por que a mulher é o corpo, e o homem, o não-corpo?”. Na resposta para essas perguntas há, na visão do autor, uma tendência maniqueísta em distinguir o homem como cérebro, mente, e reduzir a mulher ao corpo, à carne. Essa divisão, conforme ressalta o poeta e crítico, é perigosíssima, pois pode ir ao encontro de uma visão machista. Gilka opera uma desconstrução da impressão de que apenas o corpo feminino merece ser descrito, introduzindo na poesia o corpo masculino. Em vários poemas, a voz, os cabelos, as mãos, os olhos e a boca do amante são erotizados. Vejamos alguns exemplos nos fragmentos abaixo:

[...]

Ó voz de espiras odorosas,
voz que me ébrias e pões louca!
Ó voz que sais daquela boca
Como o perfume das rosas!
Ó voz coleante que deslizas
e me perpassas pelo ser,
na carícia macia e endérmica das brisas,
num frio e fluídico prazer!

[...]

(*Cristais partidos*, 1992, “Fala”, p. 60-61)

[...]

Quando te acaricio,
e meu desejo teu desejo ateia,
teu cabelo aromal, noveloso e macio,
pelo meu rosto sutilmente passa...
Tua cabeça, então, que em meus braços se enlaça,
tua cabeça, de essências cheia,
é uma caçoula que perfumes incendeia...
O teu cabelo queima... É vapor... É fumaça...

[...]

(*Estados de alma*, 1992, “Cabelos negros”, p. 116)

[...]

Mãos, com que, às vezes, mal te atreves
a tocar-me, de manso, em gestos breves;
mãos plúmeas, suaves,
que passais, que roçais no meu desejo insano,
como as aquáticas aves
roçam, passeiam no empolado oceano.

[...]

(*Estados de alma*, 1992, “Mãos que comigo...”, p. 171)

Olhos que meu olhar vive a supor
sejam feitos de mel, feitos de pelos;
olhos que fora meu prazer mordê-los,
gozar-lhes as maciezas e o dulçor...

[...]

(*Meu glorioso pecado*, 1992, “Olhos que...”, p. 274)

Tua boca é um voo de andorinha mansa;
mesmo na quietude tua boca voa,
voa e não se cansa,
tem vaidades loucas,
– andorinha rubra – vive ao léu, à toa,
Voando no desejo de milhões de bocas.

[...]

(*Meu glorioso pecado*, 1992, “Tua boca é...”, p. 304)

O corpo do homem é representado metonimicamente pela voz, pelos cabelos, pelas mãos, pelos olhos e pela boca. Nos fragmentos citados, vemos aflorar as volúpias inconfessáveis geradas através do contato com o corpo do amante. O homem é a figura fascinante e misteriosa que vem despertar o desejo da amada. O enfoque se aplica sobre a expressão do frêmito, do êxtase e do gozo feminino. Nesse lirismo centrado no desejo da mulher, ecoa a voz da lendária Safo de Lesbos, primeira mulher escritora que se tem

registro na história da literatura ocidental²². Misto de dor e prazer, o amor, para Safo, manifesta simultaneamente uma sensação de maravilhamento e de dilaceramento do ser, conforme observamos nos versos na sequência:

[...]

e teu riso luminoso que acorda desejos – ah! eu juro,
o coração no peito estremece de pavor,
no instante em que te vejo: dizer não posso mais
uma só palavra;

a língua se dilacera;
escorre-me sob a pele uma chama furtiva;
os olhos não veem, os ouvidos
zumbem;

um frio suor me recobre, um frêmito do corpo
se apodera, mais verde do que as ervas eu fico;
que estou a um passo da morte,
parece [

[...]

(SAFO, 2003, p. 21)

Os versos expõem uma desordem momentânea do indivíduo, um efeito físico causado pela paixão amorosa. Safo não repele nem nega o desejo, ao contrário, entrega-se ao deleite voluptuoso. Porém, essa paixão consiste numa associação entre gozo e dor. Essa perturbação física condicionada pelo amor é tão intensa que chega aproxima-la da morte. Comparável intensidade na expressão de êxtase e de aniquilamento é encontrada nos seguintes versos, de Gilka: “Com a alma em fogo, pela noite fria,/ em vertigens de amor, eu me sentia,/ rolar no abismo como aquela estrela...” (*Meu glorioso pecado*, 1992, p. 271). As expressões “alma em fogo” e “vertigens de amor” traduzem a intensidade, o descontrole e a instabilidade do ser. Essas imagens ígneas também estão presentes na lírica de Safo, conforme podemos observar nos fragmentos 58, 59 e 61: “[]vieste: eu esperava por ti;/ escorres, como água fresca, no meu coração ardente”; “queimo em desejo/ e anseio [por]”; “e nos queimas” (SAFO, 2003, p. 87). A imagem

²² Safo ou Psafô nasceu na ilha de Lesbos no fim do século VII a.C. Através de suas composições líricas, acompanhadas pela música, pela dança e pelo canto, Safo repassava às jovens discípulas as lições de Afrodite nas questões do amor e da beleza feminina. As confissões sentimentais e os arroubos de ciúme presentes nos versos de Safo sugerem uma relação bastante íntima entre ela e suas alunas, reveladora, aliás, de uma homossexualidade feminina. De sua obra restaram apenas alguns fragmentos e poemas incompletos. Consagrada ao culto de Afrodite, sua poesia é rica em imagens relacionadas ao amor e ao desejo feminino. Essas imagens influenciaram as gerações de poetas posteriores.

do “fogo” representa o “desejo ardente” que queima, abrasa, tortura, consome o ser, revelando o próprio Eros.

Voltando aos versos de Gilka, inferimos que a sensação de “rolar no abismo” assinala a ideia de despencar, afundar no caos tenebroso, no nada. Essa descida vertical rumo às profundezas do abismo é também o movimento que dirige à morte. Por outro lado, essa imagem do abismo evoca uma deliciosa vertigem. É visível aqui a ligação entre a experiência erótica e a morte, observada por Bataille (2014, p. 47):

Em primeiro lugar, a perturbação erótica imediata nos dá um sentimento que ultrapassa tudo, de tal forma que as sombrias perspectivas ligadas à situação do ser descontínuo caem no esquecimento. Então, para além da embriaguez aberta à vida juvenil, nos é dado o poder de abordar a morte face a face, e de nela ver enfim a abertura à continuidade ininteligível, incognoscível, que é o segredo do erotismo, e cujo segredo apenas o erotismo traz.

O erotismo, longe de refletir a mera sexualidade, como demonstrou o teórico, constitui um aspecto da vida interior do homem, um movimento do ser em si mesmo. É vivenciado como transgressão e crescimento do indivíduo. Gilka, assim como Safo, promove uma liberação dos sentidos, um desentranço da sensibilidade feminina. Existe ainda outro elemento que une as duas poetisas: a vivência do amor como nostalgia, identificada nos seguintes fragmentos de Safo e de Gilka: “[...] que morta, sim, eu estivesse:/ ela me deixava, entre lágrimas// e lágrimas, dizendo:[/ “Ah, o nosso amargo destino,/ minha Psappha: eu me vou contra a vontade”.” (SAFO, 2003, p. 35); “a Lua já se pôs, as Plêiades também; é meia-/noite; a hora passa e eu,/ deitada estou, sozinha” (SAFO, 2003, p. 65); “Repara o encantamento/ da dor a que te exponho e a que me imponho,/ neste mútuo querer de intermínio adiamento” (MACHADO, 1992, p. 268); “Se chegasses, num lírico transporte,/ se chegasses, meu servo e meu senhor,/ a vida que valera e que valera a morte,/ diante do nosso amor?” (MACHADO, 1992, p. 270). De acordo com Jacques Mazel (1988, p. 146), “o amor é nostalgia, assim como a nostalgia é amor”. O autor considera que, enquanto Platão faz uma autópsia do amor em *Fedro*, Safo vive e morre do amor²³.

Gilka também se volta para uma vertente erótico-mística, inscrita na tradição poética: “Pela conservação do nosso amor, desisto/ dessa orgia carnal,/ eternamente

²³ Segundo narraram Ovídio e outros autores antigos, Safo de Lesbos teria se apaixonado por um belo rapaz, o barqueiro Faón, de Mitilene. Desprezada, a poeta decidiu pôr fim à própria vida atirando-se ao mar do alto das falésias da ilha de Lêucade (Cf. FONTES, 2003).

acesa/ para gozo do Mal,/ e, como as freiras são as esposas de Cristo/ serei a tua esposa espiritual” (*Estados de alma*, 1992, p. 179). No Ocidente, consoante Bataille (2014), o erotismo sagrado é confundido com a busca do amor por Deus. Esse misticismo sensualista é visível nos versos de Santa Teresa d’Ávila: “Em vão te procuro/ Pois nunca te vejo;/ Jamais alivias,/ Senhor, meu desejo./ Ah! isto me inflama/ E obriga a gemer:/ Com ânsias de ver-te,/ Desejo morrer!” (“Ais do desterro”, 1951, p.173). A morte aparece aí como caminho que conduz ao “Senhor”. Nesses versos de Santa Teresa, a tônica erótica, indicada pelos termos “desejo”, “inflama”, “gemer” e “ânsias”, revela um embate entre os apetites da carne e a pureza do espírito.

Paralela à experiência erótica, a experiência mística assegura a possibilidade de continuidade do indivíduo. Na poética de Gilka, esse desejo de prolongamento se manifesta na busca pelo amor etéreo, espiritual, que transcende a mera forma da matéria. Por meio do apelo sensual, constrói-se uma ponte entre o corpo e a alma. Sendo um aspecto da vida interior do homem, o erotismo atua sobre o domínio físico e psicológico. Paz (1994) salienta essa afinidade entre a experiência mística e a erótica:

O ato em que culmina a experiência erótica, o orgasmo, é indizível. É uma sensação que passa da extrema tensão ao mais completo abandono e da concentração fixa ao esquecimento de si próprio; reunião dos opostos, durante um segundo: a afirmação do eu e sua dissolução, a subida e a queda, o além e o aqui, o tempo e o não-tempo. A experiência mística é igualmente indizível: instantânea fusão dos opostos, a tensão e a distensão, a afirmação e a negação, o estar fora de si e o reunir-se a si próprio no seio de uma natureza reconciliada (PAZ, 1994, p. 100).

Gilka e Teresa d’Ávila expressam tais experiências indizíveis através das formas verbais e rítmicas da poesia. A linguagem corporal, com todas as imagens visuais, táteis, auditivas e olfativas, torna-se o centro da poética giliana. O corpo que se desdobra em gesto, ritmo, dança é também o corpo do poema. Feita de imagens palpáveis, visíveis e audíveis, a poesia, diz-nos Paz (1994), é como um “testemunho dos sentidos”. O poema não nos faz ver através dos olhos físicos, mas através dos olhos do espírito. Servidores da imaginação, os sentidos tornam possível ouvir o inaudito e ver o imperceptível, de modo análogo à experiência vivenciada no encontro erótico. Erotismo e poesia se aproximam pela via da imaginação, já que ela, como expõe o teórico: “é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora” (PAZ, 1994, p. 12). O erotismo é muito mais que mera sexualidade, é representação, é sexualidade transfigurada e,

portanto, metáfora (Cf. PAZ, 1994). Ao refletirmos sobre o erótico, voltamos à figura mítica de Eros, amplamente explorada pela filosofia e pela literatura.

1.2 A crítica e as histórias literárias

A poesia de Gilka Machado tem, sem dúvida, uma forte presença nas primeiras décadas do século XX, sendo porta-voz da necessidade de repensar o papel ocupado pela mulher na sociedade e no próprio domínio artístico. Para Massaud Moisés (1985), a poeta produz uma obra superior, como poucas da *belle époque*. Segundo ele, Gilka é uma escritora de seu tempo, sem deixar de transitar por novas experiências estéticas:

avançada em relação ao conformismo beletrista reinante, mesmo do ângulo formal: a par de sonetos com imagens novas, inesperadas, desde cedo lançou mão da polimetria, chegando aos versos livres (*Sublimação*), aos poemas de circunstância ou participantes, em que a sua irritação antiburguesa se converte no amor aos oprimidos, como se o amor pelo homem se transferisse para a Humanidade, ao mesmo tempo que ela se abstratizava em Mulher (“Ode aos Trabalhadores”): “sou mais que uma mulher – sou a Mulher” (MOISÉS, 1985. p. 258).

Em 1930, o nome da poeta aparece ao lado dos já consagrados Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Ronald de Carvalho, na obra *9 poetas nuevos del Brasil*, organizada pelo poeta e crítico literário peruano Enrique Bustamente y Ballivián e publicada em Lima, no Peru. Posteriormente, alguns poemas selecionados de *Cristais partidos* (1915), *Estados de alma* (1917), *Mulher nua* (1922) e *Meu glorioso pecado* (1928) recebem tradução para o espanhol por Gregorin Reynolds, na época embaixador da Bolívia, e são publicados em 1932, na Bolívia. Em 1933, Gilka é agraciada com o título de “A maior poetisa brasileira”, num concurso promovido pela revista *O malho*, conforme ela destaca em depoimento:

Uma revista, *O Malho*, lançou um plebiscito: queria eleger a maior poetisa brasileira. Duzentos intelectuais, os melhores do momento, seriam eleitores escolhidos. O voto seria nominal. Venci por grande maioria. Algo de estranho acontecia e sorri orgulhosa dos colegas que votaram em mim sem que eu solicitasse. Era eu a mais pobre, a de nenhum prestígio social e já então matrona. Vencera. Uma nova mentalidade surgia. (MACHADO, 1978, p. X).

Nesse período, Gilka realiza viagens pelo interior do Brasil e por outros países divulgando sua obra: em 1933, vai para Argentina, onde recebe homenagens; em 1941, permanece por vários meses nos Estados Unidos e, em 1948, passa uma temporada na Europa. Em 1977, um grupo de acadêmicos liderados por Jorge Amado propõe a candidatura de Gilka à Academia Brasileira de Letras. Em carta endereçada à poeta, Jorge Amado declara que “entre as escritoras brasileiras nenhuma merece tanto quanto a cara amiga pertencer aos quadros da Academia, devido à importância de sua obra poética, uma das mais belas da língua portuguesa” (AMADO, J. *apud* RODRIGUES e MAIA, 2001, p. 60). Se tivesse aceitado o convite, Gilka teria sido a primeira mulher a ocupar uma cadeira na Academia.

Sua poesia consiste em um verdadeiro desvelamento do universo feminino em todos os sentidos. Entretanto, essa dessacralização do corpo da mulher, proposta pela poeta, gera escândalo e desconforto entre alguns críticos da época. Já na sua estreia, ao vencer o concurso do jornal *A imprensa*, a poeta descobre que, em nome do direito de expressar a paixão e o desejo feminino, precisará enfrentar o discurso moralizante da crítica. Na época do concurso, um crítico de renome atribui os poemas vencedores a uma “matrona imoral”. O comentário maldoso, embora surpreenda e magoe a poeta, imuniza-a “contra a malícia dos adjetivos”, conforme ela mesma reconhece mais tarde:

Quase criança, comunicativa, indiscreta e falaz, saindo de mim, colocando meus prazeres e tristezas, expondo os meus defeitos e qualidades, eu pensava apenas em dar novas expressões à poesia. Aquela primeira crítica (por que negar) surpreendeu-me, machucou-me e manchou o meu destino. Em compensação, imunizou-me contra a malícia dos adjetivos. (MACHADO, 1978, p. IX)

O duro ataque deixa marcas, expressas nos versos: “Ser mulher, e, oh! atroz, tantálica tristeza!/ ficar na vida qual uma águia inerte, presa/ nos pesados grilhões dos preceitos sociais” (“Ser mulher”, 1992, p. 106)²⁴. Segundo Eros Volússia, filha da poeta, Gilka tinha treze anos na época do concurso do jornal, ou seja, era apenas uma menina, mas convenhamos que bastante sagaz:

²⁴ O adjetivo “tantálica” deriva de Tântalo, figura mitológica que simboliza “o *desejo incessante, inexprimível*, jamais saciado, pois a eterna insatisfação está na natureza do homem. À medida que se aproxima do objeto de seu desejo, este se furta e a ávida busca prossegue sem fim” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 863). De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 863), a narrativa mítica de Tântalo conta que: “Convidado ao banquete dos deuses, [Tântalo] vê-se tentado a igualar-se a eles; convida-os por sua vez a se banquetear, mas com os bens que deles recebera: oferece-lhes os membros de seu filho; é jogado nos Infernos. O seu suplício será proporcional ao seu erro: o objeto do seu desejo – água, frutos, liberdade – estão diante de seus olhos, mas ele jamais poderá alcançá-los.”

Havia três prêmios para o 1º, 2º e 3º lugares. Ela ganhou todos os três: um com o seu nome e com o poema *Falando à Lua* e os outros dois com *Rosa* e *Sândalo*, sob pseudônimos. Quando foi receber os prêmios acompanhada de uma tia, os redatores do jornal vieram lhe fazer perguntas para se certificarem que os versos eram mesmo de sua autoria (1992, p. 7, grifo da autora).²⁵

Os três poemas citados são publicados em *Cristais partidos*, com uma mudança: no caso de “Rosa”, este passa a ser intitulado “Rosas”, incorporando a sequência de dois sonetos. Com exceção de “Falando à Lua”, as composições vencedoras anunciam o erotismo pungente da lírica giliana. Em “Rosas”, ele aparece ainda um pouco comedido, conforme vemos a seguir:

I

Cabe a supremacia à rosa, entre o complexo
das flores, pelo viço e pela pompa sua,
e o aroma que ela traz sempre à corola anexo
o coração humano excita, enleva, estua.

Quando essa flor se ostenta à luz tibia da Lua,
o luar busca enlaçá-la, amoroso, perplexo,
e ela sonha, estremece, oscila, ri, flutua
e desmaia, ao sentir esse etereal amplexo.

Se é rósea lembra carne ardente, palpitante...
nívea – lembra pureza e nada há que a suplante,
rubra – de certa boca os lábios nela vejo.

Seja qualquer a cor, por sobre o hastil de cada
rosa, vive a Mulher, nos jardins flor tornada:
– símbolo da Volúpia a excitar o Desejo.

II

Rosas cujo perfume, em noites enlazaradas,
é um sortilégio a transpor as rechãs;
rosas que à noite sois risonhas, flóreas fadas,
de cútis de veludo e tenras carnes sãs.

Sejais da cor do luar ou cor das alvoradas
rosas, sois no perfume e na alegria irmãs
e todas pareceis, à luz desabotoadas,
a concretização dos risos das Manhãs!

Ó rosas de carmim! Ó rosas róseas e alvas!
há nesse vosso odor toda a maciez das malvas,
a púbere maciez do pêssego em sação.

Dai que eu possa gozar, ao vosso colo rente,

²⁵ A passagem encontra-se na “Apresentação” redigida por Eros Volúcia em *Poesias completas* (1992).

esse perfume, a um tempo excitante e emoliente,
numa dúvida, sensual e suave sensação!

(*Cristais partidos*, 1915, “Rosas”, p. 28-29)²⁶

No soneto I, a sensualidade é assinalada pelos verbos “excitar”, “enlevar”, “estuar” e pelas expressões “carne ardente, palpitante” e “da Volúpia a excitar o Desejo”. O soneto II reitera o forte apelo à sexualidade feminina, representada pela flor, através de expressões como: “cútis de veludo e tenras carnes sãs”, “a púbere maciez do pêsego”, “gozar, ao vosso colo rente”, “perfume [...] excitante e emoliente” e “dúbia, sensual e suave sensação”. Existem registros dos aspectos eróticos atribuídos à rosa na poesia grega antiga. Por conta da maciez, do perfume e da beleza, a flor foi consagrada à deusa Afrodite (Cf. RAGUSA, 2010). A imagem da rosa, em ambos os sonetos, remete ao poder de sedução das mulheres e da própria palavra poética. O erotismo se faz presente nas imagens e também nos recursos sonoros. As aliterações da sibilante /s/ e da líquida /l/, no soneto I, evocam fluidez e sensualidade. No soneto II, as sibilantes /s/ e /z/ e a vibrante /r/, repetidas com frequência, dão a mesma impressão de deslizamento.

Em “Sândalo”, a ênfase sobre a sensualidade é ainda mais visível, abandonando um pouco a moderação dos dois sonetos anteriores:

Quente, esdrúxulo, ativo, emocional, intenso,
o sândalo espirala, o espaço ganha, berra...
e eu, que sôfrega o sorvo em longos haustos, penso
ser ele a emanção da volúpia da Terra.

Odor que o sangue inflama e que um desejo imenso
de prazeres sensuais em nossas almas ferra,
quer perfume o brancor de um rendilhado lenço,
quer percorra, a cantar, as brenhas, o ermo, a serra.

Quando o aspiro a embriaguez em mim se manifesta,
e ébria do amor transponho a virential floresta,

²⁶ Apresentamos as versões dos sonetos segundo a edição de 1915. No soneto I, não são identificadas mudanças significativas, mas, no soneto II, constatamos modificações importantes na versão incluída nas edições posteriores. Vejamos como o poema II aparece na edição de 1992: “Rosas cujo perfume, em noites enluaradas,/ é como um sortilégio a transpor as rechãs!.../ Rosas que sois no hastil risonhas, flóreas fadas,/ de carnes juvenis, palpitantes e sãs!// Tenhais a cor do luar ou a cor das alvoradas/ rosas, sois no perfume e na alegria irmãs/ e todas pareceis, à luz desabotoadas,/ a concretização dos risos das manhãs.// Ó rosas de carmim, ó rosas róseas e alvas,/ há nesse vosso odor toda a maciez das malvas,/ a púbere maciez do pêsego em sazão!// Dai que eu possa gozar, ao vosso colo rente,/ esse perfume a um tempo excitante e emoliente,/ numa dúvida, sensual e suave sensação!” (1992, p. 35). Além das alterações na pontuação e no uso das maiúsculas, verificamos a substituição de algumas palavras. O terceiro e o quarto versos da edição de 1992 se distanciam bastante dos apresentados na primeira versão de 1915.

onde a Luxúria, como uma serpente, assoma...

Há rumores marciais, sangrentos, agressores,
de trompas, de clarins, cornetas e tambores,
na forte exalação deste infernal aroma.

(*Cristais partidos*, 1915, “Sândalo”, p. 25)²⁷

Diferente da delicadeza presente em “Rosas”, identificamos em “Sândalo” uma violência, evocada pelos versos: “o sândalo espirala, o espaço ganha, berra...” (v. 2); “sôfrega o sorvo em longos haustos” (v. 3); “Odor que o sangue inflama” (v. 5); “um desejo imenso/ de prazeres sensuais em nossas almas ferra” (v. 5-6); “a Luxúria, como uma serpente, assoma” (v. 11); “Há rumores marciais, sangrentos, agressores” (v. 12). Os verbos “berrar”, “sorver”, “inflamar”, “ferrar” e “assomar” indicam impetuosidade. A “Luxúria” é comparada a uma serpente a subir pelo corpo. Bachelard (2003, p. 202) considera a serpente “um dos arquétipos mais importantes da alma humana”. Para o filósofo (2003, p. 203), a serpente “se fez o móvel íntimo de todo o seu movimento”. No soneto, a imagem da serpente não é empregada no sentido fálico, embora não esteja descartado o seu aspecto penetrante. A serpente, nesse caso, representa a libido, uma energia voluptuosa que percorre todo o corpo feminino. Em *A revelação dos perfumes*, Gilka (1916) afirma que o sândalo, nas primitivas “missas negras”, costumava ser utilizado como um estimulante para a orgia nos templos pagãos. Trata-se de um “afrodisíaco para os sentidos”, um perfume vermelho e infernal que está associado aos instintos, à volúpia.

Tanto em “Rosas” quanto em “Sândalo”, o perfume atua como estimulante sensorial e também como manifestação de um estado físico do sujeito. O aroma atíça o desejo, provoca delírios e embriaga. Essa exaltação dos sentidos torna mais visível os traços simbolistas, afastando-se das contenções parnasianas. E não podemos deixar de observar que a experiência erótica é expressa por meio de uma substância tão sutil e fugaz como o perfume.

²⁷ Decidimos transcrever a versão original do soneto publicado em 1915. Nas edições de 1978 e 1992, são feitas alterações na pontuação, cortes e inserções que modificam o sentido do poema, conforme observamos na sequência: “Quente, esdrúxulo, ativo, emocional, intenso,/ o sândalo espirala, o espaço ganha, berra!/ E eu, que sôfrega o sorvo em longos haustos, penso/ que há nele a emanção da volúpia da terra.// Odor que o sangue inflama e que um desejo imenso/ de prazeres sensuais em nossas almas ferra,/ quer perfume o branco de um rendilhado lenço,/ quer percorra a cantar as planícies, a serra.//Quando o aspiro a embriaguez em mim se manifesta,/ e perco-me do amor na esplêndida floresta,/ onde velha serpente aos meus olhos assoma.// Há rumores marciais, agressivos rumores,/ de trompas, de clarins, cornetas e tambores,/ na forte exalação deste infernal aroma” (1992, p. 31). Acreditamos que as interferências realizadas na edição de 1992 visam atenuar o erotismo. O apagamento do termo “Luxúria”, por exemplo, evidencia tal intenção.

A despeito das informações apresentadas por Eros Volúcia, Ana Maria Muricy – amiga de Gilka e irmã do crítico Andrade Muricy, em depoimento a Sylvia P. Paixão (1995) – afirma que a poeta teria vencido o concurso aos 14 anos e faz menção a um poema distinto do citado por Volúcia:

seus versos eram muito fortes, a Gilka dizia com intensidade o que sentia. O concurso que ela ganhou o prêmio, ela tinha apenas 14 anos. Foi difundido o prêmio nos jornais. A Terezinha, mãe da Gilka e ela foram lá na comissão. Eles olharam, não podiam crer quando aquela menina disse fui eu que ganhei o prêmio. Aí, aqueles senhores de pince-nez estranharam. E o entusiasmo passou a desconfiança. Como uma criança ia fazer versos eróticos? Se não me engano, era um que ela dizia “sinto pêlos ao vento...” Aí o pessoal ficou assim sem jeito, porque ela era um espírito da época (MURICY, Ana Maria *apud* PAIXÃO, Sylvia P., 1995, p. 65).

O fragmento citado por Ana Muricy pertence a um soneto, posteriormente incluído em *Cristais partidos*, que julgamos oportuno reproduzir:

VIII

É noite. Paira no ar uma etérea magia;
nem uma asa transpõe o espaço ermo e calado;
e, no tear da amplidão, a Lua, do alto, fia
véus luminosos para o universal noivado.

Suponho ser a treva uma alcova sombria,
onde tudo repousa unido, acasalado.
A Lua tece, borda e para a Terra envia,
fínos, fluídos filós, que a envolvem lado a lado.

Uma brisa sutil, úmida, fria, lassa,
erra de quando em quando. É uma noite de bodas
esta noite... há por tudo um sensual arrepio.

Sinto pelos no vento... é a Volúpia que passa,
flexuosa, a se roçar por sobre as cousas todas,
como uma gata errando em seu eterno cio.

(*Cristais partidos*, 1915, p. 84)

Sem descuidar dos aspectos formais, neste soneto composto por versos alexandrinos, a poeta alia a magia etérea à volúpia carnal. Seguindo o modelo simbolista, instaura-se inicialmente uma atmosfera de mistério e aos poucos se constrói uma imagética sensual (“universal noivado”, “alcova sombria”, “tudo repousa unido, acasalado”, “noite de bodas”, “sensual arrepio”). O sensualismo, sugerido de forma sutil nas três primeiras estrofes, chega ao auge no terceto final, remetendo a um sensualismo

animal: “Sinto pelos no vento... é a Volúpia que passa,/ flexuosa, a se roçar por sobre as cousas todas,/ como uma gata errando em seu eterno cio”.

Nenhuma crítica foi capaz de silenciar Gilka, pois havia no seu ser – segundo ela própria – “uma torrente que era impossível represar: os versos fluíam, as estrofes cascateavam... e continuei, ritmando minha verdade, então com mais veemência” (1978, p. X). Dando continuidade ao seu projeto poético, Gilka publica poemas esparsos em revistas como *A faceira* e *Souza Cruz*. Nesta última revista, participa com maior regularidade publicando poemas e textos diversos entre os anos de 1918 e 1923, de acordo com o levantamento realizado pelo pesquisador Olímpio Matos, da Biblioteca Nacional. No periódico é publicado um poema intitulado “Na solidão do Imbuca” que, curiosamente, não aparece em *Poesias completas* (Cf. PAIXÃO, 1995). Sua colaboração na revista modernista *Festa* (1928-1929)²⁸ e no grupo de mesmo nome, fundados em 1927 por Andrade Muricy e Tasso da Silveira, é a mais conhecida. As histórias da literatura²⁹, com algumas exceções, quase sempre se limitam ao registro dessa participação na revista e no grupo, ao lado de Cecília Meireles, Murilo Araújo, entre outros.

Segundo Paixão (1995), Gilka recebe elogios frequentes na revista. A pesquisadora destaca uma passagem de Andrade Muricy em que ele faz uma crítica aos editores que têm como autor de maior destaque o mais vendável: “Por isso, os profissionais com obras de propaganda figuram como escritores. Por isso, os editores, livreiros, colocam uma Gilka Machado (cuja obra está, aliás, esgotada) abaixo de poetisas mundanas e elegantes.” (*apud* PAIXÃO, 1995, p. 66). Outra opinião que merece atenção é a de Mário de Andrade. Ele publica a seguinte nota: “Na poesia, brilharam até agora extraordinariamente, Gilka Machado e Cecília Meireles. Os poemas que publicaram são positivamente admiráveis a meu ver.” (*apud* PAIXÃO, 1995, p. 66).

Além de Andrade Muricy e Mário de Andrade, Olavo Bilac também reconhece a qualidade dos versos da poeta. Ele, a propósito, quis fazer o prefácio de *Cristais partidos* (1915), mas Gilka recusou a oferta; ela queria “aparecer sem defesa, sem escudo” (MACHADO *apud* GOTLIB, 1995, p. 29). A posição dela revela o seu

²⁸ De acordo com Eros Volúcia, em 1927, Gilka Machado publicou poemas e crônicas na revista.

²⁹ *Apresentação da poesia brasileira*, de Manuel Bandeira, *A literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho, *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*, de José Aderaldo Castello, *Uma história da poesia brasileira*, de Alexei Bueno.

profundo desejo de libertação poética, pois, no cenário artístico da época, as mulheres escritoras ainda precisavam do respaldo de homens.

Também contemporâneo de Gilka Machado, o poeta gaúcho Leal de Souza, em uma conferência de 1914 sobre a mulher na poesia brasileira, publicada mais tarde em 1918, tece elogios à poeta:

Gilka da Costa Machado, cantando com uma poderosa voz cheia de imprevistos acentos nunca dantes escutados, acende na delicada volúpia dos seus poemas, convulsivamente carinhosa, as enérgicas chamas das revoltas supremas: revoltas sociais da mulher ferida pela organização iníqua do mundo; revoltas estéticas da artista desgostosa dos monótonos cenários prosaicos; revoltas sentimentais do coração limitado a um círculo de amor convencional; revoltas audazes do espírito ébrio e sedento de liberdade! (SOUZA, 1918, p. 89-90).

A revolta, palavra que Leal de Souza repete com insistência, é, sem dúvida, da mulher e da poeta. Já na estreia em 1915, com *Cristais partidos*, Gilka se firma como “uma personalidade poderosamente original” (MURICY, 1987, 1080). Entretanto, a sociedade da época, contaminada pelos preconceitos em relação ao papel da mulher, não está preparada para compreender o seu temperamento aguçado, conforme ressalta Fernando Py:

Marcada pelo escândalo de sua ousadia, [Gilka] sofreu a incompreensão daqueles que só liam retoricamente os seus versos, julgado-a devassa ou libertina quando quisera apenas reformular umas quantas ideias aceitas sem discussão pela maioria, e explorar, dentro dos limites de sua poesia, as sensações ligadas à sensualidade e ao erotismo, em que aliás foi pioneira. (1978, p. XXI-XXII)

A própria poeta faz menção ao impacto de sua poesia entre os leitores: “As mulheres reagem deste jeito porque pensavam que eu ia comer todos os homens. E os homens tinham curiosidade de saber como eu era na intimidade” (*apud* GOTLIB, 1995, p. 29). Essa associação, sem fazer distinção entre a poeta e a mulher, permeia, durante muito tempo, as opiniões dos críticos, sejam elas favoráveis ou desfavoráveis à produção giliana. Por ser uma voz feminina a explorar a temática erótica, a crítica logo estabelece um julgamento moral da poeta, o que, por outro lado, dificilmente ocorre quando os autores são homens.

Curiosamente, a distinção entre a mulher e a poeta é o argumento utilizado por dois críticos da década de 30, Agrippino Grieco e Humberto de Campos³⁰, na tentativa de rebater as acusações de imoralidade dirigidas a Gilka. Grieco adverte os leitores de que a “inversão de papéis, apressando-se ela a dizer aos homens, como poetisa, certas coisas que devia esperar que eles lhe dissessem primeiro” se atém apenas ao domínio da arte. Ele acrescenta que ninguém jamais viu Gilka, “em sua vida modesta e altiva”, agir como “certas madames desabusadas”. A defesa que o crítico faz à poeta tem como base a separação entre dois domínios: o da arte e o da vida privada da escritora.

Humberto de Campos, por sua vez, chama atenção para a forma equivocada como foram lidos os versos da poeta carioca: “ao ler-lhe as rimas, cheirando a pecado, toda gente supôs que estas subiam dos subterrâneos de um temperamento, quando elas, na realidade, provinham do alto das nuvens de uma bizarra imaginação”. Para ele, os maus leitores desconhecem o fato de que há “um vale profundo entre o pensamento e o sentimento e que o reflexo do temperamento é este, e não aquele”. Gotlib (1995) explica que, na visão do crítico, a literatura manifesta “o outro lado” do homem. O que se apresenta no domínio das letras não é executado na realidade. Para selar a separação entre a Gilka e a poeta, Campos afirma que: “Poetisa de imaginação ardente, transpirando paixão carnal nos seus nervos, a sra. Gilka Machado é, contudo, segundo nos informa o sr. Henrique Pongetti e proclamam os que lhe conhecem a intimidade, a mais virtuosa das mulheres e a mais abnegada das mães” (*apud* GOTLIB, 1995, p. 24-25).

³⁰ Reproduzimos aqui duas passagens em que os críticos revelam suas opiniões:

Objetarão haver em seus poemas uma inversão de papéis, apressando-se ela em dizer aos homens, como poetisa, certas coisas que devia esperar que eles lhe dissessem primeiro. Mas isso é apenas nos domínios da arte e, em sua vida modesta e altiva, nunca ninguém a viu tomar atitudes de certas madames desabusadas – misto de sabichonas de Molière e de bas-bleus de 1830 que pretendem adotar as maneiras masculinas, virando alunos de saias, usando gravata e monóculo, fumando pelos botequins [...] Grande artista a senhora Gilka, com a sua deliciosa voz de contralto! É bem a láctea puberdade de uma Luiza Labbé. Nunca teve medo do amor e das palavras que exprimem o amor, nunca os preconceitos a amordaçam, nunca temeu o puritanismo dos quakers da estética. (GRIECO, A. *apud* COELHO, 2002, p. 229, grifo da autora).

Leal com a sua musa, imaginou a ilustre carioca que poderia externar em versos, impunemente, no Brasil, como Lucie Delarque-Madrus, Marcelline Desbordes-Valmore ou a condessa de Noialles, todo o ardor de sua mentalidade de crioula. E foi uma temeridade. Ao ler-lhe as rimas, cheirando a pecado, toda a gente supôs que estas subiam dos subterrâneos de um temperamento, quando elas, na realidade, provinham do alto das nuvens de uma bizarra imaginação. Sátiros que andavam soltos acenderam subitamente as narinas, aspirando o ar, com os dentes à mostra. Ignoravam eles, na sua materialidade, que há um vale profundo entre o pensamento e o sentimento e que o reflexo do temperamento é este, e não aquele (CAMPOS, Humberto *apud* COELHO, 2002, p. 229, grifo da autora).

A partir dessas e outras críticas, num levantamento realizado em 1980, Nádía Gotlib (1995) identifica o predomínio de uma preocupação de ordem existencial e metafísica (ser ou não ser) atrelada à questão moral (poder e não poder). De um lado, as opiniões favoráveis à poeta, que defendem a diferenciação entre a artista e a mulher; por outro lado, os posicionamentos contrários, que admitem “a concomitância de papéis: a artista diz o que a mulher experimenta” (GOTLIB, 1995, p. 28). Gilka não é a única a escrever poesia erótica, vários outros poetas também o fazem, mas o fato de ser uma mulher a expressar a volúpia dos sentidos é sinônimo de escândalo, de desmoralização.

Nos “Dados autobiográficos”, presentes na antologia *Poesias completas* (1978), Gilka faz um breve resumo da sua vida, deixando registrado: “O que omiti, fugindo à monotonia das repetições, será facilmente encontrado em todas as páginas que escrevi, por olhos que queiram ver” (1978, p. XI). Em depoimento à pesquisadora Nádía Battella Gotlib e à jornalista Ilma Ribeiro, em fins de 1978, a poeta reafirma: “Estou nos meus versos. Não existe nada que não esteja nos meus versos. Toda a minha tristeza, todas as minhas maluquices estão nos meus versos. Eu não me importo se acham meus versos bons ou maus. Tudo que sou está nos meus versos”.³¹ De acordo com Nádía Gotlib (1995, p. 28), apesar de não estar descartada a hipótese de “fingimento poético”, o projeto de poesia proposto por Gilka traz “exatamente, a defesa dessa possibilidade de concomitância, como legítima representação de uma intimidade até então reprimida”. Por se tratar de uma mulher que faz poesia e que utiliza da representação e do fingimento poético, Gotlib (1995, p. 29) acredita que alguns questionamentos permaneçam em aberto:

1. Em relação a Gilka:
Será que aquela (na poesia) era mesmo aquela (na vida), a Gilka?
2. Em relação aos seus críticos:
Será que eles acreditavam mesmo que ela não era mesmo aquela?

Massaud Moisés (1985, p. 257) também salienta a dúvida: “a franqueza rude da poetisa, que tantos desgostos lhe causou, correspondia a vivências reais ou imaginárias?”. Trata-se, para ele, de uma questão ociosa, como explica: “à semelhança dos poetas do *Orpheu*, a autora de *Mulher nua* praticava a sinceridade fingida ou o fingimento sincero, fingindo “que é dor/ A dor que deveras sente”, como dizia Fernando

³¹ Cf. GOTLIB, Nádía B. Gilka Machado: a mulher e a poesia. In: *Anais do 5º Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Natal: Ed. UFRN, 1995, p. 29.

Pessoa”. Com efeito, quando Gilka diz que está nos seus versos não está confirmando a correspondência entre a sua poesia e a sua vida pessoal. Ela está assinalando que a criação poética não resulta de um processo puramente racional, muito menos de inspiração exterior, mas de uma vivência interior. Entretanto, isso não significa que a poesia é cópia fiel de uma intimidade, ao contrário, a poesia é a **representação** literária de uma intimidade.

Fernando Py (1978, p. XXI) afirma que Gilka jamais conseguiu “desfrutar de uma glória literária certa, traduzida no reconhecimento geral dos estudiosos”. No âmbito das histórias, dos compêndios e manuais de literatura, de modo geral, as notas sobre Gilka Machado tornam-se, com o passar dos anos, limitadas, quando não nulas. Em 1978, Py chama atenção para esse descaso com a poeta: “Seu nome desapareceu dos manuais de história literária, ou, quando mencionado, o vem de maneira ‘condescendente’, perfuntória, em duas ou três linhas inexpressivas, quase sempre atado à cauda dos ‘grandes’” (1978, p. XXII). O autor admite que existem exceções, mas ainda hoje, quase quarenta anos depois, vemos que o quadro mantém-se praticamente igual. A exceção é a *História da literatura brasileira* (1985), de Massaud Moisés, que, ao longo de três páginas, procura traçar o perfil poético de Gilka.

Fazendo uma retrospectiva, observamos que, em 1945, na *Breve história da literatura brasileira*³², no capítulo intitulado “Os movimentos de 20”, Erico Verissimo (1995, p. 105) coloca em relevo o impacto da poesia da escritora sobre público leitor: “Gilka Machado escreveu admiráveis poemas eróticos que chocaram muitos leitores, os quais evitavam olhar para o seu livro, *A mulher nua*, como se cada exemplar fosse de fato uma mulher nua”. A poeta promove um desvendamento do corpo feminino, visto como centro das sensações, da volúpia. A nudez é atribuída à franqueza da poeta, à sua falta de pudor.

Em *Apresentação da poesia brasileira*³³, publicada em 1946, Manuel Bandeira ressalta a tendência neo-parnasiano em alguns poetas, entre os quais se encontra Gilka:

³² A obra constitui uma compilação de conferências de Erico Verissimo, editada primeiramente nos Estados Unidos, em 1945, e traduzida cinquenta anos depois pela professora Maria da Glória Bordini. No apêndice final, Verissimo traz um quadro de “Autores e obras representativos do simbolismo” entre o período de 1900 e 1930. Nele consta o livro de Gilka, *Poesias* (1918), que engloba *Cristais partidos* (1915) e *Estados de alma* (1917).

³³ Mesmo sabendo que se trata de uma antologia, a obra aqui é encarada como uma história literária, já que, a partir de um recorte de gênero, Bandeira elabora uma síntese da nossa produção lírica desde os primórdios gongorizantes e árcades até os modernistas.

Ainda depois do advento do simbolismo, floresceu uma geração que poderemos chamar neo-parnasiana, com *Amadeu Amaral*, [...] *Gilka Machado*, *Raul de Leoni*, *Américo Facó*, etc., os quais se são diversos já, no espírito, da geração anterior, guardam o mesmo amor da linguagem eloquente, da forma nítida. Todos já falecidos, com exceção de *Gilka Machado*, nascida em 1893, forte temperamento afirmado numa série de livros – *Cristais partidos*, *Estados de alma*, *Mulher nua*, *Meu glorioso pecado*, *Carne e alma*, *Sublimação*. (1986, p. 108. grifo do autor)

Além das características gerais dessa geração de poetas neo-parnasianos, Bandeira sublinha o “forte temperamento” de Gilka, reconhecendo talvez a coragem da poeta em abordar o sensualismo, rompendo as barreiras morais impostas à mulher. Embora a enquadre como neo-parnasiana, para Bandeira, Gilka é, na verdade, uma voz diferente, irreduzível a qualquer quadro classificador.

Em 1951, Andrade Muricy lança *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. No volume II, da terceira edição (1987), revisada e ampliada, o autor apresenta uma breve biografia de Gilka e um panorama geral de sua obra, acentuando a formação simbolista da poeta evidente no verso livre e nos jogos de sinestésias. Desde a estreia retumbante de *Cristais partidos*, Gilka reafirma ao longo dos livros posteriores uma sensualidade violenta, simultânea a uma espiritualidade transcendente. Trata-se de uma poesia fundada na Sensação em que a coalisão entre corpo e alma é peça chave. Segundo Muricy, a poeta é denominada por Enrique Bustamente y Ballivián, organizador da obra *9 poetas nuevos del Brasil*, como “la Cigarra de Fuego”, em referência aos versos voluptuosos e escaldantes. Muricy não poupa elogios à Gilka: “a maior poetisa do Simbolismo conduz o seu lirismo para regiões em que a crepitação ardente da ‘cigarra’ toma acentos de doçura velutínea, dignos da Antologia por excelência, a da Grécia clássica” (MURICY, 1987, p. 1082).

Publicada primeiramente em 1955, *A literatura no Brasil*, é uma obra organizada, planejada e dirigida por Afrânio Coutinho e conta com uma série de colaboradores. Nas suas edições posteriores, passa por diversas modificações e acréscimos, chegando a seis volumes. Reproduzimos, na sequência, uma passagem sobre Gilka incluída no quarto volume, da edição de 1986:

Ressonância simbolista digna também de referência é a que se observa na poesia de Gilca [sic] Machado (*Cristais partidos*, 1915; *Estados de Alma*, 1917; *Mulher nua*, 1922; etc.), poesia mais de sugestões que de definições, onde se conjugam sensualidade e transcendência, musicalidade e concepção. A repercussão alcançada entre os leitores comuns pelos seus versos é devida, entretanto, mais ao circunstancial de uma temática não bem compreendida do

que à avaliação de qualidades realmente artísticas. (COUTINHO, 1986, p. 602).

Inicialmente, destacamos o equívoco na grafia do nome da poeta. Além de mencionar a influência simbolista, a nota apresenta, em linhas gerais, alguns aspectos significativos sobre a poesia de Gilka: a conjugação da sensualidade e da transcendência, da musicalidade e da concepção. De fato, o apelo ao sensual e ao erótico aparece aliado a uma preocupação permanente com a esfera espiritual. A nota encerra explicando a repercussão da lírica giliana entre os leitores: ela resultaria mais das circunstâncias de uma temática mal compreendida do que propriamente de um reconhecimento do seu valor artístico. Isso ocorre provavelmente em função dos julgamentos morais feitos pelos críticos da época. Eles ignoravam as qualidades estéticas da obra, concentrando-se na correlação entre a poesia e a vida pessoal da poeta.

Outro autor a citar o nome de Gilka é Péricles Eugênio da Silva Ramos, em *Do Barroco ao Modernismo: estudos de poesia brasileira*, publicado em 1979. Ele considera que, no Brasil, o movimento simbolista se estende até a irrupção do Modernismo, em 1922. Na sua evolução, “uma corrente constante de refinamento ou esquisitez de sua estesia, a que vem de Carvalho Júnior em “Lusco-fusco” e chega a Gilka Machado, de tão peculiar sensibilidade tátil”. (1979, p. 221). Uma das características formais do simbolismo, apontada por Ramos, é a assimetria; estando a obra de Gilka entre aquelas que ilustra esse aspecto.

Depois desse período, vemos que os comentários sobre Gilka e sua obra se tornam cada vez mais escassos. Na *História concisa da literatura brasileira* (1970)³⁴, revisada e atualizada em 1994, Alfredo Bosi insere o nome da poeta numa lista de colaboradores da revista *Festa* e integrantes do grupo de nome idêntico. São rotulados “espiritualistas”, separados dos outros grupos modernistas, “hesitantes entre as novas liberdades formais e a tradição simbolista” (2012, p. 366). Não muito diferente é o que encontramos em *A literatura brasileira: origens e unidade* (1999), de José Aderaldo Castello, dividida em dois volumes. Castello repete as informações mencionadas por Alfredo Bosi; a única ressalva é a observação do historiador quanto ao caráter eclético da poética de Gilka: “[...] Afonso Schmidt, com sua linguagem simples em formas tradicionais, entre Parnasianismo e poesia social, esta também reconhecível em Gilka Machado”. (2004, p. 22).

³⁴ Aqui, utilizamos uma edição de 2012.

Anterior à obra de Aderaldo Castello, a *História da literatura brasileira* (1985), de Massaud Moisés, citada amplamente até aqui, traz um panorama geral da poética giliana. No terceiro volume, dedicado ao Simbolismo, Moisés resgata o nome da poeta que, na sua opinião, caíra num “injusto ostracismo”. Ele aponta como eixo central da poesia de Gilka um sensualismo singular, como ele próprio descreve: “Um sensualismo escaldante, desabrido, sem fronteiras, a traduzir uma individualidade de mulher e de poetisa. Um sensualismo de trovadoresca a exprimir em cantigas de amigo seu amor sem disfarces ou convenções” (MOISÉS, 1985, p. 255). Esse sensualismo poderá ainda se converter em um pan-erotismo e em um sensualismo místico. Ao contrário dos outros historiadores, Moisés mostra-se preocupado em esboçar o perfil estético da lírica da poeta carioca, transcrevendo, inclusive, trechos de poemas.

Finalmente, em *Uma história da poesia brasileira*, de Alexei Bueno, publicada em 2007, esperávamos encontrar ao menos algumas páginas sobre a poesia de Gilka Machado, já que se trata de uma obra voltada ao gênero lírico. No entanto, o autor dedica apenas um parágrafo à poeta, o qual transcrevemos abaixo:

A carioca Gilka Machado (1893-1890³⁵) teve, como Hermes Fontes, uma estreia retumbante com *Cristais partidos*, em 1915, confirmada por *Estados de alma*, de 1917, ano da estreia de Manuel Bandeira. O lado confessional da poetisa em sua situação de mulher, seu feminismo evidente, o erotismo claro ou difuso de muitos de seus poemas, uma espécie de quase pan-erotismo, causaram grande impacto e até certo escândalo na época, o que manteve sempre acesa a lembrança do seu nome, apesar de um crescente recolhimento até a sua morte. A parte mais válida de sua poesia é, sem dúvida, a que se encontra nos seus dois primeiros livros acima mencionados, de grande qualidade lírica” (2007, p. 267-268)

“Lado confessional”, “feminismo”, “erotismo” e “pan-erotismo” são termos frequentes entre os comentaristas e estudiosos da lírica giliana. Alexei Bueno apenas repete o que já tinham dito outros historiadores e ressalta o grande impacto social gerado pelas obras da poeta, tendo em vista os traços eróticos de seus versos. O autor considera os dois primeiros livros como sendo os mais importantes, considerando a sua grande qualidade lírica. Do ponto de vista estrutural e temático, as duas primeiras coletâneas de poemas publicadas por Gilka, *Cristais partidos* e *Estados de alma*, são as que mais demonstram um influxo das plataformas parnasiana e simbolista, sobretudo, no primeiro livro.

³⁵ Há um equívoco na data de falecimento, mas decidimos mantê-lo de acordo com o texto original.

Nesse levantamento da presença do nome de Gilka nas histórias literárias, verificamos que a maioria dos historiadores ignora a importância de sua obra poética, do ponto de vista histórico, social e, principalmente, estético. Ela, “como poucas outras poetisas de sua época, fez da liberdade de expressão uma forma de libertar-se e de libertar a mulher, pela conscientização erótica, impressa ousadamente, no verso” (SOARES, 1995, p. 116). Somente Moisés (1985, p. 255) admite que a poeta “ficou, e ficará, como exemplo, isolado em seu tempo, de corajosa transgressão das expectativas sociais com respeito à mulher”.

De 1989 a 2016, diversos trabalhos na esfera acadêmica abordam a poética de Gilka, embora nem sempre como objeto principal.³⁶ Esses materiais contribuem efetivamente para o processo de resgate da obra da poeta, na tentativa de tirá-la de seu ostracismo e da condição marginal em que se encontra no cânone da poesia brasileira. Tais estudos vêm confirmar o pioneirismo da escritora em expressar, nos seus versos, a sensualidade e o erotismo, num corajoso enfrentamento dos tabus e dos preconceitos da época. A partir de uma linha de gênero e/ou de uma perspectiva social e histórica, esses pesquisadores retomam questões ligadas à posição subalterna da mulher na sociedade do início do século XX e à tentativa de emancipação, de liberação do corpo feminino. Seguindo a linha do feminino e do erótico, alguns trabalhos fazem uma aproximação da poesia de Gilka Machado com a da portuguesa Florbela Espanca. Na última e mais recente tese desenvolvida sobre Gilka, Maria do Socorro Pinheiro (2015) observa que os estudos anteriores exploram o erotismo sob uma perspectiva social e cultural, mas não

³⁶Entre as dissertações em que a poesia Gilka é ou não objeto principal de pesquisa, temos: *Gilka Machado: “mulher-serpente-poema”* (UFB, 2016), de Josinélia Chaves Moreira; *Carne e alma: erotismo e feminismo na lírica de Gilka Machado* (PUC-Minas, 2010), de Adriana Aparecida de Melo; *A lírica giliana: Eros e suas representações sociais* (UnB, 2009), de Irene Lage de Britto; *Nos domínios do Eros: o Simbolismo singular de Gilka Machado* (UFC, 2007), de Fernanda Cardoso Nunes; *A poesia transgressora de Gilka Machado* (UFF, 2003), de Márcia Regina da Silva Vital; *O sujeito poético do desejo erótico: a poesia de Gilka Machado sob a ótica de uma leitura estética e política feminina* (UFSC, 2002), de Ana Paula Costa de Oliveira; *Uma Salomé do trópico – leitura da poesia erótica de Gilka Machado* (UNICAMP, 2002), de Marcela Roberta Ferraro; *Charneca em flor e Meu glorioso pecado: nos domínios de Eros* (UNIFESP, 2001), de Jussara Neves Rezende; *A releitura do conceito/imagem feminino na poética de Ida Laura e Lenilde Freitas* (UNESP, 1999), de Cleonice Nascimento da Silva; *O glorioso pecado de Gilka: estudo dos perfis masculinos na obra de Gilka Machado* (UFRJ, 1999), de Mônica Cyriaco Barbosa e *A fala-a-menos: poesia e imprensa feminina no final do século XIX e início do século XX, no Brasil* (PUC-Rio, 1989), de Sylvia Perlingeiro Paixão. As teses aparecem em menor número: *O erotismo metafísico na poesia de Gilka Machado: símbolos do desejo* (UEPB, 2015), de Maria do Socorro Pinheiro; *A busca da identidade feminina na poesia de Gilka Machado e Florbela Espanca* (UNESP-Assis, 2004), de Cleonice Nascimento da Silva; *O texto bailarino: Eros Volússia e Gilka Machado – a dança das palavras* (UnB, 2003), de Soraia Maria Silva e *A república dos sentimentos: Revista Única (1925-27) e espaço feminino no Rio de Janeiro* (UFRJ, 1997), de Sylvia Perlingeiro Paixão. Essas informações foram obtidas em levantamento realizado entre 2012/2013 e 2018, no Banco de Teses da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

dão conta da natureza desse “erótico”. Sua tese é de que o Eros presente na obra da poeta é um “Eros transcendentalizado”. Para ela, apesar do forte apelo ao sensorial, ao corpo, a experiência erótica, em Gilka, está situada numa realidade platônica, transcende os aspectos físicos, como em um exercício espiritual.

Nossa abordagem da poética giliana se dá por outro viés, mais especificamente, pela perspectiva dos estudos do imaginário desenvolvida sobre os preceitos de Gaston Bachelard, C. G. Jung, Gilbert Durand, entre outros. Elegendo o símbolo ou a imagem poética como objeto de análise, nosso objetivo é identificar as marcas mitêmicas na obra da poeta a fim de revelar o mito de Eros subjacente. Alguns trabalhos anteriores, embora não tendo como enfoque o mito, assinalaram a presença de figuras míticas como Salomé, Afrodite, Lilith e Eva na poesia de Gilka. Mas, por trás de todas elas, sobressai Eros. A maior parte dos estudiosos, apresenta sua poesia sob o domínio (quase) absoluto de Eros: já não apenas como deus do amor, mas como força fundacional.

2 MITO E POESIA

2.1 O mito e suas interpretações

*O mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.*

*Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos criou.*

*Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade,
E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre.*

(“Ulisses”, Fernando Pessoa)

Diante do enigma que constitui o mito, somos inevitavelmente tomados por uma apreensão e uma insegurança quando nossa tarefa é tentar conceitua-lo. K. K. Ruthven (1997) salienta o desconforto teórico gerado quando nos confrontamos com a necessidade de apresentar uma definição para o mito. Para o teórico (1997, p. 13), a pergunta “o que é mito?” está errada, dado que “não temos experiência direta do mito em si, mas somente de determinados mitos”, cuja origem é obscura, a forma proteica e o significado ambíguo. Ana Mello (2002, p. 30) registra que, “como o deus Proteus³⁷, que se recusa a assumir uma forma fixa, o conceito de mito resiste a uma definição estanque, cerceadora de sua amplitude e pluralidade”.³⁸

O mito resiste às explicações racionais e às sistematizações e categorizações, tornando-se objeto de uma série de interpretações, muitas vezes, contraditórias. Ernst Cassirer (2012, p. 127) frisa que “não podemos reduzir o mito a certos elementos

³⁷ Na *Odisseia*, Proteu é um deus marinho responsável por guardar os rebanhos de animais pertencentes a Posídon. Tem como principal característica as múltiplas metamorfoses: “dotado de um poder divinatório, procurava a todo custo fugir aos importunos consulentes, metamorfoseando-se sucessivamente em quaisquer animais e até mesmo em elementos como a água e o fogo” (BRANDÃO, 2014, p. 540).

³⁸ Semelhante aspecto apresenta a poesia, que transcende todas as fórmulas e conceitos, como registra Paz (2012, p. 21):

Pura e impura, sagrada e maldita, popular e minoritária, coletiva e pessoal, nua e vestida, falada, pintada, escrita, ostenta todos os rostos mas há quem afirme que não possui nenhum: o poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana!

estáticos fixos; devemos esforçar-nos para apreendê-lo em sua vida interior, em sua mobilidade e versatilidade, em seu princípio dinâmico” (p.127). Adolpho Crippa (1975), em *Mito e cultura*, considera que essa riqueza do mito pode estar associada à dificuldade em defini-lo:

Procurando alcançar sempre o mundo das primordialidades e buscando revelar a realidade em sua consistência e significação últimas, o mito oferece, tanto ao historiador quanto ao fenomenólogo, uma tal riqueza que qualquer tentativa de definição permanecerá aquém do definível. (CRIPPA, 1975, p. 15)

Se, por um lado, reconhecemos essa natureza complexa do mito, por outro, acreditamos que com os estudos realizados nas mais diversas áreas do saber (etnologia, história das religiões, psicanálise, sociologia, antropologia, literatura) avançamos muito na compreensão do mito. Conforme Crippa, as interpretações do mito podem ser justificadas enquanto tentativas de aproximação, ou seja, “enquanto esforços voltados para o esclarecimento de uma realidade fundamental que desejamos compreender” (1975, p. 15). Nesse sentido, para o autor, tais definições devem ser consideradas válidas “na medida em que nenhuma absorve a totalidade da riqueza mítica. São sempre definições descritivas que procuram, através de uma sucessão de aspectos, surpreender a realidade do mito” (1975, p. 15-16).

Além dessa dificuldade em conceituar o mito, devemos salientar também o problema da imprecisão terminológica. No decorrer da história, a palavra “mito” se desgasta, sofrendo um desvio de sentido; impregnada “de um conteúdo pejorativo e mesquinho”, ela adquire um sentido de “embuste coletivo, consciente ou não” (MACHONNIC *apud* BRUNEL, 2005, p. XV). Pierre Brunel reconhece que “mito” acaba se tornando um significante muito flutuante, servindo para tudo. Deste modo, é comum vê-lo como sinônimo de fábula, mentira, ilusão e falsidade.

Para Platão, existem apenas dois métodos para se alcançar a verdade: “a corrente dialética que iria dar-nos o modelo do pensamento lógico e, por outro lado, a corrente do mito” (DURAND, [s.d.], p.40). O modelo privilegiado por seu sucessor, Aristóteles, é o do pensamento lógico, do raciocínio dedutivo. Sob essa ótica, o *logos* se sobrepõe ao mito, reduzido à noção de fábula, fantasia. Na perspectiva aristotélica, a única via para o conhecimento é a da experiência perceptiva e do raciocínio do tipo silogístico.

O processo de desmitologização, iniciado na Antiguidade Clássica, estende-se ao longo dos séculos, reforçado, sobretudo, pelas correntes do racionalismo e do positivismo cientificista. Esse iconoclasmo histórico impõe o pensamento direto, que repudia o mito e a imagem, formas de pensamento indireto, e nega o sentido figurado em nome do sentido dado pela sensação (DURAND, 1995, p. 28). A reabilitação do imaginário e da mitologia, no cenário intelectual, é lenta e só se consolida no século XX. Esse processo de remitologização da cultura ocidental é desencadeado por três motivações principais: a saturação e o desgaste; a erosão da epistemologia clássica e, por fim, a abertura para os fenômenos até então repudiados: os sonhos, as imagens, as narrativas visionárias, etc. Em 1981³⁹, Durand afirma que a alta pressão imaginária e simbólica vivenciada no final do século XX é “sintoma de uma revolução profunda, ou, melhor, de uma grande ressurgência do que as nossas pedagogias [...] tinham, cuidadosamente, durante séculos e séculos, recalçado” ([s.d.], p. 17).

Em meio ao domínio absoluto da Razão e da consequente desmobilização dos poderes da imaginação em prol do método lógico, o interesse pelo mito e pelos símbolos e imagens que gravitam em torno dele, ressurge, ainda na segunda metade do século XVIII, impulsionado pela nascente estética romântica. É com o desabrochar do pré-romantismo alemão que se inicia, segundo denominação dada por Durand, a era da “hermenêutica moderna”. Entre os pensadores e poetas pré-românticos e românticos que contribuem para a formação de uma hermenêutica moderna, Durand destaca Immanuel Kant e Samuel Taylor Coleridge. Apesar de ser considerado um precursor do positivismo, Kant é o primeiro pensador a restaurar a importância filosófica do imaginário. O filósofo assegura a “imaginação transcendental” como condição necessária para o conhecimento: ela é “uma função cega, ainda que indispensável, da alma, sem a qual não teríamos conhecimento de nada, função de que raras vezes temos consciência” (KANT, [s.d.], p. 114).

O poeta e filósofo inglês Samuel Coleridge vai além da função reprodutora da imaginação, destacando seu papel criador. De acordo com Octavio Paz (2013, p. 60), Coleridge acredita que “a imaginação não apenas é a condição do conhecer, mas também é a faculdade que transforma as ideias em símbolos e os símbolos em presença”. Para o poeta romântico, a imaginação não se reduz a uma associação de

³⁹ Nesse ano, Gilbert Durand realiza uma série de conferências, em Lisboa, que são reunidas no livro *Mito, símbolo e mitologia*.

ideias, mas é dotada de um papel gnóstico e escatológico, “o de rebater o mundo banal que é o da queda que separa e multiplica, o mundo dos lógicos e dos aristotélicos” (DURAND, 1995, p. 33). Durand (1995, p. 34) acredita que, com Coleridge, a problemática central se desloca da relação conflituosa entre a imaginação e o racionalismo, para a separação entre a simples fantasia e o símbolo hermenêutico.

A partir dessas considerações, podemos dizer que o Romantismo dá início, de alguma forma, ao processo de “remitologização” da cultura europeia, intensificado na primeira década do século XX (Cf. MIELIETINSKI, 1987). De acordo com Mello (2002, p. 27), o movimento romântico é responsável pela revalorização da literatura oral e, por consequência, do mito, impulsionando o nascimento de novas áreas e disciplinas de estudo, tais como a etnologia, a etnografia, o folclorismo, etc.

Enquanto “realidade cultural extremamente complexa”, passível de ser abordada e interpretada por múltiplas perspectivas, o mito, afirma Mircea Eliade, pode ser concebido como “uma história sagrada” que narra “um acontecimento ocorrido no tempo primordial” (2013, p.11). O teórico se refere especificamente ao mito ainda “vivo” nas sociedades arcaicas e tradicionais, ou seja, ainda significativo e modelo exemplar. Nesse aspecto, Eliade recupera a concepção clássica de Bronislaw Malinowski, segundo o qual:

O mito, quando estudado ao vivo, não é uma explicação destinada a satisfazer uma curiosidade científica, mas uma narrativa que faz reviver uma realidade primeva, que satisfaz a profundas necessidades religiosas, aspirações morais, a pressões e a imperativos de ordem social, e mesmo a exigências práticas. Nas civilizações primitivas, o mito desempenha uma função indispensável: ele exprime, enaltece e codifica a crença; salvaguarda e impõe os princípios morais; garante a eficácia do ritual e oferece regras práticas para a orientação do homem. O mito, portanto, é um ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é ao contrário uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente; não é absolutamente uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática [...]”. (MALINOWSKI *apud* ELIADE, 2013, p. 23)

Os acontecimentos narrados pelo mito “instauram ontologicamente o Mundo e as coisas” (CRIPPA, 1975, p. 17), daí a ideia de que o mito constitui a narração de uma criação, seja da realidade total, do Cosmos, seja de uma instituição ou de um comportamento humano. Esse caráter ontológico se justifica na medida em que o mito “só fala das *realidades*, do que aconteceu *realmente*, do que se manifestou plenamente” (ELIADE, 2013, p. 85, grifo do autor). Na perspectiva das culturas arcaicas, o mito é

sempre uma história verdadeira, de caráter sagrado, exemplar e significativo. Essa concepção destoa da aceção usual de mito enquanto “fábula” e “invenção”. O mito, enquanto linguagem, revela o caráter supremo da Palavra ou do Verbo, capaz de (re)criar uma realidade.

O conceito de mito elaborado por Eliade engloba cinco características principais. Primeiro, o mito é a história das ações de Entes Sobrenaturais. Segundo, por seu caráter ontológico, é uma história narrada absolutamente verdadeira e sagrada. Terceiro, trata-se de uma narrativa da criação, ou seja, relata como passou a existir determinado comportamento, instituição, forma de trabalhar; gerando o caráter de exemplaridade. Quarto, o mito permite aos homens conhecer a origem das “coisas” e aprender a dominá-las e manipulá-las; o conhecimento fornecido pelo mito se distancia do “abstrato”, sendo, pois, um conhecimento ritualmente vivido através da narração cerimonial e da repetição do ritual. Quinto, o mito pode ser vivido; trata-se de uma experiência verdadeiramente religiosa, pois, vivenciando o mito, o homem é “impregnado pelo poder sagrado e exaltante dos eventos rememorados ou reatualizados” (2013, p. 22). Viver o mito é, de alguma forma, romper com a realidade cotidiana que nos cerca para penetrar em um outro mundo, um mundo “transfigurado, auroral, impregnado pela presença dos Entes Sobrenaturais” (p. 22).

Os mitos, frisa Eliade (2013, p. 22), são dotados de uma capacidade reveladora, na medida em que nos mostram que “o mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história sobrenaturais, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar”. Conhecer as narrativas míticas ultrapassa então os interesses puramente intelectuais, configurando uma necessidade vital: a compreensão do mundo e das coisas depende diretamente da compreensão dos mitos. Além disso, são os mitos que recompõem a totalidade do real.

Para o homem arcaico, existe um vínculo inquebrável entre a sociedade em que vive e a natureza, ambas fazem parte de um todo coerente e indistinguível. Dessa maneira, as representações míticas não são meros produtos da fantasia, como alguns querem crer, mas manifestam a totalidade do Ser. Nessas sociedades tradicionais, a existência empírica está impregnada pela experiência mítica, ambas se complementam, se interpenetram.

Segundo Mielietinski (1987, p. 191), “o homem “primitivo” ainda não separava nitidamente a si mesmo do mundo natural circundante e transferia para os objetos

naturais as suas próprias características”. Cassirer, a propósito, destaca essa ligação entre o domínio da linguagem e o domínio do mito. Com base na não-distinção entre natureza e cultura, os povos arcaicos acreditam que a palavra é dotada de magia capaz de influenciar o meio natural e as decisões dos deuses:

A crença na magia está baseada em uma profunda convicção da solidariedade da vida. Para a mente primitiva o poder social da palavra, experimentado em inúmeras ocasiões, torna-se força natural, e até sobrenatural. O homem primitivo sente-se rodeado por todo tipo de perigos visíveis e invisíveis. Não pode ter esperanças de superar esses perigos por meios meramente físicos. Para ele, o mundo não é uma coisa morta ou muda; ele pode ouvir e entender. Logo, se os poderes da natureza forem convocados da maneira correta, não poderão negar-se a ajudar. Nada resiste à palavra mágica, carmina *vel coelo possunt deducere lunan*. (CASSIRER, 2012, p. 183-184, grifo do autor)

Contudo, essa crença acaba se desfazendo, já que o homem descobre que a natureza não está subjugada à palavra mágica. A partir dessa crise, a relação entre a linguagem e a realidade passa a ser concebida sob um outro viés. A função mágica da palavra é refutada e, em seu lugar, surge a função semântica. Se, por um lado, ao perder sua capacidade mágica, a palavra torna-se impotente, por outro, ela é elevada ao nível do *Logos*. Segundo Cassirer (2012, p. 184), o *Logos* passa a ser “o princípio do universo e o primeiro princípio do conhecimento humano”.

As correntes etnocêntrica e racionalista julgam o pensamento mítico como expressão de um momento “inferior” da consciência humana. Contrariando essa visão deturpada, Crippa (1975, p. 42) mostra que essa “possibilidade de narrar uma história ou de transformar um acontecimento natural ou humano numa narração dotada de sentido supõe uma consciência dotada de estrutura capaz de valorizar os diversos elementos que compõem a narração mítica”. Existem diferenças entre a consciência lógica e a consciência mítica, mas isso não significa que a segunda seja inferior à primeira. O teórico explica que, “ao contrário da consciência lógica, que divide, classifica, ordena e subordina a realidade, a consciência mítica procura surpreender as coisas no seu vir-a-ser real, na sua intimidade constitutiva” (1975, p. 44). A consciência mítica apresenta um papel imprescindível, pois ela está na origem de todas as outras formas de consciência:

O mítico, na consciência, constitui um mundo de possibilidades ilimitadas, cujas expressões se distribuem nos diversos campos de manifestação da arte, da poesia, da música, da organização social e política, nos sistemas

filosóficos e teológicos e nos próprios sistemas científicos. A consciência mítica antecipa todas as formas de consciência, continuando presente nas formas derivadas na medida em que as proto-formas fazem-se manifestas nas diversas fabulações possíveis. A consciência mítica, traduzindo as possibilidades ofertadas pela manifestação original do Ser, propõe os modelos primordiais de todas as formações culturais. (CRIPPA, 1975, p. 44)

Nesse sentido, os mitos não podem ser reduzidos a invenções da fantasia, nem derivam de uma forma de consciência “pré-lógica” e “irracional”. Os mitos, sublinha Crippa, são modelos fundamentais para as grandes realizações culturais e históricas da humanidade. O autor atesta, assim, a anterioridade do mito frente a qualquer outro modo de conhecimento: este “deve ser considerado como uma estrutura ou modo da consciência, não só precedendo todas as demais atividades do espírito, mas propondo o sentido radical por elas buscado ou suscitado” (1975, p. 46). Logo, o mito está primordialmente na base de todas as construções humanas:

Nenhum povo e nenhuma cultura formam-se como realidade histórica, sem imagens e sem símbolos, sem uma teologia capaz de definir e sustentar os valores morais e religiosos, sem uma organização social e política, sem uma visão definida do mundo, numa palavra, sem uma constituição inicial de *sentido*. A edificação e constituição desse mundo, porém, tem seu ponto de partida naquele sentido primordial das coisas que determina a consciência a partir da revelação primordial do Ser. Essa possibilidade criadora da consciência só pode ser percebida e alcançada em termos míticos. (1975, p. 49, grifo do autor)

O mito exerce uma função essencial nas sociedades tradicionais, é a base da vida social e da cultura. Em contrapartida, nas sociedades modernas, num primeiro momento, ele parece ocupar uma posição muito menos importante, diríamos, marginal. Há quem acredite na inexistência de mitos no mundo moderno⁴⁰. Todavia, Eliade (2000) sublinha que, enquanto expressão de *um modo de estar no mundo*, os mitos não desapareceram completamente. Eles surgem nos sonhos, nas fantasias e nas nostalgias do homem moderno. Os grandes motivos míticos “continuam a repetir-se nas zonas obscuras da psique” (2000, p. 19). De fato, conforme o teórico, “um mito, tal como os símbolos que usa, nunca desaparece da atualidade psíquica: muda simplesmente de aspecto e disfarça as suas funções” (2000, p. 20). Essa permanência dos mitos, contudo, não se restringe à experiência individual, também é comprovada no nível social: as

⁴⁰ Eliade, em *Mitos, sonhos e mistérios*, esclarece que a expressão “mundo moderno” não diz respeito apenas à sociedade ocidental contemporânea. Esse “mundo moderno” também traduz um estado de espírito nascido a partir do Renascimento e da Reforma.

festas de Ano Novo, por exemplo, ainda conservam uma estrutura e uma função mítica, pois respondem à necessidade intrínseca de recomeço, de renovação periódica, de restauração do ato cosmogônico da criação do mundo.

Porém, não é tão fácil reconhecer a permanência de certos temas míticos nas sociedades modernas, porque estes passaram por um longo processo de laicização. De acordo com Eliade (2000, p. 20), “as sociedades modernas definem-se como tal, justamente pelo fato de terem levado bastante longe a dessacralização da vida e do cosmos; a novidade do mundo moderno traduz-se por uma revalorização ao nível profano dos antigos valores sagrados”.

O comportamento mítico, nas sociedades tradicionais, implica a imitação de um modelo trans-humano, a repetição de um cenário exemplar e a ruptura do tempo profano para a restauração do tempo sagrado. Esse comportamento não desaparece no mundo moderno e um dos exemplos mais visíveis é o cristianismo: a experiência religiosa cristã tem como base a imitação de Jesus Cristo, a instauração de um tempo litúrgico no lugar do tempo profano e a repetição periódica do Grande Tempo (nascimento, morte e ressurreição de Cristo). Isso comprova que a sociedade jamais conseguiu libertar-se totalmente do mito, principalmente, porque, “das observações essenciais do comportamento mítico – modelo exemplar, repetição, ruptura da duração e integração do tempo primordial – as duas primeiras, pelo menos, são consubstanciais a toda a condição humana” (ELIADE, 2000, p. 24). A conclusão do autor é que, mesmo tendo passado por um processo de laicização e de degradação, os mitos e as imagens míticas permanecem vivas e atuais.

Eliade nota que a função exercida pelo mito nas sociedades arcaicas foi assumida pela educação e pela instrução. A leitura, sob o ponto de vista do teórico, revela uma função mitológica. Para ele, “a leitura projeta o [homem] moderno para fora do seu tempo [histórico] e integra-o noutros ritmos, fá-lo viver outras histórias” (2000, p. 28). É uma forma de fugir da angústia perante o tempo histórico (contínuo e irrecuperável), sair do presente para vivenciar outras experiências temporais. Assim, a leitura gera “a ilusão de um *domínio do tempo*, o que nos dá o direito de suspeitar de um secreto desejo de se subtrair ao porvir implacável que o conduz à morte” (2000, p. 28, grifo do autor). Essa necessidade de escapar do aprisionamento do tempo histórico e reintegrar-se em um outro tempo revela-se como um comportamento mítico. Aliás,

Gilbert Durand (2002) considera que a angústia diante da inelutável temporalidade é, sem dúvida, um dos maiores dramas vivenciados pelo homem.

Os mitos, portanto, nunca desapareceram; ao contrário, estão cada vez mais “vivos” nos sonhos, nas nostalgias e nas fantasias do homem moderno, bem como, na religião, nas artes e na Literatura que, como observa Brunel (2005, p. XVII), é “o verdadeiro conservatório dos mitos”. Durand (1998) também ressalta isso, ao defender que a obra literária tem como modelo matricial o mito.

Pierre Albouy faz uma distinção entre o mito e o mito literário: o primeiro fica restrito ao domínio religioso e ao ritual, enquanto o segundo, é reservado ao tempo e espaço literários (*apud* BRUNEL, 1992). Georges Dumézil constata a anterioridade do mito em relação à sua “carreira literária”. Os mitos encontram-se, originalmente, fora do texto e a “relação original que eles mantêm não é com a escrita, mas com a vida dos homens que os recontam e com as crenças religiosas” (BRUNEL, 1992, p. 59). As narrativas essencialmente verdadeiras e sagradas de que fala Eliade correspondem aos textos orais.

Os mitos, salienta Brunel (1992), são anteriores à escrita, apesar de sua difusão ocorrer por meio dela. De modo geral, a maior parte dos mitos que conhecemos hoje chegou até nós por meio dos textos escritos. Suas raízes históricas, que repousam nos textos de tradição oral, são inacessíveis. Os mitos são genuinamente literários, uma vez que nosso acesso a eles se dá por meio da literatura. Podemos recorrer à sua fortuna literária que “se explica facilmente pela permanência de um [...] arquétipo no inconsciente individual ou coletivo” (BRUNEL, 1992, p. 34). Lévi-Strauss afirma que todas as versões de um mito são igualmente verdadeiras, já que um mito é feito de um conjunto de variantes, sejam elas literárias ou não. Para Brunel, a autenticidade de uma versão literária de um mito encontra-se no valor desta, na qualidade da sua referência ao arquétipo que impulsiona o mito.

Ana Mello (2002), com base nos estudos de André Siganos sobre a presença do mito do Minotauro na literatura, salienta a diferença entre os mitos literários e os mitos literarizados. Para Siganos, o mito literário, assim como o literarizado, “é uma narrativa firmemente estruturada, simbolicamente sobredeterminada, de inspiração metafísica (até sagrada), que retoma o sintagma de base de um ou de vários textos fundadores” (SIGANOS *apud* MELLO, 2002, p. 41). O mito literarizado tem como base um texto fundador não-literário, sendo, pois, criação coletiva, oral. Já o mito literário se gesta a

partir de “um texto fundador não-fragmentário, criação literária que determina retomadas posteriores” (MELLO, 2002, p. 41). Porém, há casos em que um texto se torna híbrido, como é caso de *Édipo Rei*, de Sófocles, que está ancorado sobre uma tradição oral, sem deixar de ser criação literária, posteriormente retomada pela própria literatura.

2.2 O mito segundo Gilbert Durand

Na perspectiva antropológica, o mito constitui o discurso último, “representa la *primera emergencia* de la conciencia, el comienzo de la derivación cultural en la que se actualiza la naturaleza humana, el surgimiento de la diferencia” (GARAGALZA, 1990, p. 91, grifo do autor). Durand (2002, p. 63) define o mito como “um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, [...] que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa”. Embora o mito, como outras formas narrativas, traga para a cena personagens, situações e cenários, ele possui uma característica essencial que o distingue dos outros tipos de narrativa: a “pregnância simbólica”.

O mito, sob a ótica durandiana, configura “um esboço de racionalização”, já que faz uso do fio do discurso. O próprio Eliade concebeu o mito como um relato, uma história verdadeira e exemplar, localizada em um tempo sagrado, *in illo tempore*. Essa história exemplar e fundadora compõe-se numa narrativa simbólica, num conjunto discursivo de símbolos. Entretanto, no mito, a primazia não é dos processos da narrativa, senão do símbolo. Com o mito, “el símbolo comparece como el único medio (medium) a través del cual el sentido puede manifestarse y realizarse, e. d., como auténtica mediación de la verdad, puesto que la verdad es ahora concebida como sentido” (GARAGALZA, 1990, p. 24-25).

Para entender os fenômenos míticos, Durand recupera o conceito de arquétipo, caro à psicologia junguiana. Inicialmente, Jung (2014, p. 278) apresenta o inconsciente como uma “*realidade in potentia*”, desenvolvendo-o a partir das seguintes considerações: “de um lado, seus conteúdos apontam para trás, em direção a um mundo do instinto pré-consciente e pré-históricos; por outro, antecipa potencialmente um futuro, devido a uma prontidão instintiva dos fatores determinantes do destino”. A rigor, em vez de “simples epifênomeno do impulso recalcado”, como propõe Freud, o

inconsciente se torna “o reservatório pleno da vocação profunda e específica da alma humana, o local do mistério pessoal cujas mensagens são transmitidas por [...] manifestações imagísticas primordiais” (DURAND, 1995, p. 36). Na perspectiva junguiana, a psique humana é dotada de conteúdos e modos de comportamentos universais, ou seja, que “são idênticos em todos os seres humanos, constituindo, portanto, um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo” (JUNG, 2014, p. 12). Essas “imagens primordiais” ou “resíduos arcaicos” são os arquétipos⁴¹: estruturas que, na visão de Durand, têm por função organizar as imagens.

Apesar da semelhança entre os arquétipos e as *représentations collectives* de Lévy-Bruhl, há uma diferença fundamental entre os dois termos. Segundo Jung (2014, p. 13), o que os distancia é o fato de o arquétipo corresponder àqueles conteúdos psíquicos que ainda não foram submetidos a qualquer tipo de elaboração da consciência, que permanecem sob o resguardo da inconsciência. Embora tenham origem no inconsciente como os arquétipos, as *représentations collectives* de Lévy-Bruhl deixam de pertencer ao inconsciente, pois já se encontram no nível da consciência, transformadas em fórmulas transmitidas pela tradição. Fica claro, então, que “os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto, não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade” (JUNG, 2014, p. 51).

Os arquétipos são responsáveis por criar os mitos, as religiões e as filosofias, além disso, eles influenciam e marcam nações e períodos (Cf. JUNG, 2008). De outro modo, podemos afirmar que o arquétipo constitui “uma tendência a formar essas mesmas representações de um motivo – representações que podem ter inúmeras variações de detalhes – sem perder sua configuração original” (JUNG, 2008, p. 83). Diferente das representações herdadas (culturalmente), os arquétipos são, pelo contrário, uma “*tendência* instintiva, tão marcada como o impulso das aves para fazer seu ninho e o das formigas para se organizarem em colônias” (JUNG, 2008, p. 83, grifo do autor). Ou seja, os arquétipos constituem uma ponte entre o patrimônio genético do homem e o patrimônio sociocultural. Essa percepção, sem dúvida, retorna à concepção de inato, iniciada em Kant com a hipótese das estruturas transcendentais.

⁴¹ Jung utiliza o termo *archetypus* com base no emprego feito por Filo Judeu e Dionísio Areopagita. Embora não usem o termo, a ideia de *archetypus* está presente também em Agostinho e em Platão.

E. M. Mielietinski (1998, p. 20), em *Os arquétipos literários*, nota que, embora a definição de arquétipos dada por Jung varie muito, podemos entendê-los como “certos esquemas estruturais, pressupostos estruturais de imagens (que existem no âmbito do inconsciente coletivo e que, possivelmente, são herdados biologicamente) enquanto expressão concentrada de energia psíquica, atualizada em objeto”. Durand (1995, p. 37), por sua vez, retoma o conceito de arquétipo definindo-o como “uma espécie de anjo-guia dos símbolos – que permite classificar as fontes da energia psíquica e põe em evidência também o papel da Imaginação no processo individualizador”. Em vez de formas abstratas e estáticas, para o teórico, os arquétipos são dinamismos figurativos, concavidades ou moldes, e o mito constitui o preenchimento das suas diversas e concretas lições. As imagens arquetípicas são motivadas “simultaneamente pelo inevitável meio cósmico (o curso do sol, o vento, a água, o fogo, a terra, a rocha, o curso e as fases da lua, o calor e o frio) e pelo incontornável meio sociofamiliar (a mãe alimentadora, os outros: irmãos, pai, os chefes, etc.)” (DURAND, 1998, p. 153).

É importante, no entanto, não confundir os arquétipos com as imagens arquetípicas ou símbolos arquetípicos. Para Alberto Filipe Araújo e Armando Malheiro da Silva (2003), essa distinção é fundamental, dado que, enquanto elementos do inconsciente, os arquétipos são inacessíveis. Só é possível chegar até eles por intermédio de suas manifestações: as imagens. O arquétipo, portanto, está na base de todo símbolo. Temos, de um lado, a “forma”, de outro, a “matéria”; as imagens arcaicas que afloram à consciência e que identificamos nas narrativas míticas ou obras literárias são as manifestações desses arquétipos. Logo, as imagens arquetípicas (símbolos arquetípicos) são um efeito, uma consequência dos arquétipos, produzidos pelo inconsciente coletivo. Só temos uma imagem arquetípica quando não houver dúvida de que esta é uma manifestação da tendência dominante (arquétipo).

Contribuição importante para a compreensão dos fenômenos míticos é, sem dúvida, a de Claude Lévi-Strauss. Em *Antropologia estrutural*, apresenta o mito em três níveis distintos: os dois primeiros situados no âmbito da linguagem, a *parole* e a *langue* e um terceiro acima dele. O mito não se encontra fora da língua, é pela palavra que homem o conhece. Donald Schuler (1979, p. 44) explica a proposta do antropólogo francês: de um lado, inserido no nível da *parole*, “o mito se apresenta numa versão dada, pertence a tempo irreversível, é único nessa formulação”; de outro, integrado no

nível da *langue*, o mito “pertence a um sistema linguístico concreto e se caracteriza pela reversibilidade da língua que o suporta”.

Segundo o antropólogo francês, a substância do mito não está no estilo, no modo de narração ou na sintaxe, mas sim na *história* por ele contada. Apesar de seu caráter genuinamente discursivo, o mito “está ao mesmo tempo na linguagem e para além dela” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 297). Com efeito, o mito é “uma linguagem que trabalha num nível muito elevado, no qual o sentido consegue, por assim dizer, *descolar-se* do fundamento linguístico no qual inicialmente rodou” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 299, grifo do autor). Lévi-Strauss descobre que o mito escapa à contingência linguística, já que trabalha acima do nível da língua: “O mito poderia ser definido como modo do discurso em que o valor da fórmula *traduttore, traditore* tende praticamente a zero” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 299).

Corroborando tal percepção, Durand (1988, p. 51, grifo do autor) acentua que “o mito, diferentemente da palavra que se agrupa no léxico, não vai se reduzir *diretamente*, através da contingência de uma língua, a um sentido funcional”. Vale lembrarmos que, em vez das formas de pensamento direto, o mito se alia às formas de pensamento indireto, “onde existe sempre um hiato de significação entre significante dado e significado chamado ao sentido” (DURAND, 1998, p. 155). Por sua natureza linguística, o mito pode ser decomposto em unidades constitutivas menores, denominadas mitemas. Tais unidades, como demonstra Lévi-Strauss, não constituem relações isoladas, mas um feixe de relações. É por isso que o sentido do mito não pode ser apreendido por meio dos mitemas isolados que o compõem. É o exame das relações entre esses elementos que nos permite decifrar o sentido do mito.

A natureza discursiva do mito possibilita a sua decomposição em mitemas, sem romper com sua pregnância simbólica. Esses mitemas, indispensáveis à existência do mito, articulam-se entre si e são marcados pela redundância. Para Turchi (2003, p. 41), o mitema funciona como uma espécie de “átomo mítico”; é de “natureza estrutural (arquetípico para Jung, *schématique* para Durand) e seu conteúdo pode ser indiferentemente um motivo, ou um tema, ou um cenário mítico, um emblema, ou uma situação dramática”. Há duas formas diferentes em que o mitema pode se manifestar e semanticamente agir: “de maneira patente, pela repetição explícita de seu ou de seus conteúdos (situações, personagens, emblemas) homólogos; de maneira latente, pela repetição de seu esquema intencional implícito” (TURCHI, 2003, p. 41).

A “redundância” é essencial no mito, uma vez que, através da repetição, consegue convencer e se tornar exemplar. Esse é o objetivo do mito; ele “não raciocina nem descreve: ele tenta convencer pela repetição de uma relação ao longo de todas as nuances (as derivações, como diria um sociólogo) possíveis” (DURAND, 2001, p. 86). O mito é forçado a repetir para mostrar aquilo que não é visível, que não pode ser comprovado por meio dos métodos racionais e lógicos. A matéria-prima de que se forma o mito é, em última instância, existencial: “é a situação do indivíduo e do seu grupo no mundo que o mito tende a reforçar, ou seja, a legitimar” (DURAND, 1998, p. 44)⁴².

A redundância, registrada por Lévi-Strauss, passa a ser o elemento chave de toda a interpretação da presença dos mitos nos textos literários. São os mitemas redundantes que revelam o mito dominante de uma determinada obra. O mito inscreve-se num quadro com dupla entrada: uma horizontal, que corresponde ao fio do discurso, à diacronicidade, e outra vertical, na coluna das sincronicidades, onde se reúnem as redundâncias. A única regra para a seleção dos mitemas é a sua redundância dentro do texto. Esse, aliás, é o primeiro passo do processo da mitocrítica elaborada por Gilbert Durand.

Os pressupostos do método mitocrítico⁴³ estão enraizados na psicanálise literária. Charles Mauron⁴⁴ é o fundador da psicocrítica, forma antepassada mais próxima da mitocrítica. O objetivo da psicocrítica é revelar o “mito pessoal” do autor: através de uma sobreposição das obras de um mesmo autor, selecionam-se os temas e as imagens que, por sua redundância, são “obsessivos”⁴⁵ (GARAGALZA, 1990). Trata-se de uma redução biográfica da obra, na medida em que associa os temas e as imagens obsessivas ao “mito” (ou complexo) pessoal do autor. Distanciando-se desse estreitamento interpretativo, Durand mostra que, antes de nos falarem sobre um homem e sua vida, as grandes obras nos falam “*del hombre en su universalidad que atraviesa*

⁴² Pela repetição, podemos encontrar uma analogia entre a estrutura do mito e a estrutura da poesia, afinal, esta funda-se na redundância semântica e rítmica.

⁴³ Gilbert Durand, afirma-nos Maria Zaira Turchi (2003), forja o termo mitocrítica por volta dos anos 70, acompanhando o modelo da abordagem psicocrítica elaborada Charles Mauron, em 1949. A denominação “mitocrítica” é criada “para significar o uso de um método de crítica literária ou artística que centra o processo compreensivo no relato mítico inerente, como *Wesenschau* (intuição essencial), à significação de todo o relato” (TURCHI, 2003, p. 39. grifo da autora).

⁴⁴ Mauron é autor de *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*.

⁴⁵ O termo é empregado pelo autor sem conotações patológicas.

las diferencias culturales, históricas y sociales” (GARAGALZA, 1990, p. 101, grifo do autor).

A narrativa literária, conforme observa Durand, revela uma ligação estreita com o *sermo mythicus*. O mito é modelo matricial de todo o discurso, de toda a narrativa. Em conferência realizada em Lisboa, em 1981, Durand tece as seguintes considerações acerca do processo mitocrítico:

a mitocrítica é justamente uma crítica do tipo crítica literária, como se diz, crítica de um texto, crítica que tenta pôr a descoberto por detrás do texto, quer seja um texto literário (poema, romance, peça de teatro, etc.) ou mesmo o estilo de todo o conjunto de uma época – mas, em rigor, texto jornalístico – que tenta pôr a descoberto um núcleo mítico, uma narrativa fundamentadora. (DURAND, [s.d.], p. 67)

A mitocrítica desvela esse núcleo mítico latente em todo texto literário. Como salienta Durand ([s.d.]), toda obra literária contém em si “um ser prenhe”, isto é, um fundamento mítico. Para desvendar esse “núcleo mítico” de uma dada obra é necessário, primeiro, identificar os mitemas⁴⁶ – os menores elementos significativos de um mito, caracterizados por sua redundância – que se organizam de acordo com os temas, incluindo os motivos redundantes que compõem as sincronicidades míticas da obra; na sequência, examinar as situações e as combinações de situações dos personagens e cenários; e, por fim, localizar as diferentes “lições” do mito e as correlações entre uma “lição” de um mito com outros mitos de uma época ou de um espaço cultural determinado (Cf. TURCHI, 2003).

Para Pierre Brunel (1992), a mitocrítica pretende desvendar um sistema pertinente de dinamismos imaginários. Toda a mitocrítica implica uma mitanálise, afinal, não podemos separar a obra do contexto sociocultural em que foi produzida. A mitanálise pode proceder de dois modos:

ou ela se prolonga naturalmente da mitocrítica, e esta é a via seguida principalmente pelos literários formados na análise de textos, ou – esta é a via filosófica – ela parte de sequências e de mitemas de um mito bem estabelecido para chegar às ressonâncias de uma dada sociedade ou de um dado momento histórico. Sem jamais perder de vista, todavia, que toda sociedade é modelada por uma tópica sistemática e que a alma de um grupo

⁴⁶ Turchi (2003) explica que o termo “mitema” não é empregado por Durand no mesmo sentido que lhe dá Lévi-Strauss, ou seja, como pacote de relações sintáticas, mas enquanto pacote de significações (p. 41).

(povo, etnia, nação ou tribo...) é sempre mais ou menos “tigrada” (DURAND, 1996, p. 216).⁴⁷

Enquanto a mitocrítica tem por objetivo revelar os mitemas de uma obra, a mitanálise estuda os mitos diretores de uma época. Desse ponto de vista metodológico, o referencial último para a compreensão dos fenômenos humanos encontra-se nos conjuntos imaginários compostos pelas correntes mitogênicas. A mitanálise avança para além dos limites da obra literária, abrindo espaço para questões de ordem sociocultural. Para Durand ([s.d.], p. 97), a mitanálise se propõe a “examinar ou determinar num segmento de duração social os grandes esquemas míticos, os mitologemas, [...] a partir dos índices míticos que podem passar por mitemas [...]”. O procedimento da mitanálise tenta extrair o sentido não somente psicológico, mas também e, principalmente, o sentido sociológico dos mitos. Pretende identificar os grandes mitos diretores que marcam uma determinada geração, uma época, um grupo.

Essa perspectiva sociológica do mito é influenciada, sem dúvida, pela obra de George Dumézil. O filólogo francês desconstrói a interpretação positivista da história e atribui à mitologia um papel fundamental: “na duração das culturas e das vidas individuais dos homens [...] é o mito que, de algum modo, distribui os papéis da história e permite decidir aquilo que faz o momento histórico, a alma de uma época, de um século, de uma idade da vida” (DURAND, 1998, p. 87). A história passa a ter como referencial primeiro o mito: ele a atesta, a legitima.

A fim de explicar as rupturas de estilo, as mudanças de mito, Durand elabora uma “tópica” (de *topos*, “lugar”) espaço-temporal do imaginário, em que o encadeamento dos imaginários socioculturais é visto como uma sucessão (não-linear) de anéis. Para o teórico (1998, p. 162, grifo do autor):

Todo o momento sociocultural desenha-se como um anel onde persiste, numa ambiguidade sistêmica, uma emergência aparente mantida por funções sociais reconhecidas [...] dispondo o imaginário em ideologias, códigos, pedagogias, epistemologias, etc., e recalçando – marginalizando – os papéis desclassificados que então constituem fermentos de contestações, de dissidência e de *marginalia* numa espécie de semiconsciente coletivo, refugiado no social quotidiano [...], à espreita do esgotamento imaginário

⁴⁷ “soit qu’elle prolonge naturellement la mythocritique, et cette voie est plutôt suivie par les littéraires forms à l’analyse des textes, soit – et c’est la voie philosophique – qu’elle parte des séquences et des mythèmes d’un mythe bien établi, et qu’elle en lise les résonances dans telle société ou dans tel moment historique. Sans jamais perdre de vue, toutefois, que toute société est modelée par une topique systémique et que l’âme d’un groupe (peuple, ethnie, nation ou tribu...) est toujours plus ou moins “tigré”” (DURAND, 1996, p. 216).

inevitável dos mitos demasiado desmitologizados pela sociedade institucional em vigor.

Cada anel emerge progressivamente no seio do anel anterior, ou seja, ele já estava inserido no último, mas em estado latente. Dessa forma, conforme Durand, podemos “identificar um anel romântico cobrindo os séculos XI e XII, outro gótico do século XIII ao XIV, um humanista do século XV ao XVI, um barroco do século XVI ao XVIII, um romântico, um decadente, etc.” (1998, p. 163). O autor substitui o tempo linear pelo tempo do sentido, das maturações, que têm como base as reminiscências, isto é, a memória social.

No processo de transição das fases do imaginário, a fase anterior jamais se perde, ao contrário, ela é re-injetada, é memorizada pela cultura. Isso acontece porque “a sociedade possui uma memória armazenada nas suas instituições informativas: momentos, documentos, modos de vida, línguas naturais, etc” (DURAND, 1998, p. 164). Essa memorização autoriza a reutilização de estilos, de modas, de mitologemas. Ao mesmo tempo, essas repetições são necessárias na medida em que os conjuntos estilísticos [os mitologemas] existem em número limitado. A sucessão dos imaginários é dominada por um esquema cíclico; mitos dominantes, estilos, modos de vida estão sujeitos ao “eterno retorno”. A própria história é marcada pelas repetições, pelos ressurgimentos, resultantes da memória social. Porém, essas reutilizações não são “repetições mecanicamente estereotipadas”, graças à memória social “cada uma das reutilizações reinjectadas no conjunto sociocultural aumenta as existências e a qualidade da informação da sociedade” (DURAND, 1998, p. 167).

O imaginário sociocultural de uma sociedade de uma determinada época segue um percurso que, de acordo com Durand (2001), pode ser comparado ao curso de um rio. É com base na metáfora potamológica, referente a (rio = *potamos*), que o teórico irá propor o conceito de “bacia semântica”. A formação de uma “bacia semântica” – que podemos entender como um ciclo imaginário ou uma corrente mitogênica– inclui seis etapas no decurso temporal, cuja sucessão cronológica é irregular. São elas: escoamento, separação das águas, confluências, nome do rio, ordenamento das margens (conceituais ou ideológicas) e declínio (*os deltas e os meandros*).

No movimento temporal do mito, alternam-se períodos de inflação e deflação, isto é, períodos em que o mito se apresenta com maior intensidade e períodos em que o mesmo sofre um apagamento, uma ocultação. Ainda assim, um mito jamais se apaga

por completo, “nunca desaparece – ele pode adormecer, pode definhar, mas está à espera do eterno retorno, ele espera uma palingenesia” (DURAND, 1998, p. 111). Os mitos, as imagens e os símbolos, frisa Eliade (2000), pertencem à substância da nossa vida espiritual e, embora seja possível camuflá-los, mutilá-los e degradá-los, nunca será possível eliminá-los. Embora enfraquecidos, sua sobrevivência está garantida, sobretudo, pela literatura.

Durand associa esse eterno retorno a uma espécie de herança mítica presente na herança genética do *homo sapiens*:

[...] quando gastamos um certo número de mitos tornamos a cair em mitos já conhecidos e que redistribuímos incansavelmente o jogo mitológico e que desde há já centenas de milhares de anos a espécie *homo sapiens* pode sobreviver graças a esse sonho contínuo no qual, sem cessar, por saturação, por acontecimentos exteriores, herdou mitologias. (DURAND, [s.d.], p. 34)

Como comprova a mitocrítica, o número de mitemas e de combinações possíveis entre eles é limitado, o que significa que a quantidade de mitos não é tão grande. Turchi (2003, p. 41) indica que o número limitado de mitos demanda reinvenções míticas constantes e repetidas ao longo da história de uma mesma cultura. Como consequência, “desaparece [...] la posibilidad de una hipotética *novedad absoluta* como creación *ex nihilo*: toda creación es siempre *re-creación, re-currencia, resurrección*” (GARAGALZA, 1990, p. 104. grifos do autor). Logo, não existem mitos novos, mas mitos reatualizados ou recriados⁴⁸. E, nesse processo de reatualização, os mitos podem perder alguns mitemas característicos e incorporar outros. Durand (1996, p. 43) afirma que o potencial genético do homem, tanto no plano anatômico-fisiológico quanto no plano psíquico, é constante desde o surgimento do *Homo sapiens*.

Para tratar das evoluções e das manipulações vividas pelo mito no curso da história de uma dada cultura, recorreremos a três conceitos essenciais, propostos por Durand: perenidade, derivação e desgaste. A perenidade diz respeito à manutenção do mito, ou seja, aos resíduos míticos que se mantêm. A derivação corresponde às mudanças e aos desgastes sofridos pelo mito. Na derivação, observamos um processo gradual de perda de sentido do mito. Quando a derivação atinge um momento crítico, em que o fio condutor da narrativa mitêmica se perde, temos então um desgaste do mito.

⁴⁸ Se, por um lado, não existem novos mitos, por outro lado, “paradoxalmente, qualquer mito é sempre novo porque está investido numa cultura e numa consciência ao contrário do seu esquematismo” (DURAND, 1998, p. 116).

Em outras palavras, o excesso de derivação tem como consequência o apagamento do mito.

A perenidade e a derivação configuram processos solidários: um momento de inflação, de avanço do mito acaba se encaminhando para um momento de deflação, recuo, ou melhor dizendo, de desgaste do mito. Durand aponta dois tipos de desgaste, um por excesso de conotação e outro por excesso de denotação; em ambos ocorre um esvaziamento da substância mitêmica. A existência do mito depende diretamente de uma série de mitemas redundantes: alguns mitos “têm mitemas em maior ou menor número, há-os muito ricos em mitemas que são mais frágeis face ao desgaste e outros que são muito menos frágeis mas que são, também muito menos significativos” (1998, p. 115). Por isso, marcar as ocorrências do nome próprio não é suficiente para identificarmos a presença do mito em uma determinada época, precisamos encontrar as unidades significativas.

Fixar um mito leva, conseqüentemente, a uma perda do seu conteúdo, restando apenas uma forma vazia. Longe de ser algo fixo, o mito está em permanente transformação, perde e ganha mitemas, tem períodos de avanço e de recuo:

Desde o momento em que há flutuações nos mitemas, pode falar-se em derivação, e há sempre flutuações. O mito nunca se conserva no seu estado puro. Não existe o momento zero do mito, o do início absoluto. Existem inflações e deflações. É por essa razão que o mito vive, é por isso que ele é endossado por culturas, por pessoas e por momentos. (DURAND, 1998, p. 115).

Durand demonstra que o avanço ou intensificação de um mito, em lugar de outro, e as ressurgências mitológicas, num dado período, influenciam diretamente os gêneros literários e artísticos, os estilos e as modas. Por outro lado, para Daniel-Henri Pageaux (2010)⁴⁹, seja na mitologia antiga ou na moderna, o mito só se constitui enquanto é vivo para aqueles que o recriam, o escutam ou o leem, ou seja, enquanto for uma história que faz parte do imaginário da cultura ou da literatura. A literatura, como as outras artes, contribui para que elementos e figuras míticas adquiram um caráter exemplar. O mito por si só surge como história que suscita sua própria reapreciação por várias gerações devido à sua multisignificação/polissemia. Como qualquer obra literária, o mito é capaz de produzir múltiplos sentidos.

⁴⁹ A relação entre o mito e o imaginário é a temática do ensaio “Mitos e imaginário” de Daniel-Henri Pageaux, traduzido por Sébastien Joachim.

2.3 Do mito à poesia: a consagração da palavra

Na obra *Mito e linguagem*, Ernst Cassirer demonstra a relação estreita existente entre a linguagem e o mito. Octavio Paz (2012) acredita que a linguagem é essencialmente simbólica, pois representa um elemento da realidade por meio de outro, de forma análoga às metáforas. Conforme autor (2012, p. 42), “a linguagem é poesia em estado natural. Cada palavra ou grupo de palavras é uma metáfora. [...] A palavra é um símbolo que emite símbolos”.

Apesar desse elo tão profundo com o mito, na linguagem, desde suas origens, também atua o poder do *logos*. Para Cassirer, no curso do seu desenvolvimento, a linguagem se rende à lógica e às abstrações, o que enfraquece o vínculo com o pensar mítico. As palavras já não são mais que simples signos conceituais. Transformada em veículo de pensamento, expressão de juízos e conceitos, a linguagem renuncia à plenitude da intuição. Do seu conteúdo concreto de percepções e sentimentos resta apenas um “esqueleto” (Cf. CASSIRER, [s.d.]).

De acordo com o autor, “do mesmo modo que a linguagem, a arte também se mostra, desde o princípio, estreitamente entrelaçada ao mito” ([s.d.], p. 114). Cabe à representação artística devolver a plenitude da vida à linguagem: “Há [...] um reino do espírito no qual a palavra não só conserva seu poder figurador original, como, dentro deste, o renova constantemente; nele, experimenta uma espécie de palingenesia permanente, de renascimento a um tempo sensorial e espiritual” ([s.d.], p. 172). O autor reconhece ainda que, dentre todos os tipos e as formas de poesia, a lírica é a que mais reflete esse processo, já que, desde sua origem, nela se encontram enraizados certos motivos mítico-mágicos que garantem sua “conexão com o mito, até em suas produções mais altas e puras” (p. 115).

Mielietinski (1987, p. 1) observa que “é própria do mito a realização de concepções gerais numa forma concreto-sensorial” aproximando-se da metaforicidade específica da arte, herdada até certo ponto da mitologia. Cassirer também destaca essa natureza simbólico-metafórica do mito. Segundo Paz (2012), tanto no mito quanto na poesia, a linguagem recupera seu estado original, antes de sofrer a mutilação da prosa. O poeta devolve à palavra aquilo que a linguagem cotidiana geralmente lhe escamoteia, os seus valores plásticos, sonoros, afetivos e significativos. No poema, a palavra volta a ter uma pluralidade de sentidos, readquire a capacidade de significar duas ou mais

coisas ao mesmo tempo. Por outro lado, o poema, sem deixar de ser linguagem – instrumento de significação e comunicação – transforma-se em algo para além da linguagem. Na poesia, as palavras se revestem de um carácter simbólico, pois representam o inexprimível, o irrepresentável.

Poesia e mito também se aproximam do ponto de vista rítmico: tanto na experiência poética, quanto na experiência mítica, o ritmo, enquanto repetição criadora, leva-nos ao instante original. Sem ser um elemento exclusivo da composição poética, o ritmo se faz presente em todo fenómeno verbal. Paz (2012, p. 60) considera que “a linguagem é um contínuo fluxo-e-refluxo de frases e associações verbais governado por um ritmo secreto”. O ritmo funciona então como um ímã das palavras, onde atuam forças de atração e repulsão. O poeta consegue reproduzir esse dinamismo por meio de metros, rimas, aliterações, paronomásias, entre outros procedimentos.

O ritmo também se aplica ao domínio temporal: enquanto o relógio e os calendários apresentam o tempo como uma medida abstrata, uma sucessão vazia de sentido, o ritmo, por sua vez, permite que o tempo volte a ser algo concreto e com uma direção. O tempo já não está no relógio ou nos calendários, não se encontra fora de nós, senão em nós mesmos: “contínuo emanar, perpétuo ir além, o tempo é um permanente transcender-se” (2012, p. 64). Do mesmo modo, o ritmo não está fora, mas também em nós mesmos; ele provoca uma espera, ele nos lança em direção a algo.

As narrativas míticas e os rituais comprovam que é impossível dissociar o ritmo do sentido. Nas sociedades antigas, o ritmo era utilizado como procedimento mágico para encantar e aprisionar determinadas forças e exorcizar outras. A reprodução dos mitos (a aparição de demônios ou a chegada de um deus, o fim de um tempo ou o início de outro) também dependia do ritmo. Rito e ritmo, portanto, tornavam-se a mesma coisa. Paz (2012, p. 65) afirma que o rito está presente em todo relato mítico, que não passa de uma “tradução em palavras da cerimônia ritual”. Enquanto o rito atualiza a narrativa mítica; o mito se encarna e se repete através das danças e das cerimônias. Sendo assim, relato e representação são inseparáveis, ambos estão presentes no ritmo que “é drama e dança, mito e rito, relato e cerimônia” (2012, p. 65). Como reforça o autor, em vez de medida vazia e abstrata, o ritmo é inseparável de um conteúdo concreto.

Presente nas produções artísticas, nas filosofias, nas crenças e nas instituições, o ritmo é, acima de tudo, uma cosmovisão. Dele emanam todas as criações⁵⁰. Em cada cultura, a vida é governada por um ritmo particular: os chineses e os hebreus obedecem a um ritmo dual; os astecas têm o ritmo quaternário. Já a cultura ocidental é presidida por ritmos ternários, em que dois elementos se fundem e dão origem a uma unidade, como por exemplo: pai, mãe e filho; tese, antítese e síntese; reino mineral, vegetal e animal, etc. Paz ressalta não apenas o fato de que as formas rítmicas estão presentes em todas as manifestações humanas, mas, sobretudo, que cada ritmo implica uma determinada atitude do homem diante da vida. O ritmo é, ao mesmo tempo, sentido e imagem do mundo: “O homem se derrama no ritmo, marca da sua temporalidade; o ritmo, por sua vez, se declara na imagem; e a imagem volta para o homem sempre que alguns lábios repetem o poema” (2012, p. 123).

Cada sociedade tem dois tipos de calendários: um profano, que rege a rotina diária, e outro sagrado, em que se inserem as datas míticas. O homem, afirma Eliade (2013), sempre buscou reatualizar periodicamente o Tempo Sagrado por meio dos ritos e das festas religiosas. Essas reatualizações periódicas interrompem o Tempo Profano e restauram o Tempo Sagrado, isto é, mítico. Ao contrário do Tempo Profano, o Tempo Sagrado é reversível, passível de ser repetido. É, na sua essência, um tempo ontológico, parmenidiano, que nunca se altera e nem se esgota. As datas míticas estabelecem um intervalo no tempo cronológico para a reencarnação do tempo primordial, o tempo dos mitos.

A poesia lírica, diz-nos Eliade (2000), em *Mitos, sonhos e mistérios*, retoma e prolonga o mito. Ela busca recriar a linguagem, ultrapassa o uso corrente das palavras para inventar uma linguagem nova, secreta e plena de símbolos. Segundo o autor, a criação poética, do mesmo modo que a criação linguística, abole o tempo cronológico a fim de restaurar um tempo anterior:

a criação poética [...] implica a abolição do tempo [cronológico, profano], da história concentrada na linguagem – e tende à recuperação da situação paradisíaca primordial, no tempo em que se criava espontaneamente, no

⁵⁰ Os antigos chineses, conforme exemplifica Paz (2012), concebem o universo como a combinação cíclica de dois ritmos: o Yin e o Yang. Do lado do Yin, estão o inverno, a estação das mulheres, a casa e a sombra; tem como símbolo a porta, o fechado e o escondido. A luz, os trabalhos agrícolas, a caça e a pesca correspondem ao Yang; ele é o tempo do homens, é aberto. À medida que se alternam, Yin (frio, escuridão, tempo de decrepitude) e Yang (calor, luz, tempo de plenitude) engendram a totalidade. O universo, segundo a cultura chinesa, consiste em um “sistema bipartido de ritmos opostos, alternantes e complementares” (PAZ, 2012, p. 66).

tempo em que o passado não existia, porque não havia consciência do tempo, memória da duração temporal. [...] o poeta descobre o mundo como se assistisse à cosmogonia, como se fosse contemporâneo do primeiro dia Criação. (2000, p. 28)

Gilka Machado, no poema “Enamoradas”, reproduzido a seguir, faz um resgate da condição primordial do indivíduo, enquanto ser uno com a natureza e integrado aos elementos, estabelecendo um elo entre o tempo presente e um tempo anterior à nossa formação:

A natureza me ama, a natureza
me procura e me atrai,
escuto o apelo
de seus múltiplos lábios de corola,
⁵ sua boca de flor, cheirosa e fresca,
embriaga-me a audição
com a formosura
das líricas palavras que profere
à abismal profundidade de mim mesma.

¹⁰ Desejo de migração
dos elementos vitais
às fontes primitivas;
ânsia de desagregamento
dos átomos

¹⁵ pela atração irresistível das origens...

– Diante da natureza,
assisto à fuga
de toda eu para ela:
sinto que o azul me absorve,
²⁰ que a água tem sede de mim,
que a terra de mim tem fome,
e paio, ectoplásmica, desfeita,
em ar,
em água,
²⁵ em pó,
misturada com as coisas,
integrada no infinito.

Natureza
palpita em nossas células
³⁰ o mutualismo de nossas vidas;
canta nos meus versos;
vegeto nos teus cernes;
quando nos defrontamos,
um milagroso mimetismo
³⁵ nos unifica:

cascateio com as linfas,
voo com os pássaros,
espiralo com os perfumes,
marejo com as ondas,
⁴⁰ medito com as montanhas
e espojo-me com as bestas.

Natureza sempre nova,
que extraordinária simbiose

entre meu sonho e teus verdes!

⁴⁵ Amo-te como me amas;
minha voz é o clarim
de tua formosura;
só tu sabes chegar à minha carne
pelos caminhos secretos
⁵⁰ de minha alma;
só tu me possues inteira.

Que me valeria a existência
sem os imortais momentos
em que confundimos os seres,
⁵⁵ em que rolamos pelo infinito
loucas de liberdade,
num longo enleio
de fêmeas
enamoras?!...

(*Sublimação*, 1992, p. 318-319)

Paz (2012, p. 69) assegura que o mito “contém a vida humana na sua totalidade: por meio do ritmo ele atualiza um passado arquetípico, ou seja, um passado que potencialmente é um futuro disposto a se encarnar num presente”. O passado, no poema “Enamoradas”, corresponde ao estágio anterior à constituição do homem, estágio em que tudo se restringe a ar, água e pó. O eu poético reinstaura por meio da palavra um tempo mítico, arquetípico, a fim de reviver “imortais momentos” (v. 53) em que, confundido com os seres, ele poderá desfrutar de sua plenitude. O adjetivo “imortais” deve ser sublinhado, pois sinaliza o perpétuo vir a ser da palavra poética. A acepção do mito como “expressão de *um modo de estar no mundo*” (Cf. ELIADE, 2000) se aplica com facilidade à própria poesia. No poema em pauta, o sujeito lírico apresenta-nos uma forma de existência integrada ao Cosmos, que transcende a efemeridade e o rigor do tempo. Os mitos cosmogônicos narram como tudo era no princípio: a comunhão dos elementos vitais, o mutualismo dos seres. Criação do homem, o poema reatualiza esse tempo imemorial, ou melhor, o Tempo sagrado, circular, indefinidamente repetível (Cf. ELIADE, 2010).

Faz parte da condição humana essa necessidade de voltar às origens: o “mutualismo” (v. 30), o “mimetismo” (v. 34) e a “simbiose” (v. 43) estão na base da nossa vida. A força íntima que nos arrasta aos primórdios é descrita pelo eu lírico como “desejo de migração/ dos elementos vitais/ às fontes primitivas” (v. 10-11), “ânsia de desagregamento/ dos átomos” (v. 13-14) e “atração irresistível das origens” (v. 15). Segundo Paz (2012, p. 70), o mito constitui uma “realidade flutuante, sempre disposta a

encarnar-se e voltar a ser”. No poema, essa realidade é cosmogônica e reestabelece uma experiência arcaica num Cosmos envolvente: “e paio, ectoplásmica, desfeita/ em ar,/ em água,/ em pó,/ misturada com as coisas,/ integrada no infinito” (v. 22-27). Ar, água e pó (terra) são substâncias fundamentais para o surgimento da vida de todos os seres, estão na nossa composição elementar. A fusão entre eu e natureza, permite fazer a passagem do ser descontínuo ao contínuo, uma vez que a Natureza é “sempre nova”, renova-se constantemente. A experiência erótica desconstrói os limites fixados entre os seres, rompe com a ordem estabelecida e reinstaura o caos: “[...] rolamos pelo infinito/ loucas de liberdade,/ num longo enleio/ de fêmeas/ enamoradas?!....” (v. 56-59). A liberdade traduz esse estado caótico, pois deixam de existir as fronteiras. Integrado ao infinito, espaço desconhecido, o ser torna-se indeterminado.

A reatualização do mito só é possível por meio do ritmo, repetição criadora. Citando Hubert e Mauss, Paz salienta que a representação mítica do tempo é rítmica e o calendário já não tem o papel de medir, mas de ritmar o tempo. É ela que reengendra o tempo original. Essa transmutação do tempo cronológico em tempo primordial não é um privilégio da experiência mítica, ela aparece também na experiência poética. Na visão de Paz, todo poema é um mito, transforma o tempo cronológico, sucessão homogênea e vazia, em ritmo. O poema repete e recria um instante único; reencarna o passado, o tempo original de duas formas: no momento da criação poética e no momento da leitura, que se apresenta como recriação, na mediada em que “o leitor revive as imagens do poeta e convoca outra vez esse passado que retorna” (2012, p. 71). Os versos são as “frases rítmicas”, cuja função é recriar incessantemente o instante original. No poema “Enamoradas”, a cada leitura, somos levados a um momento anterior *in illo tempore* em que nos reconhecemos como simples substâncias integradas às coisas. O poema segue o ritmo cíclico e restaura o mito do eterno retorno às origens, ao tempo primordial.

Deste modo, parece claro que o ritmo está ligado à duração e ao andamento. Embora sendo comum a toda forma verbal, de acordo com Paz, o ritmo só se manifesta plenamente no poema. Ora, o ritmo é condição essencial para a existência do poema. Ele é o núcleo do poema. Porém, não podemos restringi-lo a um conjunto de metros. Conforme explica Paz, ritmo e metro são diferentes. Gerado pelo ritmo, o metro se torna medida abstrata, sem sentido e independente; já o ritmo, sem ser medida, é conteúdo qualitativo e concreto que só realiza, na frase, ao lado da imagem e do sentido. O autor (2012, p. 76-77) acentua que “o metro é medida que tende a separar-se da linguagem; o

ritmo jamais se separa da fala porque é a própria fala. O metro é procedimento, maneira; o ritmo, temporalidade concreta”. O metro tende a cristalizar-se em formas fixas.

Toda palavra poética, sublinha Paz (2012), é ritmo, cor e significado, mas também é outra coisa: imagem. O poema é feito de imagens: “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que juntas compõem o poema” (PAZ, 2012, p. 104). Essas expressões verbais receberam diversas denominações (comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paranomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc), mas, apesar de suas particularidades, há em comum entre elas a capacidade de “preservar a pluralidade de significados da palavra sem romper a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases” (2012, p. 104). A imagem apresentada por Paz, à semelhança do símbolo ou da imagem simbólica de Gilbert Durand, consegue reunir significados contrários e díspares; ela “aproxima ou acopla realidades opostas, indiferentes ou afastadas entre si. Isto é, submete a unidade à pluralidade do real” (2012, p. 104). O poema, através das imagens, cria uma identidade entre os opostos, como podemos observar em “Volúpia”:

Tenho-te, do meu sangue alongada nos veios;
à tua sensação me alheio a todo o ambiente;
os meus versos estão completamente cheios
do teu veneno forte, invencível e fluente.

Por te trazer em mim, adquirir-os, tomei-os,
o teu modo sutil, o teu gesto indolente.
Por te trazer em mim moldei-me aos teus coleios;
minha íntima, nervosa e rúbida serpente.

Teu veneno letal torna-me os olhos baços,
e a alma pura que trago e que te repudia,
inutilmente anseia esquivar-me aos teus laços.

Teu veneno letal torna-me o corpo langue,
numa circulação longa, lenta, macia,
a subir e a descer, no curso do meu sangue.

(*Estados de alma*, 1992, p. 128)

A respeito da imagem da serpente, pondera Bachelard (2003, p. 205): “imaginamo-la trazendo a vida e trazendo a morte, maleável e dura, reta e arredondada, imóvel ou rápida”. No soneto de Gilka, o réptil, associado à volúpia, tem destacados alguns atributos negativos: “veneno forte, invencível e fluente”, “veneno letal”. No contato com esse “veneno letal”, o eu lírico entra em um estado de letargia: “me alheio

a todo o ambiente”, “os olhos baços”, “o corpo languê”, “circulação longa, lenta, macia”. No entanto, apesar de sublinhar o veneno da serpente, o eu lírico ressalta o seu “modo sutil” e o seu “gesto indolente”, isto é, que não causa dor. Cria-se, portanto, uma identidade entre veneno e prazer, típica de Eros.

Paz (2012, p. 118) atenta para o fato de que “a linguagem indica, representa; o poema não explica nem representa: apresenta. Não alude à realidade; pretende – e às vezes consegue – recriá-la. Portanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade”. A poesia concede à linguagem o poder de transcender o sentido dado e dizer o indizível e, nesse aspecto, aproxima-se da linguagem simbólica. Na prosa, é o sentido que dá a unidade da frase; para se chegar a esse sentido todas as palavras que compõem a frase devem estar fixadas em uma direção única. No caso da imagem poética, a pluralidade de sentidos de cada vocábulo se mantém. Ela “admite e exalta todos os valores das palavras, sem excluir os significados primários e secundários” (2012, p. 113). Como observa Bachelard, a imagem poética devolve a plenitude às palavras, que recuperam seus significados e valores perdidos. De acordo com Paz (2012, p. 115), “a ambiguidade da imagem não é diferente da ambiguidade do real, tal como a captamos no momento da percepção: imediata, contraditória, plural e, não obstante, dona de um sentido recôndito”.

A imagem não pode ser explicada nem explica, ela nos convida a recriá-la, a revivê-la. Metamorfose, operação alquímica, a poesia se coloca no intervalo entre a magia e a religião. Paz (2012, p. 119) explicita que “A poesia leva o homem para fora de si e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é a sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem – esse perpétuo chegar a ser – é”.

O ato poético se integra no domínio do sagrado: o ritmo repete e recria o instante primordial, aproximando-nos do tempo mítico (sagrado). A experiência poética também se coloca ao lado da experiência religiosa: ambas se amparam numa espécie de êxtase, configuram “um salto-mortal”, quer dizer, “uma mudança de natureza que é também uma volta à nossa natureza original” (PAZ, 2012, p. 144). Poesia e religião exercem, portanto, a mesma função reveladora do mito.

Como afirma Crippa (1975), *mythos* é propriamente um dizer original; é a palavra que cria a realidade. Por essa razão, podemos conceber o mito como manifestação do Ser, como *ontofania*. Isso significa que o mito, ao criar a realidade, “re-

vela, des-cobre, des-oculta a significação última, na qual o ente é constituído” (1975, p. 60). Enquanto Verbo criador, o mito “estabelece a mediação entre o homem e o mistério do Ser” (CRIPPA, 1975, p. 68). Através da linguagem das imagens e dos símbolos, as narrativas míticas traduzem a origem, o fundamento, a verdade absoluta.

Assim como a religião, a poesia vem revelar a condição do homem: o estar aí, em um mundo hostil e indiferente. A diferença consiste no fato de que a revelação religiosa não constitui o ato original, mas sua interpretação. Aqui, interessa-nos mais a relação estreita existente entre a poesia e o mito. Sendo lugar de epifania, de irrupção do sagrado, o poema é, sem dúvida, uma forma de expressão privilegiada do mito. Toda leitura se apresenta como um ritual de reatualização, que nos afasta do tempo profano e nos reintegra a um tempo, por sua natureza, primordial e indefinidamente recuperável (Cf. BURGOS, 1982).

2.4 Entre o símbolo e a imagem poética

Um mito jamais será diretamente inteligível, estando ao lado de uma forma de pensamento indireto, distante do nível da consciência clara. O sentido do símbolo não se revela diretamente, é preciso decifrá-lo. O símbolo se constitui como uma “cifra, criptograma indireto, mascarado” (DURAND, 1988, p. 50).

Em *Ensaio sobre o homem*, Ernest Cassirer (2012) ressalta que a realidade vivenciada pelo homem não se restringe a uma dimensão física, englobando também uma dimensão simbólica:

Não estando mais num universo meramente físico, o homem vive em um universo simbólico. A linguagem, o mito, a arte e a religião são partes desse universo. São os variados fios que tecem a rede simbólica, o emaranhado da experiência humana. Todo o progresso humano em pensamento e experiência é refinado por essa rede, e a fortalece. (CASSIRER, 2012, p.48)

É assim que o filósofo substitui a definição clássica do homem como *animal rationale* pela definição de homem como *animal symbolicum*. Na sua visão, todas as formas da vida cultural humana são simbólicas. O homem, segundo ele (2012, p. 48-49), é incapaz de confrontar-se com a realidade de forma imediata, ele “envolveu-se de tal modo em formas linguísticas, imagens artísticas, símbolos míticos ou ritos religiosos

que não consegue ver ou conhecer coisa alguma a não ser pela interposição desse meio artificial”.

O processo de simbolização se desdobra, praticamente, sobre todos os níveis da experiência humana, “desde o jogo complexo das nossas percepções até aos mais elevados graus de elaboração e de sistematização das nossas representações do mundo” (ALLEAU, [s.d.], p. 9). Em *Crítica da razão pura*, Kant concebe a imaginação como a “faculdade de representar na intuição um objeto embora não esteja presente” ([s.d.], p. 152). Essa forma de conhecimento indireto, em que o objeto ausente se re-apresenta à nossa consciência mediante uma imagem, está associada ao simbolismo.

Refutando uma das premissas do realismo ingênuo, Cassirer desconsidera a realidade das coisas como algo diretamente dado, apreensível. O teórico assinala que somente por meio das formas simbólicas é que “o real pode converter-se em objeto de captação intelectual e, destarte, tornar-se visível para nós” ([s.d.], p. 22). Em outras palavras, só é possível “captar” a realidade das coisas, ou melhor, representá-la através do signo linguístico e do símbolo. Essa impotência em intuir diretamente uma “coisa”, salienta Durand (1988, p. 58-59, grifo do autor), apenas revela uma “preñez simbólica”, ou seja, a presença inelutável do sentido, que “faz com que, para a consciência humana, nada seja simplesmente apresentado, mas tudo seja *representado*”. Com efeito, todo pensamento humano é, de uma forma ou de outra, simbólico, porque passa pela mediação da linguagem.

Tanto o signo linguístico quanto o símbolo nos possibilitam representar um objeto sem que seja necessário recorrer à sua materialidade. Porém, existem algumas diferenças fundamentais entre ambos. A principal delas é que o signo é imotivado, ou seja, arbitrário em relação ao significado. Deste modo, a relação entre significante e significado é puramente convencional, o que não acontece no símbolo.

Para designar ideias abstratas, qualidades espirituais e morais de difícil apresentação, recorreremos a signos mais complexos: as alegorias. Durand (1988, p. 13) afirma que a alegoria nada mais é do que uma “tradução concreta de uma ideia difícil de se atingir ou exprimir de uma forma simples”. Enquanto os signos têm valor indicativo, designam uma realidade significada passível de ser representada; as alegorias remetem a uma realidade significada dificilmente representável. A arbitrariedade, no caso da alegoria, perde-se, já que o significante precisa figurar um elemento concreto ou exemplar do significado.

O símbolo constitui o inverso da alegoria: “a alegoria parte de uma ideia (abstrata) para resultar numa figura, enquanto o símbolo é primeiramente e em si mesmo figura e, como tal, fonte de ideias, entre coisas” (GODET *apud* DURAND, 1988, p. 14). Por outro lado, assim como a alegoria, o símbolo constitui uma “recondução do sensível, do figurado, ao significado” (1988, p. 14). A diferença é que esse significado, no caso do símbolo, não é apresentável ou acessível. O símbolo surge, pois, como epifania, “aparição do indizível, pelo e no significado” (1988, p. 15). Por esse motivo, o simbolismo é o domínio privilegiado do não-sensível em suas diversas variações: o inconsciente, a metafísica, o sobrenatural e o suprarreal.

Além de assegurar o valor expressivo do símbolo, Jung também observa que este se distancia do signo convencional. Embora ambos sejam produções mentais, o signo “é um instrumento de comunicação elaborado conscientemente e conscientemente comprovado e controlado que tem um caráter [puramente] referencial, [já] o símbolo seria mais uma expressão espontânea da personalidade na sua totalidade” (GARAGALZA, 2003, p. 79). Longe da claridade do signo, o símbolo traduz o desconhecido, o inatingível, o misterioso, ou seja, traduz uma realidade complexa, impossível de expressar por meio do simples signo ou da alegoria (Cf. GARAGALZA, 2003). É impossível que a reflexão consciente esgote a riqueza presente no símbolo ou traduza por meio de palavras o seu sentido profundo. Diante disso, “a consciência respeitará o mistério do símbolo, aceitará, em todo caso, que não pode esgotá-lo, que não pode compreendê-lo totalmente, adotando uma atitude simbólica” (GARAGALZA, 2003, p. 80).

O símbolo não remete a uma coisa ou a um objeto sensível, seu valor não é referencial como o simples signo. Da mesma forma, ele também não é arbitrário, nem está sujeito a uma convenção. Considerando que “a re-(a)presentação simbólica jamais pode ser confirmada pela apresentação pura e simples daquilo que ela significa, o símbolo, em última análise, *tem valor apenas por si próprio*” (DURAND, 1988, p. 15, grifo do autor). Por conta da sua natureza epifânica, o símbolo é visto como uma autêntica forma de mediação da verdade, um revelador do sentido profundo (Cf. GARAGALZA, 1990). Como registra Jung (2008, p. 64), “o símbolo sempre significa mais do que o seu significado imediato e óbvio”. No símbolo, realiza-se uma recondução do sentido literal a um sentido mais profundo, ou seja, uma transfiguração. O símbolo é, portanto, a “*transfiguração* de uma representação através de um sentido

para sempre abstrato”, ou seja, inacessível (DURAND, 1988, p. 15, grifo do autor). A imagem simbólica faz aparecer um sentido secreto, pois ela é a epifania de um mistério.

René Alleau ([s.d.]), ao investigar a etimologia da palavra “símbolo”, recupera o termo grego “súmbolon”. Neste último se encontra subjacente o ato de “reunir”, “juntar” duas metades antes separadas. Além da junção entre as duas partes, o termo também indica um elo, uma ligação entre elas. Essa ideia de sintetização também é evocada pela palavra alemã “Sinnbild” que designa símbolo: união entre o sentido (sinn) e a imagem (bild). Durand acentua que não só na sua etimologia, mas na sua própria essência, o símbolo é unificador dos contrários. Essa é a função simbólica destacada por Durand: um “*conjunctio*, casamento, onde dois elementos se fundem sinteticamente no próprio pensamento simbolizante em um verdadeiro “hermafrodita”, num “Filho divino” do pensamento” (1988, p. 62, grifo do autor).

Durand, endossando Paul Ricouer, argumenta que o símbolo é composto por duas metades, uma indizível e impossível de apreender direta ou indiretamente, o significado, e outra carregada de concretude, o significante. A metade visível do símbolo, isto é, o significante, apresenta três dimensões concretas:

ele é, ao mesmo tempo, cósmico (ou seja, retira toda a sua figuração do mundo visível que nos rodeia); onírico (enraíza-se nas lembranças, nos gestos que emergem em nossos sonhos e constituem, como bem mostrou Freud, a massa concreta de nossa biografia mais íntima); e, finalmente, poético, ou seja, o símbolo também apela para a linguagem, e a linguagem mais impetuosa, portanto, a mais concreta (DURAND, 1988, p. 16)

Enquanto no signo a relação entre o significante e o significado é caracterizada como imotivada e convencional, no símbolo, essa arbitrariedade é substituída por uma semanticidade: entre significante e significado existe o que Cassirer chamou de uma pregnância simbólica. Durand (2002, p. 29) afirma que “no símbolo constitutivo da imagem há homogeneidade do significante e do significado no seio de um dinamismo organizador”.

Comparando signo, alegoria e símbolo, vemos que, no signo, o significado é limitado e o significante infinito, dado a sua arbitrariedade; já a alegoria possui um significado finito representado por um significante não menos delimitado; finalmente, o símbolo, ao contrário dos outros dois, apresenta significante e significado infinitamente abertos. Um único significante é capaz de figurar todas as espécies de qualidades não-representáveis, chegando a aglutinar significados muitas vezes opostos. Durand ilustra

essa antinomia através do símbolo “fogo” que pode ser, ao mesmo tempo, o “fogo purificador”, o “fogo sexual” e o “fogo demoníaco e infernal”.

De acordo com o teórico (1988, p. 17), há, no símbolo, um duplo imperialismo de ambos os termos que o compõem: o significante “ao se repetir, chega a integrar numa figura única as qualidades mais contraditórias”, ao passo que, o significado “consegue transbordar sobre todo o universo sensível para se manifestar, repetindo incansavelmente o ato epifânico”. É essa redundância comum aos dois termos que permite ao símbolo ultrapassar sua inadequação fundamental. Trata-se de uma redundância aperfeiçoadora e não-tautológica: como num movimento espiral, a cada repetição o símbolo se aproxima do seu centro. Daí a ideia de que um conjunto de símbolos em torno de um mesmo tema esclarece-os, “acrescenta-lhes um poder simbólico suplementar” (1988, p. 17). Garagalza (1990) entende que somente por meio dessas aproximações acumuladas é possível alcançar uma certa coerência entre a imagem e o sentido. Do ponto de vista de Durand, o símbolo pode ser concebido como um signo:

que remete a um indizível e invisível significado, sendo assim obrigado a encarnar concretamente essa adequação que lhe escapa, pelo jogo das redundâncias míticas, rituais, iconográficas que corrigem e completam inesgotavelmente a inadequação (1988, p. 19)

Não podemos deixar de destacar a plurivocidade inerente aos símbolos. Para René Alleau ([s.d.], p. 11, grifo do autor), o “*símbolo não significa*: evoca e focaliza, reúne e concentra, de forma analogicamente polivalente, uma multiplicidade de sentidos que não se reduzem a um único significado, nem apenas a alguns”. Em outras palavras, a imagem simbólica é dotada de um poder inesgotável de instaurar sentidos. Ao se sujeitar às particularidades culturais, o símbolo se transforma em sintema, perdendo toda a sua polivalência. Há também, nesse caso, um afrouxamento da pregnância simbólica. Vejamos o caso do símbolo da serpente, por exemplo. Ele geralmente é associado ao órgão sexual masculino. No entanto, esse sentido fálico, de acordo com Bachelard (2003), é apenas secundário, sendo a serpente uma imagem complexa demais para ser encerrada em uma única interpretação. No soneto “Vólupia”, reproduzido no subcapítulo anterior, vimos que a serpente é apresentada sob o signo da voluptuosidade, do deleite: “Por te trazer em mim, adquiri-os, tomei-os,/ o teu modo sutil, o teu gesto indolente./ Por te trazer em mim moldei-me aos teus coleios;/ minha íntima, nervosa e rúbida serpente” (v. 5-8). O andamento lento do poema, dada a constância das nasais,

evoca os movimentos maleáveis e lentos do réptil. A presença abundante da líquida /l/, da vibrante /r/ e da sibilante /s/ cria um efeito de deslizamento, próprio do animal. Essas combinações ampliam o significado da imagem da serpente para além do simbolismo fálico. É possível retomar a tradicional associação da serpente com o pecado, o mal – a serpente que induziu Eva a comer a fruta proibida – quando o eu lírico admite que a alma pura repudia a volúpia e anseia esquivar-se de seus laços. Esse comportamento esquivo, somado às referências à sensação de alheamento, à languidez, ao “veneno forte, invencível e fluente”, ao “veneno letal”, sugere que essa serpente é uma representação simbólica do próprio Eros. Como registra Safo de Lesbos em um de seus fragmentos, ele é a “invencível serpente” que trespassa o ser e põe quebrantos no corpo.

Voltando ao conceito de símbolo, vemos em *Teoria da interpretação* Paul Ricoeur fazer uma aproximação com a metáfora, observando as afinidades e diferenças entre eles. O símbolo e a metáfora apresentam um duplo sentido, um de ordem primária e outro de ordem secundária. Conforme Ricoeur, ao contrário da metáfora, o símbolo possui um “excesso de significação”. A interpretação do sentido literal, no primeiro nível de significação, conduz a um segundo nível de significação, onde encontramos o sentido excedente, isto é, o sentido indireto e obscuro do símbolo.

A metáfora, resultado da tensão entre dois termos em uma enunciação, é uma invenção livre do discurso, um procedimento linguístico; ao passo que o símbolo se mantém vinculado ao cosmos e essa é a diferença fundamental entre os dois. O símbolo pertence a uma ordem semântica, mas avança para uma ordem não-semântica na medida em que está ligado ao universo sagrado. A metáfora surge como evento do discurso e, quando acolhida e aceita por uma comunidade linguística, se confunde com uma extensão da polissemia das palavras, transformando-se, assim, em uma metáfora trivial e, posteriormente, em uma metáfora morta. Já os símbolos são mais estáveis, “porque mergulham as suas raízes nas constelações duradouras da vida do sentimento e do universo” (RICOEUR, 2013, p. 91). Eles nunca morrem, apenas se transformam.

Num balanço entre as diferenças e semelhanças entre a metáfora e o símbolo, Ricoeur conclui que, por um lado, há mais na metáfora do que no símbolo, mas, por outro lado, há mais no símbolo do que na metáfora:

Há mais na metáfora do que no símbolo, no sentido de que ela traz à linguagem a semântica implícita do símbolo, o que permanece confuso no símbolo – semelhança de uma coisa à outra e de nós às coisas; a infinda

correspondência entre os elementos – é clarificada na tensão da enunciação metafórica.

Mas há mais no símbolo do que na metáfora. A metáfora é o procedimento linguístico – forma bizarra de predicação – dentro do qual se deposita o poder simbólico. O símbolo permanece um fenômeno bidimensional na medida em que a face semântica se refere à não semântica. O símbolo está ligado de um modo não presente na metáfora. Os símbolos mergulham na experiência umbrosa do poder. As metáforas são precisamente a superfície linguística dos símbolos e devem o seu poder de relacionar a superfície semântica com a superfície pré-semântica nas profundidades da experiência humana à estrutura bidimensional do símbolo (2013, p. 97-98).

O símbolo, em última instância, ultrapassa a metáfora, pois, diferente desta, não se restringe a uma única dimensão, englobando simultaneamente uma dimensão linguística e outra não-linguística. Comparando a imagem poética, equivalente ao símbolo ou à imagem simbólica, com a metáfora, Bachelard (2008, p. 87) assinala uma diferença radical entre elas: “A metáfora vem dar um corpo concreto a uma expressão difícil de exprimir. A metáfora é relativa a um ser psíquico diferente dela. Ao contrário, a imagem, obra da Imaginação absoluta, extrai todo o seu ser da imaginação”. Desse modo, a metáfora carece de valor fenomenológico, não é senão uma “*imagem fabricada*, sem raízes profundas, verdadeiras, reais” (BACHELARD, 2008, p. 88, grifo do autor).

Em *Pour une poétique de l'imaginaire*, o pesquisador francês Jean Burgos (1982), além de fazer um balanço de alguns dos principais estudos prestados à imaginação e à imagem, procura nos conduzir a um olhar atento sobre a imagem poética. Embora seu ponto de partida seja os poderes da imagem, seu enfoque se desloca dos conteúdos da imagem para o dinamismo que a anima. Burgos (1982) retoma a distinção feita por Bachelard entre imagem e metáfora. Segundo ele, Bachelard define a metáfora como uma falsa imagem, “feita para evocar qualquer coisa que é essencialmente diferente dela e pré-existente a ela em todo estado de causa”.⁵¹ Com efeito, a imagem “não fabricada”, diferente da metáfora, deixa de ser prisioneira de um passado que a encerra. É *na e pela* linguagem que ela conquista a sua liberdade e a sua novidade.

A instantaneidade ou novidade imanente à imagem evita confundi-la com um mero produto de fabricação retórica. Como Bachelard (2008, p. 88) sublinhou, a imagem “é um fenômeno do ser, um dos fenômenos específicos do ser falante”.

⁵¹ “faite pour évoquer quelque chose qui est essentiellement différent d'elle et lui preexiste en tout état de cause”(BURGOS, 1982, p. 62).

Enquanto obra da imaginação absoluta, a imagem se define por seu dinamismo próprio. É esse dinamismo que impede que ela seja encerrada em parte alguma, ou ainda, se deixe confinar em um sentido que a reduziria ao estado de signo e a mumificaria (Cf. BURGOS, 1982).

A metáfora, segundo Burgos (1982), é lugar de intersecção onde coincidem “comparante” e “comparado”, ao passo que a imagem é o lugar onde se encontram dois mundos diferentes. A metáfora repousa sobre dados pré-estabelecidos: cria uma certa adequação entre os dois termos (comparante e comparado), retendo apenas aqueles elementos comuns entre ambos e descartando os heterogêneos. Isso não acontece na imagem (símbolo), já que esta aglutina os diferentes, os contrários. Recorrendo às ideias de Pierre Reverdy, Burgos nota que a imagem nasce de uma “associação de ideias”, de uma ligação espontânea entre duas realidades distantes.

As abordagens de Burgos e de Durand parecem convergir em um mesmo posicionamento: ambas privilegiam a imagem, dinâmica e plurisignificativa, em detrimento do signo linguístico, arbitrário e unívoco. Além disso, ambas retomam a definição de imagem proposta por Jung como a melhor figuração possível de uma realidade ausente, secreta ou inacessível que não saberia se designar de outro modo mais característico. Diferentemente da metáfora, a imagem não pode ser substituída por outra vizinha ou similar, muito menos, ser traduzida por um significado conceitual. A partir da perspectiva junguiana, a imagem deixa de ser uma simples cópia de um objeto exterior, para se tornar uma representação imediata. Trata-se de um fenômeno imaginativo descrito especialmente pela linguagem poética.

Paul Ricoeur defende a ideia de que o símbolo apresenta duas metades: o simbolizante (parte visível, concreta) e o simbolizado. A imagem é, segundo Burgos, o simbolizante, a metade visível do símbolo, que juntamente com a outra metade forma o significado. André Guimbretière, citado por Burgos, afirma que o símbolo resulta da união de duas metades, uma pertencente ao universo do simbolizado e outra pertencente ao universo da expressão, ou da manifestação, ou da emanção ou da representação.

Enquanto emergência da linguagem, a imagem poética se localiza um pouco acima da linguagem significante (Cf. BACHELARD, 2008). Para Burgos, a linguagem poética propõe uma verdadeira aventura da linguagem, ela transborda a linguagem verbal “quando, depois de ter dado a ver outra coisa e dado a ver de outra maneira, ela

dá a viver uma realidade que jamais teria sido vivida sem ela”.⁵² O teórico põe em relevo a capacidade de expansão da linguagem poética, ou seja, a sua natureza inovadora. Com efeito, a poesia é portadora de uma “linguagem que deixa de dizer qualquer coisa para se dizer a si mesma e conferir realidade ao indizível”.⁵³

A imagem, de acordo com Burgos, abrange uma infinidade de significações simultaneamente complementares e contraditórias. A dinâmica da imagem não se encontra fora do lugar onde ela surge e opera. Bachelard sempre destacou a necessidade de viver intensamente a imagem no instante mesmo de sua emergência. Para Burgos, a imagem jamais poderá ser analisada isoladamente, pois isso significaria desnaturalizá-la, afastá-la de sua dinamicidade; é preciso, antes, considerá-la na sua especificidade poética, no interior do texto onde ela surge e que ela organiza e faz funcionar. Somente no contexto em que a imagem emerge e atua, explica Burgos (1982), é que podemos avaliar “as relações de força que se estabelecem entre as significações particulares no campo semântico onde a imagem atua e se tece o texto”.⁵⁴

Sem ser reflexo de uma realidade exterior, muito menos, projeção do mundo interior do escritor, o texto não se reduz a um conjunto de signos referenciais. O espaço do texto não se restringe ao discurso linear. Para o teórico (1982, p. 84, grifo do autor), “uma leitura fundada sobre os poderes da imagem e da dinâmica do Imaginário, põe em primeiro plano o espaço do texto onde se cria e se joga a realidade poética *pela primeira vez*, tanto pelo poeta quanto pelo leitor”⁵⁵. Por essa razão, Paz (2013) considera que o tempo do poema é o presente, o aqui e o agora, e lê-lo é “ressuscitá-lo, *re-produzi-lo*” (2013, p. 165, grifo do autor). A fim de ilustrar esse aspecto dinâmico da imagem no texto literário apresentamos o soneto “Rio”, de Gilka Machado:

Da pétrea catedral de esplendida cascata,
como de monjas longa e estranha procissão,
de águas alvo cortejo, em curvas, se desata,
entoando religioso e frio cantochão.

E, às vezes, esbordoando as rochas, pela mata,

⁵² “quand, après avoir donné à voir autre chose et donné à voir autrement, elle donne à vivre une réalité qui n’aurait jamais été vécue sans elle” (BURGOS, 1982, p.19).

⁵³ “langage qui cesse de dire quelque chose pour se dire lui-même et donner réalité à l’indicible” (BURGOS, 1982, p. 19)

⁵⁴ “les rapports de force qui s’établissent entre elles dans le champ sémantique où joue l’image et se tisse le texte.” (BURGOS, 1982, p. 81).

⁵⁵ “une lecture fondée sur les pouvoirs de l’image et le dynamique de l’Imaginaire, mettant au premier plan cet espace du texte où se crée et se joue la réalité poétique *pour la première fois*, tant pour le poète que pour son lecteur” (BURGOS, 1982, p. 84, grifo do autor).

ronca o rio raivoso em plena solidão,
e toda a frágil flor ripúcula [sic]⁵⁶ arrebatada,
sepultando o que nele achara berço, então.

Há no rio a tristeza, a cólera e o prazer,
em seu constante curso ele nos manifesta
todas as vibrações vitais do humano ser.

E julgo-o, quando o vejo espreguiçado à sesta,
um sátiro, com o corpo encurvado, a lamber
o ventre virginal e verde da floresta.

(*Cristais partidos*, 1992, p. 67)

Visto isoladamente do texto, o rio possui um simbolismo bastante amplo, sua fluidez, por exemplo, traduz a ideia de passagem, travessia; já suas águas podem representar purificação, renovação e morte. Mas, no soneto reproduzido, a imagem do rio evoca outros sentidos, à primeira vista, de conotação sexual. O caráter impetuoso do rio é acentuado no nível lexical: “esbordoando” (v. 5), “ronca” (v. 6), “arrebatada” (v. 7), “sepultando” (v. 8), “raivoso” (v.6), “cólera” (v. 9). Violência e prazer aparecem lado a lado; essa caracterização do rio se aproxima do deus-rio Céfiso do mito de Narciso, registrado em *Metamorfoses*, de Ovídio. Narciso é fruto da violação de Céfiso contra a ninfa Líriope: “a celúrea Líriope, que outrora o Cefiso enlaçara nas curvas de seu curso, e, uma vez presa, violentara” (OVÍDIO, 1983, p. 58). No soneto de Gilka, é explícita a imagem da cópula: “um sátiro, com o corpo encurvado, a lamber/ o ventre virginal e verde da floresta”. De acordo com Brandão (2014, p. 561), a palavra “sátyro”, embora não tenha uma etimologia muito bem definida, significa “o que tem o pênis em ereção, isto é, um ser intifálico”. Em geral, os Sátiros, companheiros de Dioniso, eram seres híbridos, meio homem e meio cavalo ou meio homem e meio bode. Essas divindades da natureza tinham como característica a energia sexual inesgotável. O rio, como um sátiro, coloca-se como a parte masculina, instável, colérica, que viola o “ventre virginal e verde da floresta”. Rio e floresta, desse modo, incorporam a posição básica entre masculino e feminino. Os elementos enunciados no primeiro quarteto, “pétrea catedral”, “monjas”, “procissão”, “alvo cortejo”, “religioso e frio cantochão”, representam uma espécie de cerimonial sagrado que antecede a defloração da virgindade.

⁵⁶ O termo “ripúcula”, presente nas versões do soneto apresentadas nas edições de 1915, 1978 e 1992, não foi encontrado em dicionários. Provavelmente, a palavra correta seja “ripícola”, cujo sentido é o que vive nas margens.

A partir desse exemplo dos sentidos variáveis da imagem do rio, procuramos demonstrar que cada leitura do imaginário se apresenta como uma ação nova, reatualizando um possível anterior e inaugurando uma multiplicidade de novos possíveis. O espaço do texto não cessa de se abrir e é exatamente nessa abertura que conseguimos captar ou identificar imagens novas e reatualizadas cuja origem está no inconsciente coletivo. As linhas de força (*schèmes*) que tecem a linguagem poética não são meras ressonâncias incontroláveis e incontroladas, nem inevitáveis produtos da explosão de palavras de que resultam imagens dispersas. Na realidade, são elas que ordenam e organizam essa explosão, recuperam a energia das imagens e formam constelações; impõem as passagens de uma imagem a outra, de uma constelação a outra, multiplicam as trocas em todos os níveis (Cf. BURGOS, 1982). Novamente, somos direcionados ao pensamento de Paz (2013, p. 165) que argumentou que “a leitura é uma repetição – uma variação criadora – do ato original: a composição do poema”.

Segundo Ana Mello (2002, p. 99), a leitura do texto literário, na visão de Burgos, constitui “uma experiência inaugural”. O próprio autor define a leitura como “a passagem do atual ao virtual, a abertura às potencialidades do texto”.⁵⁷ A leitura do poema, portanto, sempre será dinâmica, pois, conforme Burgos, ela se apresenta como “um ato pelo qual as forças que determinam a organização da sua escrita e asseguram o seu desenvolvimento progressivo vão se achar não somente reatualizadas, mas regeneradas e prolongadas em suas potencialidades”.⁵⁸ As potencialidades do texto, guiadas pelos esquemas (*schèmes*), são selecionadas e revivificadas em função das estruturas do imaginário do leitor, por isso um mesmo texto permite múltiplas possibilidades de sentido. Estão em jogo, no ato da leitura, o imaginário do autor e o imaginário do leitor, ambos ligados a um imaginário coletivo.

⁵⁷ “[...] le lecture du texte poétique est passage de l’actuel au virtuel, ouverture aux potentialités du text, et c’est la même aventure des possibles qu’elle poursuit.” (BURGOS, 1982, p. 125).

⁵⁸ “l’acte par lequel les forces qui ont déterminé l’organisation de son écriture et assuré son développement progressif vont se trouver non pas seulement réactualisées mais régénérées et prolongées dans leurs potentialités.” (BURGOS, 1982, p. 124).

3 O MITO DE EROS: ORIGENS E VARIAÇÕES

3.1 Mitologia grega: do Eros cosmogônico ao deus do amor

A literatura não só é um conservatório do imaginário coletivo, como também uma grande fundadora de mitos. Ruthven (1997, p. 72) frisa que “o mito está estreitamente – embora obscuramente – ligado à literatura” e “o destino de um está amarrado ao de outro”. Essa relação estreita entre as duas esferas é comprovada por diversos estudiosos, entre eles Mielietinski, Mircea Eliade, Northrop Frye e Gilbert Durand. Schlegel, citado por Ruthven, é categórico ao argumentar que “A mitologia e a poesia formam uma unidade, e são inseparáveis” (SCHLEGEL *apud* RUTHVEN, 1997, p. 72). Os gregos nos dão prova disso quando incorporam seus mitos numa forma literária esteticamente sofisticada. O que encontramos em Eurípedes, em Ovídio, na visão dos folcloristas, “não é mitologia, mas literatura feita a partir de mitos, literatura feita por artesãos que falsificam artisticamente os mitos a fim de criar alguma coisa que – em sua forma estabilizada e codificada – está bastante distante do que o antropólogo encontra [...]” (RUTHVEN, 1997, p. 72). A única ressalva a ser feita nessa afirmação diz respeito ao teor pejorativo do verbo “falsificar”, já que os autores reescrevem, recriam os mitos, em uma única palavra: ficcionalizam.

Nosso conhecimento sobre a mitologia grega se desenvolve a partir dessas obras-primas. Eliade (2013, p. 138) salienta que esses mitos chegam até nós “como ‘documentos’ literários e artísticos e não como fontes, ou expressões, de uma experiência religiosa vinculada a um rito”. Não há, segundo ele, uma sistematização escrita do “setor, *vivente*, popular, da religião grega” (2013, p. 138, grifo do autor). Com efeito, Paul Veyne (2014, p. 35) esclarece que “a mitologia grega, cuja ligação com a religião era das mais tênues, no fundo foi apenas um gênero literário muito popular, uma parte vasta da literatura, sobretudo a oral”⁵⁹. Os mitos gregos reproduzem histórias que se passam num tempo anterior, época das gerações heroicas em que deuses e

⁵⁹ Afirmar que a mitologia grega consiste em um gênero literário não significa dizer que os gregos não acreditam em seus mitos. Conforme esclarece Veyne (2014, p. 42-43), “à sua maneira, uma obra de arte é considerada verdadeira, mesmo quando passa por ficção; a verdade é uma palavra homônima que só deveria ser usada no plural”. Voltando à problemática realidade *versus* ficção, o autor lembra que a diferença entre elas “não é objetiva, não está na mesma coisa, mas está em nós, conforme subjetivamente a vemos ou não vemos como uma ficção: o objeto nunca é inacreditável em si e seu desvio da realidade não pode nos chocar, porque, sendo as verdades todas analógicas, nem o percebemos” (2014, p. 44). Vale destacar ainda que “as verdades [...] são filhas da imaginação e não da luz natural” (2014, p. 45).

homens convivem juntos. Esse mundo mítico está distante da realidade empírica e destaca-se como “nobre”.

A mitologia grega agrupa narrativas anônimas que pertencem a uma memória coletiva. Veyne (2014, p. 45) nota ainda que, para os gregos, o mito “consistia não em comunicar o que vimos, mas em repetir o que ‘se dizia’ dos deuses e dos heróis”. Esse conhecimento dos feitos heroicos e das lendas não é um privilégio dos poetas, mas das Musas, potências religiosas que ultrapassam os homens e que estão ligadas à memória. Recorrer às Musas elimina o risco de se perder o caráter anônimo das histórias reproduzidas pelos autores gregos.

Eliade (2013, p. 130) surpreende-se com o fato de que “em nenhuma outra parte vemos, como na Grécia, o mito inspirar e guiar não só a poesia épica, a tragédia e a comédia, mas também as artes plásticas”. Eros, nosso objeto de estudo, encontra-se num vasto conjunto de entidades da mitologia grega que povoam o imaginário dos escritores por gerações. Partindo de uma perspectiva discursiva e antropológica, Claude Calame (2013) desenvolve uma ampla investigação sobre as manifestações simbólicas do amor na Grécia Antiga. O autor mostra que Eros transpõe o domínio poético, abrangendo também o nível social das relações interpessoais e das instituições.

A natureza literária de Eros se justifica na medida em que consideramos os mitos como “obras da imaginação, reconhecidamente anônimas e coletivas, mas não por isso menos imaginativas” (RUTHVEN, 1997, p. 72). Detienne (1988, p. 34) tece o seguinte comentário acerca da potência mágico-religiosa da palavra: “uma vez articulada, torna-se uma potência, uma força, uma ação”. Do ponto de vista etimológico, o termo “eros” deriva do verbo grego “érasthai”, “estar inflamado de amor” e significa “desejo incoercível dos sentidos” (Cf. BRANDÃO, 2014). Em sua poesia oral, Homero (séc. IX-VIII a.C.), emprega a palavra “eros” e o verbo *éramai* com o sentido de “força de atração”. Talvez o uso frequente de “eros” com esse significado possa ter influenciado Hesíodo a deificá-lo, inserindo-o no panteão dos deuses gregos (Cf. SCHULER, 2012).

Nascido da força da palavra empenhada, no discurso oralizado da literatura grega, o mito de Eros chega até nós através de suas manifestações literárias já no domínio da escrita. Para reconstituir os mitemas principais do mito de Eros, cumpre-nos resgatar alguns textos base. O primeiro registro do mito está em *Teogonia*, de Hesíodo (c. 750-650 a. C.), poeta dos fins do século VIII a.C.. Na poesia mélica grega arcaica, gênero que se estende do século VII ao V a.C., representado por Safo de Lesbos,

Teógnis, Íbico, Anacreonte, Píndaro e Álcman, encontramos referências ao deus do amor. Outros textos também merecem destaque, entre eles as tragédias *Antígona*, de Sófocles (496-406 a. C.) e *Hipólito*, de Eurípides (480-406 a. C.), a comédia *Las aves*, de Aristófanes (c. 445-388 a. C.) e o clássico da filosofia, o *Banquete*, de Platão (427-347 a. C.).

Junito de Souza Brandão (2014) reconhece que o mito de Eros varia bastante, desde seu surgimento na era arcaica até a época alexandrina e romana (século IX a.C. ao século VI d.C.). Eros se apresenta sob duas formas distintas e com funções diferentes, senão opostas: um Eros primordial, mais velho, e um Eros jovem, ligado a Afrodite (Cf. VERNANT, 1989). Em *Teogonia*, Eros aparece como o mais antigo dos deuses, ao lado de *Caos* e *Gaia*, divindades que antecedem a formação do universo:

Disso me narrem, Musas que têm morada olímpica,
do princípio, e dizei qual deles nasceu.
 Bem no início, Abismo nasceu; depois,
Terra largo-peito, de todos assento sempre estável,
dos imortais que possuem o pico do Olimpo nevado,
o Tártaro brumoso no recesso da terra largas-rotas
e Eros, que é o mais belo entre os deuses imortais,
o solta-membros, e de todos os deuses e todos os homens
subjuga, no peito, espírito e decisão refletida.
 De Abismo nasceram Escuridão e a negra Noite;
de Noite, então, Eter e Dia nasceram,
que gerou, grávida, após com Escuridão unir-se em amor.
 Terra primeiro gerou, igual a ela,
o estrelado Céu, a fim de encobri-la por inteiro
para ser, dos deuses venturosos, assento sempre estável.

(HESÍODO, 2013, p. 39)

Os versos acima se apoiam no discurso indireto das Musas, divindades sempre à disposição dos poetas. São elas que transmitem as histórias que se passam numa época anterior, cujo acesso é vetado ao homem. Hesíodo procura repassar aquilo que se dizia sobre Eros. O poeta não é autor dessas histórias; recorre às Musas porque deseja preservar o caráter anônimo e coletivo do mito. No entanto, é necessário dizer que os mitos abordados por Hesíodo pertencem à pré-história e que, naturalmente, as versões por ele apresentadas não correspondem às originais. Para nós, isso não terá a menor relevância, visto que, como frisa Lévi-Strauss, “o mito consiste em todas as suas versões” (LÉVI-STRAUSS *apud* RUTHVEN, 1997, p. 74).

Eliade (2013, p. 132) observa que Hesíodo “narra mitos ignorados ou apenas esboçados nos poemas homéricos”. Falávamos antes que Eros não é concebido como

uma divindade na épica de Homero, adquirindo relevância divina apenas na poesia hesiódica. Além disso, Hesíodo não se preocupa apenas em registrar os mitos, ele também os sistematiza. Esboçando um pensamento racional, o poeta acredita que as genealogias dos deuses seguem um princípio geral que é o da procriação: “unir-se em amor”. A anterioridade de Eros, atestada por ele, será, segundo Eliade (2013), desenvolvida pelos filósofos gregos Parmênides e Empédocles.

Em *Teogonia*, Eros constitui uma força essencial: impelida por essa pulsão cósmica (Eros), Gaia gera seu complemento masculino e parceiro sexual, Urano. Personificação do céu, Urano é aquele que traz a chuva para fecundar a mãe terra. Vernant (1989) salienta que, num primeiro momento, Eros não exerce a função de unir dois membros para dar à luz um terceiro, mas faz surgir a dualidade dentro da própria unidade. Gaia tira de si mesma sua metade masculina, Urano. Os dois formam faces opostas de uma única unidade, de onde nasce uma multiplicidade de criaturas. As Musas de Hesíodo contam que Urano, “desejoso de amor” e trazendo consigo a noite, envolve a terra num forte e estreito abraço. A cópula entre Gaia e Urano, que dá origem aos primeiros deuses, os Titãs e os Ciclopes, obedece, segundo Vernant (1989), a uma espécie de desejo ainda em estado bruto.

Esse Eros primevo, mais velho e com função essencial na gênese do mundo, é substituído mais tarde por um Eros mais jovem. Para Vernant (1989), essa mudança é anunciada num momento crucial da narrativa de fundação de Hesíodo: a castração de Urano⁶⁰. Se antes Gaia e Urano formavam uma unidade inseparável, a partir dessa ação, há uma fissura entre eles que, por conseguinte, acarreta a separação entre o feminino e o masculino. Esse gesto, afirma o teórico, põe um fim na função exercida pelo Eros arcaico. A mesma ação que separa o casal hierogâmico dá origem a Afrodite⁶¹, da qual Eros será companheiro e servidor: “Eros acompanhou-a e Desejo a seguiu, belo/ quando ela nasceu e dirigiu-se à tribo dos deuses” (HESÍODO, 2013, p. 45). A partir de então, Eros deixa de atuar como pulsão cósmica que provoca no interior de um ser a divisão em dois; cumpre a ele agora unir dois seres distintos para engendrar um terceiro.

⁶⁰ Gaia e Urano geraram muitos filhos. Porém, por prudência, assim que nasciam Urano os devolvia ao seio materno, assegurando seu império absoluto. Gaia gemia por dentro; para libertar os rebentos e vingar-se armou um ardiloso plano. Pediu a um dos filhos que castrasse Urano, dando fim ao seu suplício e ao dos filhos. À noite, quando Urano se aproximou de Gaia, empregando uma foice fabricada pela mãe, Crono, o filho mais novo, cortou os testículos do pai.

⁶¹ Das genitais de Urano lançadas ao mar saiu uma espuma branca que deu origem a Afrodite.

Além do caráter fundacional, Hesíodo qualifica Eros como o “solta-membros”, ou seja, aquele que “entorpece” e “enfraquece” o corpo. Safo de Lesbos (séc. VII-VI a.C.) reafirma essa concepção, conforme demonstram os fragmentos a seguir:

16

[Eros]
vindo do céu, num manto de púrpura envolto

17

como o vento que se abate sobre os carvalhos na montanha,
[Eros me trespassa]

18

] de novo, Eros me arrebatava,
ele, que põe quebrantos no corpo,
dociamaro, invencível serpente

...
] ó Atthis, tu me detestas até na lembrança:
e para os braços de Andromeda voas [

19

[Eros] dociamargo

[Eros] que atormenta

[Eros] tecelão de mitos

(SAFO, 2003, p. 51, 53)

A representação de Eros como uma energia abstrata, proposta por Hesíodo, é reiterada por Safo na expressão “vindo do céu”, na comparação do deus com vento que se abate sobre os carvalhos da montanha e, principalmente, no movimento indicado pelo verbo “trespassar”. Eros trespassa o corpo como uma força abstrata. Mais interessante ainda, nos versos de Safo, é o fato de Eros impor à poeta uma espécie de tortura, assinalada pelos verbos “abater”, “trespassar”, “arrebatar”, “atormentar” e pelas expressões “põe quebrantos no corpo” (semelhante ao “solta-membros” hesiódico) e “invencível serpente”. Por mais que a intervenção da deusa Afrodite, à qual Eros está subordinado, possa gerar os mesmos infortúnios, Safo não se refere a ela utilizando um léxico tão violento: “ó mãe querida, não consigo mais tecer a trama:/ queimo de amor por um moço, e a culpa é da lânguida Aphrodite” (SAFO, 2003, p. 123). Apesar de haver afinidades entre os deuses, Afrodite parece estar mais próxima da satisfação do desejo, enquanto Eros condena o sujeito ao amor insatisfeito, a ele pertence o querer

violento e que alucina. Essa leitura talvez seja um tanto arriscada, porque parte de uma diferenciação de Afrodite e de Eros, quando Giuliana Ragusa (2010) ressalta que, na poesia arcaica grega, os dois deuses exercem papéis idênticos. Temos diante de nós uma matéria bastante complexa, afinal, não podemos ignorar que Eros faz parte do séquito de Afrodite.

A poesia grega antiga evidencia o caráter violento Eros, associando-o à paixão, à loucura amorosa e ao desejo intemperante. Abrimos um parêntese para destacar que esse aspecto ressurgiu na poesia de Gilka Machado, conforme verificamos nos versos que seguem:

Há lá por fora
um luar
que é um divino pecado...
Se viesses, meu amado,
se surgisses agora
ao meu olhar,
e me apertasses, trêmula de susto,
ao teu formoso busto.

.....
Paira lá fora o luar
a tentar a paisagem,
as almas a tentar:
se viesses, meu selvagem,
com teu querer imperativo e rudo,
com teus modos brutais,
a esta lua macia,
eu tudo
te daria,
e mais
e muito mais!...

[...]

(*Meu glorioso pecado*, 1992, p. 268)

O “formoso busto” remete à beleza invulgar e descomunal do amado. Como veremos mais adiante, Platão, no *Banquete*, admite que o belo sempre nos atrai. Os termos “selvagem”, “imperativo”, “rudo” e “brutais” dão conta do caráter visceral e impetuoso de Eros: o “solta-membros”, o que “subjuga”, persegue. Todos eles carregam um sentido negativo ligado à violência e ao animalesco. Já o luar comparece como elemento responsável por despertar o desejo nas almas, daí o emprego do verbo “tentar”. O querer imperativo demanda essa ideia de domínio sobre o outro em uma relação submissa. O eu lírico se apresenta em posição inferior, subalterna, enquanto o amante está em lugar superior, dominante. Entregue a uma espécie de embriaguez, o eu

lírico declara seu despojamento total. Arrebatado por Eros, potência irresistível, o sujeito poético se rende inteiramente a ele.

O Eros sáfico não se resume apenas à aflição, acrescenta-se a ele um elemento fundamental que acompanhará suas manifestações simbólicas posteriores: o caráter ambivalente, anunciado através do epíteto “dociamaro”/“dociamargo”, ou seja, aquele que “traz a doçura no amargo” (FONTES, 2003, p. 215). Na poesia grega arcaica, é comum representar o Amor mediante essas oposições. Segundo Calame (2013), esse contraste violento aparece em outros poetas, entre eles Teógnis e Íbico (séc. VI a.C.). No entanto, Safo ultrapassa esse nível dos opostos excludentes, ao forjar o termo “dociamaro”, pois neste se estabelece um equilíbrio perfeito entre a doçura e o amargo. Essa ambiguidade reafirma a própria lógica do pensamento mítico: “os contrários são complementares” (DETIENNE, 1988, p. 43).

Poeta mélico do final do século VII a.C., Álcman faz alusão à figura de um Eros menino que, na ausência de Afrodite, desce sobre o topo das flores da galanguinha (RAGUSA, 2010):

Afrodite não está, mas selvagem Eros que, qual <menino>, brinca,
a descer sobre o topo das flores – não me vás nelas tocar! – da galanguinha.⁶²

Eros é qualificado como *márgos* (“selvagem”). A conotação negativa, afirma Giuliana Ragusa (2010), vem sinalizar a loucura, a inconseqüência e também a violência erótica, ligadas ao deus. Mesmo o fato de ser representado como um menino acentua a infantilidade do deus: aquele que vem brincar com os frágeis sentimentos humanos. Na poesia grega antiga, de acordo com a autora, as flores indiciam um processo de erotização. É visível o contraste entre a violência do “selvagem Eros” e a “delicadeza” das flores, possíveis vítimas do toque do deus. Conforme expõe a autora, a cena mítica traz ainda um alerta de uma 1ª pessoa a uma 2ª pessoa (“não me vás nelas tocar”):

A descida de Eros sobre as flores, a assustar a *persona*, seguramente é metáfora para a vinda de *érōs*, a “paixão erótica”, que atinge sua vítima – a *persona* ou alguém em seu campo de visão – com selvageria e inconseqüência. Por essa razão, numa certa leitura, tal vítima tenta evitar o toque iminente do deus – a 2ª pessoa do singular em “não me vás nelas

⁶² A tradução dos fragmentos de Álcman, Íbico e Anacreonte é feita por Giuliana Ragusa. Os fragmentos encontram-se no Apêndice da obra *Lira, mito e erotismo: Afrodite na poesia mélica grega arcaica* (2010).

tocar!” (v. 2); noutra, a *persona* busca alertar a vítima a não tocar as flores sobre as quais desce Eros. (RAGUSA, 2010, p. 450-451)

Essa imagem de Eros descendo sobre as flores é plausível na medida em que consideramos a “ligação profunda da vegetação primaveril ao universo da sedução sexual e do enlace amoroso regido por Afrodite e Eros” (RAGUSA, 2010, p. 451)⁶³. É interessante que, de Hesíodo a Aristófanes, impere na poesia arcaica e clássica a imagem do deus da paixão e, às vezes, desponte esse caráter primaveril. Sófocles, em *Antígona*, refere-se à afinidade de Eros com os domínios vegetal, animal e humano.

Apesar de Álcman salientar a irracionalidade de Eros e, principalmente, sua faceta perigosa, em outro fragmento, citado por Ragusa (2010, p. 641), o poeta curiosamente retrata a mansidão do deus:

... e Eros, de novo, pela vontade de Cípris,
docemente escorrendo, aquece-me o coração ...

Reencontramos Eros cercado pela doçura, como em Safo. Os versos de Álcman possuem visivelmente uma conotação erótica, especialmente, na imagem de Eros escorrendo docemente como substância líquida que acalenta. O movimento aqui não é violento, como geralmente se caracteriza a abordagem do deus do amor. O deus não trespassa, não arrebatava, não fere o coração, apenas aquece. Ragusa (2010) ressalta essa correlação entre a paixão e o calor, frequente na poesia grega de vertente erótica. E isso se comprova em Safo, quando esta diz: “escorre-me sob a pele uma chama furtiva” (2003, p. 21); “[...] vieste: eu esperava por ti;/ escorres, como água fresca, no meu coração ardente” (2003, p. 87). Nestes fragmentos, é o “desejo ardente” (Eros) que envolve o corpo.

Álcman reafirma a posição hierárquica de Eros em relação a Afrodite (“Cípris”): o deus age “pela vontade de” sua senhora. Ragusa (2010) sublinha a presença do advérbio *dēûte* (“de novo”) no primeiro verso do fragmento. Esse cenário é recorrente em outros poetas mélicos. Recordemos Safo: “[...] de novo, Eros me arrebatava.”. Íbico também demonstra a potência perturbadora de Eros sobre suas vítimas, passíveis de

⁶³ Essa identificação com a vegetação e a fertilidade se comprova, inclusive, a partir de vestígios arqueológicos presentes num santuário em Atenas. Segundo Ragusa (2010), um arqueólogo encontrou no lugar duas inscrições: uma continha uma dedicatória a Afrodite, a outra continha uma dedicatória a Eros, rara, aliás, já que não se tem testemunhos antigos de culto oficial ao deus. No caso da inscrição de Eros, o arqueólogo destacou a referência a um festival cívico em honra ao deus. Era provavelmente um festival primaveril consagrado a um Eros concebido como deus da vegetação.

serem atingidas mais de uma vez por essa paixão arrasadora, conforme lemos no seguinte fragmento, citado por Ragusa (2010, p. 650):

Eros, de novo, de sob escuras
pálpebras, com olhos me fitando derretidamente,
com encantos de toda sorte, às inex-
tricáveis redes de Cípris me atira.
Sim, tremo quando ele ataca,
tal qual atrelado cavalo vencedor, perto da velhice,
contrariado vai para a corrida com carros velozes.

Expressões como “escuras pálpebras”, “olhos me fitando derretidamente”, “tremo quando ele ataca” asseguram o poder aterrorizante e implacável de Eros. É por meio do olhar que o deus domina suas vítimas. A intensidade contida no movimento ocular remete ao olhar paralisante da Medusa ou da própria serpente diante de sua presa. Isso justifica a cor escura das pálpebras de Eros, suscitando terror, e o tremor do sujeito ameaçado por seu olhar penetrante. Comentando o mesmo fragmento, Calame (2013, p. 11) afirma que, para obter o controle sobre a vítima, Eros faz uso de um recurso privilegiado: “nem toque, nem carícia, mas, já a distância, o olhar que, diante do sujeito desejante, constitui doravante outro sujeito, inspirador do desejo, uma vez que é nos olhos daquele ou daquela que desperta a libido que Eros se aloja mais facilmente”. Desse modo, parece certo que o objeto de desejo apreende-se primeiramente pelo olhar.

Notamos a recorrência do calor associado a Eros, com o emprego do advérbio “derretidamente”. De acordo com Ragusa (2010), é comum, na poesia grega antiga, verificarmos a imagem de Eros derretendo suas vítimas pelo olhar. Hesíodo, em *Teogonia*, refere-se a um desejo liquefeito que escorre pelos olhos de três deusas:

Três Graças bela-face lhe pariu Eurínome,
a filha de Oceano, com aparência mui desejável,
Radiância, Alegria e a encantadora Festa:
de suas pálpebras, quando olham, pinga desejo
solta-membros; e belo é o olhar sobre as celhas.

(HESÍODO, 2013, p. 95)

O desejo que pinga das pálpebras das três belas Graças, também chamadas Cárites, é identificado pelo poeta como “solta-membros”, ou seja, Eros. Filhas de Zeus e Eurínome, as Cárites são divindades da vegetação e da beleza, cultuadas pelos gregos.

Os olhos destas deusas estão carregados de uma substância (Eros) que deslumbra, derrete e atormenta suas vítimas.

Saindo da esfera da poesia “lírica”, verificamos a presença de Eros na tragédia *Antígona*. Além de exaltar a força descomunal de Eros sobre os homens e os demais deuses, Sófocles aproxima-o da guerra e denuncia a tirania do deus, como observamos nos versos na sequência:

Eros, vitorioso na guerra,
Eros, que te abates sobre
bestas, e nas suaves faces
da jovem dormes,
vagas sobre as ondas
e penetras em rebanhos campestres.
De ti nenhum
dos deuses escapa,
nenhum dos efêmeros
homens. Quem tocas delira.

Tu arrastas o coração dos
justos à ruína.
Tu instigas a luta
entre gente do mesmo sangue.
Vence o desejo que brilha
nos olhos da virgem
no leito, companheiro dos grandes
estatutos que presidem o mundo.
Vitoriosa
seduz a divina Afrodite.

(SÓFOCLES, 2007, p. 61-62)

Novamente, Eros é retratado como um deus marcado pela violência, anunciada pelos verbos “vencer”, “abater-se”, “fazer delirar”, “arrastar à ruína”, “instigar a luta”. Eros é uma força imbatível, capaz de vencer guerras, abater bestas. Esse vigor combativo contrasta com sua brandura: “nas suaves faces/ da jovem dormes,/ vagas sobre as ondas/ e penetras em rebanhos campestres”. Sófocles não deixa de acentuar a onipotência do deus do amor e sua invencibilidade: “De ti nenhum/ dos deuses escapa,/ nenhum dos efêmeros/ homens”. Versão semelhante aparece em *Hipólito*, de Eurípides. Na tragédia, em um dado momento, o coro dirige a seguinte súplica a Eros:

Eros, Eros, que dos olhos
destilas desejo, a deliciosa volúpia
vertendo nas almas que assaltas,
com teus malefícios a mim nunca te manifestes,
não venhas a mim com desmedida:
nem dos astros nem do fogo mais potente é o raio

que o de Afrodite, arremessado
pelas mãos de Eros, filho de Zeus.

—
Em vão, em vão, nas margens do Alfeu,
sob os pítios tetos de Febo,
sacrifícios de touros a Hélade acumula,
se Eros, o potente senhor dos humanos,
guarda-chaves do tálamo deleitoso
de Afrodite, não venerarmos,
a ele, que destrói e em toda desgraça lança
os mortais, quando vem.

(EURÍPEDES, 2007, p. 141)

Nessa prece, retomando a imagem difundida na poesia, Eurípedes nos apresenta um Eros que destila desejo pelos olhos e inspira o doce prazer. É através do olhar que a divindade atinge as almas. Sabemos que o olhar é capaz de envolver, seduzir, como, aliás, reconhece o eu lírico do poema “Olhos”, de Gilka Machado: “Do teu rosto na laje ebúrnea como o luar,/ são teus olhos, Amor, duas negras aranhas,/ das órbitas por entre os côncavos, a fiar/ a teia luminosa e longa desse olhar,/ teia com que a minha alma envolve e emaranhas” (*Cristais partidos*, 1992, p. 64). Mestre da fiação e da tecelagem, a aranha é exímia caçadora, fia a teia em que prende suas presas. A teia, nos versos de Gilka, representa o feitiço, o encantamento lançado pelos olhos do amado; por outro lado, ela é “luminosa” e “longa”, semelhante ao raio de Afrodite lançado por Eros sobre suas vítimas. Calame (2013) salienta que Eros emana do olhar do objeto desejado, ele instaura através da visão um estado amoroso. Nos versos da poeta, o Amor desenrola a teia luminosa e longa e estabelece um vínculo com o eu lírico. O Amor (Eros), por fim, aprisiona a alma (Psique) do eu, como sugerem os verbos “envolver” e “emaranhar”. Identificamos aqui o caráter invencível e sedutor de Eros, o seu olhar arrebatador. A atuação do filho de Afrodite sempre se dá entre dois termos e essa relação binária, na percepção de Vernant (1989), tem caráter problemático: cada membro deve lançar mão de “uma estratégia sofisticada de sedução, de conquista, em que o olhar e a mirada possuem um papel essencial”.⁶⁴

É comum, na literatura grega antiga, destacar-se esse aspecto fisiológico do Amor. Eros atua particularmente sobre os órgãos associados aos sentimentos: os olhos em Eurípedes, Íbico e Hesíodo, o diafragma em Safo (Eros a trespassa como o vento), o

⁶⁴ “une stratégie sophistiquée de séduction, de conquête, où la vue et le regard ont un rôle essentiel” (VERNANT, 1989, p. 159)

coração em Sófocles e Álcman. Calame (2013) nota que o deus do amor geralmente está afastado dos órgãos da inteligência, afinal, “Eros, em sua pujança, anula precisamente toda a capacidade de compreender e decidir” (2013, p. 11). Não é por acaso que a loucura e a embriaguez estejam sobre o domínio de Eros.

Em *Hipólito*, Eurípedes reafirma ainda o caráter antitético de Eros: o deus que destila o desejo pelos olhos e inspira o doce prazer, também é um caçador impiedoso que persegue as almas e nelas lança o raio de Afrodite, mais poderoso que o dos astros e que o do fogo. Eros pode ser um deus vingativo e cruel; caso não seja venerado, “o potente senhor dos humanos” destrói e lança todos em desgraça. A expressão da perversidade do deus em Eurípedes é ainda mais incisiva do que em Sófocles.

Afastando-nos do contexto das tragédias, temos a comédia de Aristófanes. Este, como Hesíodo, atribui a Eros poder ilimitado e extrema beleza. Com base na mitologia órfica, Aristófanes faz de Eros o deus-criador de todos os demais deuses, conforme podemos ver na passagem extraída da obra *Las aves*:

El Caos, la Noche, el negro Erebo y el ancho Tártaro existieron
y aún no había tierra, aire ni cielo, cuando del Erebo en el seno
puso la Noche de alas negras, antes de nada, un huevo huero.
De este nació, pasando el tiempo, Amor, objeto de deseo,
brillante el torso con sus alas, turbión más rápido que el viento.
Se unió el Amor al Caos alado en el Tártaro vasto y negro,
y así dio el ser a nuestra raza y la sacó a la luz primero.
Pues no existían aún inmortales: Amor unió los elementos
más tarde solo y al unirse nació el Océano y el Cielo,
nació la Tierra con los dioses felices todos, nunca muertos.

(ARISTÓFANES, 1973, p. 80)

Eros nasce de um ovo sem germe, ou seja, nasce sem fecundação, o que, segundo Calame (2013), pode justificar seu caráter ventoso: “*turbión más rápido que el viento*”. Eros possui uma função essencial: ele é responsável por unir todos os elementos para dar origem às raças de imortais e mortais, e por trazer a luz ao mundo pela primeira vez. Calame (2013) observa que, na perspectiva de Aristófanes, Eros se distingue das entidades que o antecedem, pois, diferente destes, é dotado de asas cintilantes e de beleza suprema. Essa imagem do Eros alado, esclarece Ragusa (2010), não se manifesta na poesia arcaica, ela aparece somente na literatura clássica em *Hipólito* e em *Las aves*.

Na poesia e na iconografia tradicional, Eros é representado como um adolescente ou um menino travesso. Talvez essa seja a fisionomia mais conhecida em nossos dias. Esse garoto aparece com frequência nos versos de Anacreonte. Armado com arco e flecha, o deus fere os corações de homens e deuses. De acordo com Brandão (2014), além de ressaltar a eterna juventude do deus, essa representação de um Eros criança também denuncia sua irresponsabilidade (vimos isso em Alcman): “Em todas as culturas, a aljava, o arco, as flechas, a tocha, os olhos vendados significam que *o Amor* se diverte com as pessoas de que se apossa e domina, mesmo sem vê-las (o amor, não raro, é cego), ferindo-as e inflamando-lhes o coração” (2014, p. 213, grifo do autor).

Encontramos Eros também no domínio filosófico a partir de um texto amplamente difundido: o *Banquete*. Na obra, Platão desenvolve algumas ideias acerca da natureza de Eros, dando preferência ao discurso dos homens no lugar do discurso dos deuses transmitido pelas Musas. Entre os convivas do banquete, além de Aristófanes, recém citado, estão presentes o filósofo Sócrates, o jovem retórico Fedro, o médico Erixímaco, o erudito Pausânias, o anfitrião do evento, o tragedista Agátón e o político Alcibiades. Todos discursam sobre Eros em um banquete em honra ao deus. O primeiro a falar é Fedro, que já de início enaltece Eros: “Deus grande e admirado tanto pelas divindades quanto como pelos homens é Eros. [...] Devemos honrá-lo e louvá-lo como a um dos mais velhos deuses, e a prova disso é que Eros não teve pai nem mãe [...]” (PLATÃO, 1996, p. 83). A antiguidade do deus é comprovada, segundo Fedro, por prosadores e poetas, entre eles: Hesíodo; Acusilau⁶⁵, que repetindo o primeiro, atesta a anterioridade de Eros, junto ao Caos e à Terra; o filósofo Parmênides⁶⁶, que considera Eros o gerador de todas as coisas que percebemos por meio dos sentidos. Sendo o mais velho, o deus é promotor dos maiores bens: “o que deve orientar os homens que desejam viver uma vida honesta, isto não o dão nem as linhagens, nem as honrarias, nem a riqueza. Só o amor consegue dar isso” (PLATÃO, 1996, p. 84). Para Fedro, Eros não se restringe às questões sexuais, sua ação é mais ampla, abrangendo os domínios da ética. Eros empenha-se em estabelecer vínculos afetivos, desenvolver virtudes e solidificar laços cívicos (Cf. SCHULER, 2012). Fedro procura evidenciar o esforço e a coragem daqueles que se sacrificam por amor, dando como exemplo algumas lendas, entre elas a de Alceste, filha de Pélias, que oferece sua vida para salvar o marido. Não

⁶⁵ Autor do século VI a.C, também escreveu sobre mitos.

⁶⁶ Filósofo que viveu no século VI a.C..

existe ato mais digno de honraria que o sacrifício por aquele que se ama, por isso, diz-nos Fedro, “de todos os deuses, o Amor é o mais antigo, o mais augusto de todos, o mais capaz de tornar o homem virtuoso e feliz durante a vida e após a morte” (PLATÃO, 1996, p. 86).

Depois de Fedro, segue-se o discurso de Pausânias. Este, corrigindo o colega, argumenta que, antes de glorificar Eros, deve-se primeiro investigar sua verdadeira natureza. Segundo Pausânias, é impossível falar de Eros sem citar Afrodite, já que ambos são inseparáveis. Além disso, Eros não é apenas um só. Estando ao lado de Afrodite, este herda o caráter da deusa que se desdobra em duas: em Hesíodo, temos a Afrodite Urânia, filha de Urano, celeste, masculina, relacionada ao mundo das ideias; em contrapartida, em Homero, apresenta-se a Afrodite Pandêmia, filha de Zeus e de Dione, terrestre, feminina, vulgar e que atua em meio de toda a gente. Dessa forma, haveria um Eros Urânio, associado ao amor masculino e das almas e um Eros Pandêmio, ligado ao amor heterossexual e físico. Aqui o Eros primitivo se parte em dois, sendo digno de louvor apenas um, aquele que propicia o belo. Esse Eros está subordinado à deusa Afrodite Urânia e “é celeste, e extraordinariamente benéfico tanto para os indivíduos como para o próprio Estado, pois impele ao mesmo tempo amante e amado a procurarem incansavelmente a virtude e a sabedoria” (PLATÃO, 1996, p. 90). No amor vulgar, o amante prefere o corpo ao espírito, ele é dirigido pela concupiscência, pelo apetite sexual e, dessa forma, na visão de Pausânias, jamais poderá ser virtuoso muito menos duradouro. Sem dúvida, há uma questão moralizante nesse discurso. Para o orador, é vergonhoso quando os amantes se entregam aos seus amados por simples interesse político ou por riqueza. Do contrário, quando a entrega é voluntária, procurando apenas obter sabedoria, esta parece louvável, honrosa.

O médico Erixímaco, ao tomar a palavra, amplia o conceito de Eros duplo de Pausânias, mas não se preocupa apenas em distinguir entre o Eros celeste, filho de Afrodite Urânia e o Eros vulgar, filho de Polímnia. Segundo Brandão (2014), Polímnia é uma das nove Musas nascidas da união entre Mnemósina e Zeus. Atribui-se a ela a invenção da lira, bem como a função de inspiradora. “Polýs” significa “muito numeroso” e “hýmnos”, por sua vez, “canto, hino, poema” (Cf. BRANDÃO, 2014). Aliás, não nos surpreende que, neste caso, o orador faça Eros filho de uma das Musas da poesia, sobretudo, aquela à qual se atribui o amor sensual. Mas, ao contrário do que defende Pausânias, esse segundo Eros, na visão de Erixímaco, não é em si mau: “quanto

ao amor vulgar, ao filho de Polímnia, devemos desfrutá-lo com a maior cautela para que não se torne exagerado e pernicioso o prazer que nos proporciona” (PLATÃO, 1996, p. 93).

Os dois Eros possuem demasiada importância, já que, de acordo com Erixímaco, ambos “se encontram no âmago das coisas” (1996, p. 93). O médico destaca neles a função equilibradora. Para ele, é o desequilíbrio entre os opostos que gera as enfermidades, as perturbações sociais. Tudo depende desse equilíbrio, até mesmo as estações e a natureza como um todo. Eros é o princípio geral que harmoniza os contrários: “É multiforme, imenso, o universal poder que Eros possui; mas é quando busca o bem pelas vias da sabedoria e da justiça, em nós ou nos deuses, que Eros manifesta todo o seu poder e nos proporciona uma felicidade perfeita [...]” (PLATÃO, 1996, p. 94).

Aristófanes, por sua vez, em resposta a Erixímaco, afirma que, antes de discorrer sobre os mistérios de Eros, é necessário entender as transformações por que passou a natureza humana. Aristófanes recupera o mito do andrógino⁶⁷. Segundo ele, entre os homens, na sua origem, havia três sexos: um masculino, um feminino e um terceiro, mais poderoso, constituído por duas partes, uma masculina e outra feminina. Diante da ameaça desses seres duplos ao poder dos deuses do Olimpo, Zeus decide separá-los em duas partes. Essa divisão representa o processo de descentralização do homem, pois a partir de agora ele toma consciência de um poder que está além do seu alcance, ou seja, conhece as suas limitações. Com o golpe, o indivíduo se vê mutilado, perdendo a sua ligação com o todo. Decorrem daí a carência, a insatisfação e o desejo de restaurar a natureza primitiva do ser pleno, uno. Vejamos que, enquanto Pausânias privilegia a psique e Erixímaco o corpo, Aristófanes concentra-se no todo: “apresenta o homem fendido no corpo e na psique” (SCHULER, 1992, p. 63). Cumpra a Eros aliviar a dor dessa ferida, instaurando o desejo, a atração, a abertura para o outro. Só assim poderão se reintegrar dois seres num único ser, recuperando a totalidade perdida. De acordo com Paz (1994, p. 41) “o mito do andrógino não só é profundo como despertou em nós outras ressonâncias também profundas: somos seres incompletos e o desejo amoroso é a perpétua sede de completude”.

⁶⁷ A palavra “andrógino” deriva do adjetivo grego “andróguynos”, que é composto por “andrós”, cujo sentido é o homem viril, o macho que fecunda, e “guynē”, “guynaikós”, que corresponde à mulher, à fêmea (BRANDÃO, 2014).

Devemos salientar que, até aqui, nenhum dos convivas menciona qualquer transtorno ou malefício advindo de Eros tal como o fizeram Hesíodo, Safo, Sófocles e Eurípedes. O anfitrião do banquete, o tragedista Agáton, ao expor seu pensamento, apresenta um Eros extremamente doce e ligado ao belo, digno de todos os louvores. Diferente de Fedro, o orador sustenta a ideia de que Eros é o mais jovem dos deuses. Amparado pelos recursos da retórica, Agáton traz à luz o Eros primordial e mítico através de um discurso performático e dramatizado:

[...] Eros como o mais belo e o melhor dos todos, e o propiciador desses bens. Digamos, por isso, recorrendo à poesia para exprimir o pensamento que me acode, que Eros é quem traz

a paz aos homens, a calma ao mar, o silêncio aos ventos, o leito e o sono para a dor.

É ele quem nos arranca ao isolamento, quem aproxima os homens; é princípio e liame da sociedade. É ele quem nos guia e nos inspira em festas, danças e sacrifícios, quem faz entreabrir-se a doçura e desaparecer a ferocidade.

Onde ele está há doçura, desaparece a rudeza. É pródigo de bondade e avaro de ódio. Propício aos bons, admirado pelos sábios, agradável aos deuses. Objeto do desejo dos que ainda não o possuem, tesouro precioso para aqueles que o possuem; a ele cabe a paternidade das riquezas, das delícias, dos doces encantos e dos ternos desejos, das paixões. Vigia os bons e esquece os maus. Nos nossos trabalhos, nos nossos temores, nas nossas tristezas é ele o nosso conselheiro e nosso salvador. [...] Todo mortal deve segui-lo e entoar em sua honra os hinos que dirige aos deuses e aos homens (PLATÃO, 1996, p. 103).

Sem se deixar convencer pela eloquência de Agáton, Sócrates se propõe a buscar a verdade sobre Eros e, para isso, em vez dos artifícios retóricos da linguagem, apoia-se na dialética. O filósofo reproduz aos convivas uma conversa que teve com uma sacerdotisa da Mantineia, chamada Diotima. Para revelar os mistérios do Eros mítico, ele recorre a uma profetisa, pois reconhece que: “o saber passa pelo corpo da mulher, a sacerdotisa, a intermediária” (SCHULER, 1992, p. 78). Assim como as Musas, Diotima também é portadora do saber antigo e como elas está ligada à *reminiscência*. Na perspectiva platônica, a memória aparece como “uma descida às origens, ao reino das mães, lugar de verdades primordiais” (PAZ, 1994, p. 42).

A profetisa Diotima nega a natureza divina de Eros, contrariando tudo o que os convivas do banquete haviam dito até então. Sócrates argumenta que, para ela, em vez de deus, Eros é um *daimon*⁶⁸; ele é um intérprete e mensageiro, isto é, um intermediário

⁶⁸ O tradutor Jorge Paleikat utiliza o termo “gênio” em lugar de “daimon”. Em Hesíodo, “daimon” significa “semideus” ou “demônio”, no sentido de intermediário.

entre os deuses e os homens: “a ele cabe interpretar e transmitir aos deuses o que vem dos homens, e aos homens o que vem dos deuses; a uns, as orações e os sacrifícios; a outros, os mandamentos e as recompensas das preces” (PLATÃO, 1996, p. 108). Sendo o homem incapaz de compreender a linguagem dos deuses, Eros atua “como hermeneuta (*hermeneuon*), como tradutor de uma língua estranha, como um transportador de bens sobre as águas de um rio (*diaporthmeuon*), rio da largura do rio Oceano, limite entre o mundo humano e o mistério” (SCHULER, 1992, p.81). Diotima chega a afirmar que Eros filosofa a vida inteira e “é grande feiticeiro, mago e sofista” (PLATÃO, 1996, p. 109). Estando no meio, o Amor preenche o vazio que existe entre uns seres e outros, é “o liame que une o Todo a si mesmo” (1996, p. 108).

Diotima reelabora o mito Eros atribuindo-lhe uma genealogia nova, em que o mesmo aparece como fruto da união de Poros (Riqueza) e de Penia (Penúria):

Por ocasião do nascimento de Afrodite, os deuses deram um grande banquete comemorativo, a que compareceu também Poros, o Esperto, o filho de Méti, a Prudência. Enquanto se banquetevam, aproximou-se Penia, a Pobreza para mendigar as sobras da festa, e sentou-se à porta.

Embriagado pelo néctar, pois o vinho ainda não existia, Poros se encaminhou para os jardins de Zeus e lá adormeceu, dominado pela embriaguez. Foi então que Penia, em sua miséria, desejou ter um filho de Poros. Deitou-se a seu lado e concebeu a Eros. (1996, p. 109)

Sendo concebido na festa em honra ao nascimento de Afrodite, Eros mais tarde se tornará seu companheiro e servidor. Herda da mãe Penúria a falta de beleza e a pobreza, conforme Diotima: “é pobre, e muito longe está de ser delicado e belo, como todos vulgarmente pensam. Eros, na realidade, é rude, é sujo, anda descalço, não tem lar, dorme no chão duro junto aos umbrais das portas, ou nas ruas, sem leito nem conforto” (PLATÃO, 1996, p. 109). Essa descrição afasta-se dos discursos de Hesíodo, Aristófanes, Safo, Sófocles e Eurípedes, porque destitui Eros de seus méritos divinos, entre eles a beleza e a onipotência. Por outro lado, Diotima destaca que Eros herda do pai, Poros, a atração pelo que é belo e gracioso e a coragem, a decisão e a energia para conseguir aquilo que lhe falta: “é bravo, audaz, constante e grande caçador; está sempre a deliberar e a urdir maquinações, a desejar e a adquirir conhecimentos [...]” (PLATÃO, 1996, p. 109). Ser filho da Pobreza e da Abundância contribui para reforçar a imagem de um Eros intermediário e ambivalente. Porém, Eros perde sua superioridade entre os deuses, rebaixado à categoria dos *daimones* (seres intermediários), sendo apenas companheiro e serviçal da deusa Afrodite.

Enquanto os convivas louvam a fala de Sócrates sobre Eros a partir do diálogo com a sacerdotisa Diotima, sobressai a voz de Alcibíades, do lado de fora do recinto, embriagado. Segundo Schuler (1992), o discurso de Alcibíades, antigo discípulo de Sócrates, está inflamado pelo incêndio provocado por Eros. Na relação entre Sócrates e Alcibíades ocorre uma inversão de papéis entre erômeno e erasta. Na época em que foi discípulo de Sócrates, Alcibíades, jovem e belo, deveria ser o erômeno, enquanto ao seu mestre, mais velho, caberia o papel de erasta. No entanto, no seu discurso Alcibíades anuncia justamente o contrário. A atração que move o erasta não nasce aqui do fascínio diante de um corpo jovem e belo. Alcibíades é arrebatado pelas palavras de Sócrates, palavras fascinantes, eróticas, que lembram o canto sedutor das sereias ou a voz sedutora de Eros. Alcibíades sente-se ferido por seu mestre, como se fosse picado por uma víbora (o próprio Eros!). Rejeitado por Sócrates, o discípulo se vê dominado pela carência, tal como um erasta incapaz de possuir seu objeto de desejo. Sócrates espelha Eros, pois também é um *daimon*, um intermediário, um sacerdote, um guia. O que seduz em Sócrates, argumenta Schuler (1992, p. 91), é “o jogo presença-ausência, a oferta que se recusa, no comportamento e nas palavras”. Esse jogo, sublinha o autor (1992, p. 91), não cura a sede, em vez disso, produz “ardência inextinguível”, característica de Eros.

Alcibíades, ressalta Schuler (1992), comete um equívoco ao procurar obter aquilo que Sócrates não possui: a sabedoria. Sendo um *daimon*, isto é, um intermediário, Sócrates também é um ser carente, como o Eros descrito por Diotima. Aproximam-se, nesse sentido, duas carências, a do discípulo e a do mestre. Confuso o discípulo se deslumbra diante de deuses ocultos no corpo do mestre, sem saber que esses deuses não são de carne e osso, mas apenas miragens.

Schuler (1992, p. 41) nota que Eros, no *Banquete*, pouco a pouco vai sendo despojado das “qualidades cósmicas que os antigos lhe tinham conferido para assumir feições definidas e para se vulgarizar em conflitos privados no caminho da subjetivação”. Em outras palavras, o deus deixa de atuar sobre as forças do universo, para se dedicar às relações entre os indivíduos amantes. Por outro lado, ao colocar Eros nesse espaço de mediação (*daimon*), Platão vê nele o meio de que dispõe o homem para se comunicar com aquilo que o excede. O interesse desloca-se do modo como os seres se ligam entre si para o modo como eles se relacionam com a totalidade: “os olhos se levantam para o alto, o distante mundo das essências” (SCHULER, 1992, p. 80). Cumpre a Eros fazer essa aproximação entre o homem e o mundo superior. É nesse

momento que, conforme Schuler (1992), ele irá se confundir com a linguagem e o desejo de saber.

Sem ser mortal nem imortal, Eros, é capaz de florescer e prosperar, morrer e reviver em um mesmo dia (Cf. PLATÃO, 1996). Porém, tudo que alcança lhe escapa, permanece sempre em busca do objeto desejado. Eros desempenha um papel fundamental na iniciação da alma em busca da beleza ideal. Uma das formas em que se manifesta o desejo universal é o amor que “nasce à vista da pessoa bela”, atraído pela beleza humana (PAZ, 1994, p. 43). No *Banquete*, Platão, opondo-se à tradição poética, mostra um Eros que, apesar de ser concebido na festa em honra a Afrodite, não nasce belo, mas nasce do belo. Esse belo o excede, atraindo-o. Schuler (1992, p. 83) considera que, enquanto filho da Penúria, Eros torna “carentes os lugares por onde passa, sejam textos, telas ou estátuas, deixando, entretanto, o rastro de Recurso na passagem”. Esse conceito do Ideal platônico surge no poema de Gilka Machado, reproduzido a seguir:

O Ideal, ó meu Amor, não admite contato,
escapa-nos das mãos, é puramente abstrato.

Feliz de quem deseja um bem e não o alcança;
o maior bem da vida é ter uma esperança
duradora, é esperar o que nunca há de vir,
é viver de ilusões, é viver do porvir.

Na eterna decepção desta vida funesta,
teu amor, meu Amor, é o bem que hoje me resta,
e para conservá-lo os meus instintos torço,
porém, com quanta dor, com que gigantesco esforço!

Olha: eu te amo, não vês? Te amo com frenesi,
e sempre te hei de amar, assim, longe de ti,
pois, para que um amor se torne inextinguível,
urge se lhe anteponha este abismo – o impossível.

[...]

Eu contigo estarei, a todos os momentos,
a enroscar-me, a subir pelos teus sentimentos,
qual uma nova, abstrata e lânguida serpente.
Tu comigo estarás, dentro da minha mente,
de uma forma sutil, de manso, de vagar,
– ígneo polvo – a minha alma a oprimir e a sugar.

Busquemos o silêncio, as solidões completas,
não nos podem notar: amam a paz os poetas.
Se estou só, se estás só, quem, acaso, presume,
que a mim vens, que a ti vou, num perfume?

[...]

Amemo-nos assim, livre-mo-nos do Mal,
seja-nos o deserto uma alcova nupcial,
abençoe o Silêncio, apenas, nossa boda,
e que todo eu te sinta e tu me sintas toda,
de uma maneira vaga, etérea, indefinida,
como a flor sente o aroma e a carne sente a vida.

[...]

(*Estados de alma*, 1992, “O Ideal, ó meu Amor...”, p. 173-174)

O eu lírico renúncia ao amor carnal em nome do Amor Ideal, que “não admite contato”, é “puramente abstrato”. O amor carnal, aliado ao Eros vulgar, é passageiro; enquanto o amor ideal, ligado à alma, é eterno. A carência, enunciada por expressões como “deseja um bem e não o alcança”, “esperar o que nunca há de vir”, “viver de ilusões”, “eterna decepção” e “longe de ti”, assinala o desejo insatisfeito. Por mais que o sujeito poético admita negar os seus instintos, notamos, a partir da quarta estrofe, um desfile de expressões que anunciam paixão, delírio sensual: “te amo com frenesi”, “a enroscar-me, a subir pelos teus sentimentos/ qual uma nova, abstrata e lânguida serpente”; “ígneo polvo – a minha alma a oprimir e a sugar”. Os vocábulos “frenesi” e “ígneo” denotam ardência. Eros é representado por esse fogo abrasante, tal como um polvo a torturar e consumir a alma do ser. A serpente e o polvo sugerem um aspecto letal e também violento, que se reafirma nos verbos “enroscar”, “oprimir” e “sugar”. Em compensação, os adjetivos “abstrata”, “lânguida”, “sutil” e os advérbios “manso” e “vagar” atenuam essas referências, sustentando a ideia de um desejo sublimado. Percebemos que, apesar de aceitar a privação da carne, o eu lírico manifesta o anseio de suprimir a distância que o separa do amado. Logo, Eros promove não apenas a carência mas, principalmente, o desejo, a ânsia de obter o Amor Ideal, na sua forma superior, inalcançável. Diotima fez de Eros filho da Penúria, por isso, o caminho em que ele coloca o indivíduo desejoso é sempre sofrido, penoso, como declara o eu lírico: “teu amor [...] para conservá-lo os meus instintos torço,/ porém, com quanta dor, com que gigantesco esforço!”.

De natureza variável e múltipla, tal como o discurso dos poetas, Eros passa por muitas mudanças desde seus primeiros registros na era arcaica e clássica. Apesar das variações quanto à sua genealogia, existe um aspecto que se repete: Eros é a energia fundamental do universo, dele não só depende a continuidade da vida dos seres, como também a coesão interna do cosmos, já que constitui uma força de atração (Cf.

BRANDÃO, 2014). Há em Platão um total desvio das características do Eros primitivo apresentado pelos poetas. Objeto de interpretações filosóficas e morais variadas, segundo Ann-Deborah Lévy, no *Dicionário de mitos literários* (2005), organizado por Pierre Brunel, Eros chega à literatura ocidental através da poesia bizantina e latina. Denominado Amor ou Cupido, “o deus se adapta, entretanto, à inspiração das épocas e dos autores, tornando-se objeto de interpretações originais” (LÉVY, 2005, p. 322). As referências ao Amor, com inicial maiúscula, são constantes na poesia de Gilka, mas, no poema “Beijo”, há uma menção direta a Cupido: “Beijo, beijo de amor – escandalosa loa,/ que, na festa pagã do luxuriante gozo,/ em louvor a Cupido a humana boca entoa;” (*Cristais partidos*, 1992, p. 45).

De acordo com Lévy (2005), a literatura medieval privilegia a imagem de um deus adulto e de caráter duplo, enquanto a literatura da Renascença recupera a figura do menino com asas. No período renascentista, desenvolve-se o tema do Amor cego, arbitrário e inconsciente. Por outro lado, nesse mesmo período, os poetas aproximam o Amor de Marte, resultando daí sua associação com uma temática guerreira. Resgatando seu caráter ambivalente e sua capacidade de reunião dos opostos, moralistas e humanistas irão fazer a distinção entre um Amor sagrado e um Amor profano. O Amor é concebido pelo neoplatônico Marsílio Ficino, por exemplo, como “o desejo de gozar a beleza” (LÉVY, 2005, p. 323). Ficino reafirma a oposição entre um *Amor divinus* (filho de Afrodite celeste), que aspira a beleza cósmica, e um *Amor vulgaris* (filho de Afrodite Pandêmia), que reproduz a imagem da beleza cósmica no plano terreno. De acordo com Lévy (2005, p. 323), esse Amor profano tende a se tornar sagrado, afinal, ele:

é um dos quatro furores divinos (com o furor poético, a inteligência dos mistérios e a profecia, inspirados respectivamente pelas Musas, por Baco e por Apolo), e o mais possante deles: o Amor é uma corrente que circula entre Deus e o universo; aquele que ama integra-se nessa corrente divina.

Com o passar do tempo, a figura de Eros sofre um processo de desgaste, comum aos mitos, e cai no esquecimento. Lévy (2005, p. 324) acrescenta que “o preciosismo edulcorado de sua figura eclipsou a riqueza inesgotável do tema do amor e do desejo”. A psicanálise provavelmente contribuiu para o processo de “despoetização” de Eros. Isso significa que, se originalmente Eros é concebido como um deus, agora, ele é apresentado como instinto de vida, oposto ao instinto de morte (Tanatos), e se realiza na libido (Cf. MARCUSE, 1972). Lévy ressalta que, embora haja aí um “reatamento com o

Eros primordial, esse conceito desmitifica a alegoria e reconduz o desejo à sua dimensão individual” (p. 324). Por outro lado, o mesmo conceito sinaliza a passagem do deus cosmogônico ao pequeno deus do amor. Essa miniaturização de Eros responde à necessidade de aproximá-lo da figura humana, conforme esclarece Lévy (2005, p. 324): é possível encarar o deus do amor como sendo uma adaptação do Eros primevo (cosmogônico) “às exigências pessoais dos sentimentos dos poetas”. A força universal do desejo é, dessa forma, reduzida a proporções humanas e é atrelada à sexualidade.

Tais observações feitas pela autora vão ao encontro do processo natural de desgaste dos mitos elucidado no capítulo teórico. É importante recapitular os três conceitos essenciais propostos por Gilbert Durand para o entendimento do percurso dos mitos ao longo da história: perenidade, derivação e desgaste. Enquanto a perenidade corresponde aos resíduos míticos que se mantém, ou seja, à permanência do mito; a derivação está relacionada às mudanças e aos desgastes sofridos por ele. Nessa etapa, é visível uma gradual perda de sentido do mito. O momento crítico do mito se instala quando o fio condutor da narrativa mítica se perde, configurando um desgaste.

Logo, entendemos que a mencionada “despoetização” de Eros possa ser associada ao processo de desgaste definido por Durand (1998), em que ocorre um esvaziamento da substância mitêmica. De modo geral, Eros, na perspectiva psicanalítica, tem sua essência mítica fragilizada, sendo atrelado a um conceito. Ignora-se justamente a complexidade em torno da identidade de Eros. A palavra “eros” passa a ser tratada como sinônimo de pulsão de vida, contrapondo a pulsão de morte. Existe ainda uma consequência ainda mais visível nesse processo de “despoetização”: a abordagem psicanalítica afasta Eros de seu espaço original – a poesia. Eros nasce no discurso e vive nele, fora do texto passa a ser um simples conceito. É a palavra poética, impulsionada a cada nova leitura que faz reviver o Eros mítico de Hesíodo, Safo, Alcman, Íbico, Anacreonte, etc.

Lembremos que nosso objetivo aqui é identificar a presença do mito de Eros nos poemas de Gilka através do processo da mitocrítica desenvolvido por Gilbert Durand. Esse processo consiste em identificar pequenas unidades (mitemas) que se repetem (temas, imagens, lugares, cenários). A partir dessas unidades são determinados os núcleos míticos que permitem a formação de famílias de imagens. Todavia, diferente de outros mitos gregos, como o de Narciso e o de Teseu, por exemplo, não encontramos um mito “ideal” de Eros, isto é, em que os mitemas sejam facilmente identificáveis. A

irregularidade e a variação marcam a trajetória do mito de Eros na poesia mélica (“lírica”) antiga, na tragédia e na filosofia. Mazel (1988, p. 178) ressalta que “o Amor parece pertencer mais ao coração dos humanos que à família dos olímpicos. Os poetas, os filósofos e os artistas o disputam. Donde as dificuldades de interpretação de seu mito, para não falar da dúvida acerca de seus poderes!”. Cada autor cria a sua versão do mito, divergindo, muitas vezes, das versões anteriores. Não custa frisar que, como disse Durand, não existe mito puro. Esses autores comprovam que, na literatura, o mito não se copia, se (re)cria. No entanto, chegamos à conclusão de que o paradoxo torna-se uma das características do mito, uma vez que “órfão, deus sem templo, ao mesmo tempo em toda parte e em parte alguma, o mais velho e o mais novo, Eros sempre existiu” (MAZEL, 1988, p. 179). Nesse sentido, Eros configura uma potência que ultrapassa o próprio mito. Tal como Nêmesis, que é simultaneamente uma deusa e uma abstração da justiça primitiva, Eros sintetiza a figura do deus do amor e a força abstrata que impulsiona a vida dos seres e dos demais deuses. Hesíodo o apresenta como o mais velho porque o deus é anterior ao próprio mito; aliás, como descreve Safo, Eros é “tecelão de mitos”.

Apesar das particularidades de cada discurso, todas as versões reiteram o poder divinatório de Eros, sua onipotência sobre todos os mortais e imortais e sua ambivalência, em que se revela a influência simultaneamente positiva e negativa. Para ilustrar esses aspectos, fazemos uma síntese com algumas passagens essenciais de alguns dos textos citados antes: “o solta-membros, e de todos os deuses e todos os homens/ subjuga, no peito, espírito e decisão refletida” (*Teogonia*, Hesíodo); “[Eros]/ vindo do céu, num manto de púrpura envolto”; “como o vento que se abate sobre os carvalhos na montanha,/ [Eros me trespassa]”; “Eros me arrebatou,/ ele, que põe quebrantos no corpo,/ dociamaro, invencível serpente”; “[Eros] dociamargo/ [Eros] que atormenta” (fragmentos, Safo); “Eros, vitorioso na guerra,/ Eros, que te abates sobre/ bestas, e nas suaves faces/ da jovem dormes/ [...] / De ti nenhum/ dos deuses escapa,/ nenhum dos efêmeros/ homens. Quem tocas delira. // Tu arrastas o coração dos/ justos à ruína./ Tu instigas a luta/ entre gente do mesmo sangue./ Vence o desejo que brilha/ nos olhos da virgem/ no leito, companheiro dos grandes/ estatutos que presidem o mundo” (*Antígona*, Sófocles); “Eros, Eros, que dos olhos/ destilas desejo, a deliciosa volúpia/ vertendo nas almas que assaltas,/ com teus malefícios a mim nunca te manifestes,/ não venhas a mim com desmedida”; “se Eros, o potente senhor dos humanos,/ guarda-

chaves do tálamo deleitoso/ de Afrodite, não venerarmos,/ a ele, que destrói e em toda desgraça lança/ os mortais, quando vem.” (*Hipólito*, Eurípedes). Constatamos que, em todos os fragmentos, Eros está associado ao amor, ao desejo, à volúpia, ao delírio e à embriaguez. Além disso, destaca-se a dualidade de Eros: sua atuação é benéfica e, ao mesmo tempo, maléfica. Eros está ligado ao desejo ardente que inflama os corações.

Com Platão, sobretudo, no discurso da sacerdotisa Diotima, acrescentam-se a carência de Eros e a busca constante pelo que lhe excede. Rebaixado, Eros não é mais o deus potente exaltado por Hesíodo, Safo, Sófocles, Eurípedes e Aristófanes. Transforma-se num *daimon*, mediador entre os homens e os deuses, procurando sempre alcançar o belo.

3.2 O mito de Eros e Psique

No *Banquete*, de Platão, a sacerdotisa Diotima, citada por Sócrates, concebe Eros como filho de Poros (Abundância) e de Penia (Penúria). A partir dessa genealogia, Eros aparece como aquele que é “perpetuamente insatisfeito e inquieto: uma *carência* sempre em busca de uma *plenitude*. Um *sujeito* em busca do *objeto*” (BRANDÃO, 2014, p. 213, grifo do autor). O eu lírico gilciano se aproxima de tais características na medida em que revela o espírito permanentemente insatisfeito, buscando na fusão com Outro (amado, natureza, cosmos, Nada) uma espécie de reintegração à unidade primordial do ser. Esse Outro, a propósito, surge, em vários poemas, distanciado do eu, reafirmando a imagem do sujeito em busca do objeto de desejo.

De acordo com Paz (2014, p. 189), o homem é, ao mesmo tempo, nostalgia e desejo de comunhão: “toda vez que sente a si mesmo, sente-se como carência de outro, como solidão”. Dessa condição solitária resulta a necessidade de realizar-se em outro e o amor lhe traz essa possibilidade. Em vez de felicidade ou repouso, o homem espera encontrar no amor um instante de vida plena, momento em que os contrários se fundem e em que vida e morte, tempo e eternidade encontram-se conciliados, numa mesma unidade.

O sentimento de falta, a sensação de incompletude são temas frequentes na poética de Gilka. A busca incessante pelo outro está, a princípio, associada à tentativa de superar a solidão, condição última do ser humano, como explica Paz (2014, p. 189):

Uno com o mundo que o rodeia, o feto é vida pura e em estado bruto, um fluir ignorante de si. Ao nascer, cortamos os laços que nos unem à vida cega que vivemos no ventre materno, onde não há pausa entre desejo e satisfação. A nossa sensação de viver se manifesta como separação e ruptura, desamparo, queda num ambiente hostil ou estranho. À medida que crescemos, essa sensação primitiva se transforma em sentimento de solidão. E, mais tarde, em consciência: estamos condenados a viver sozinhos, mas também estamos condenados a atravessar a nossa solidão e a refazer os laços que num passado paradisíaco nos uniam à vida.

Para o autor, “sentir-nos sós tem um duplo significado: consiste por um lado, em ter consciência de si mesmo; por outro, um desejo de sair de si” (2014, p. 189). Essa vontade de sair de si é, aliás, constante na poesia de Gilka. A partir do momento em que toma consciência da sua solidão e das suas limitações, todos os esforços do sujeito têm como fim superá-las. Uma das formas é o amor: “dois entes, que se entregam e se abandonam, reencontram-se um no outro, [...] elevados a um grau superior de ser” (CHEVAILER; GHEERBRANT, 2009, p. 46-47).

Muitos escritores e poetas exploraram o tema da alma solitária à espera de um amor. A saga da alma em busca do amor é retratada na narrativa mítica de Eros e Psique. Conforme registra Bachelard, no prefácio de *O simbolismo na mitologia grega*, de Paul Diel, todo o mito é um drama humano sintetizado e, por isso, “pode, tão facilmente, servir de símbolo para uma situação dramática atual” (1991, p. 10). De acordo com Junito de Souza Brandão (1987), o primeiro registro do mito de Eros e Psique está num romance escrito por volta do século II por Lúcio Apuleio, nascido em 125 d.C.. A obra, que recebeu o título de *Metamorfoses*, mas também ficou conhecida como *O asno de ouro*, reúne uma série de contos entre os quais se encontra Eros e Psique⁶⁹.

Apesar de, na sua origem, ser apresentada como conto ou fábula, a narrativa de Eros e Psique é tratada como mito pela crítica literária. De acordo com Mielietinski (1987), os estudos literários orientados pela escola mitológico-ritualista tornaram o conceito de mito mais amplo. Com efeito, segundo Durand (2002, p. 256), a palavra “mito” “engloba [...] o mito propriamente dito, ou seja, a narrativa que legitima esta ou aquela fé religiosa ou mágica, a lenda e as suas intimações explicativas, o conto popular ou a narrativa romanesca”. Além dos mitos tradicionais, temas, imagens e figuras

⁶⁹ O mito de Eros e Psique receberá posteriormente diversas adaptações poéticas e teatrais entre os séculos XVII e XIX. Entre elas destacam-se *Ni Amor se libra de amor* (1640), de Calderón, *Les amours de Psyché et de Cupidon* (1669), de La Fontaine, *Psyché* (1671), uma “tragédie-ballet”, de Molière e *Psyché* (1841), de Laprade (BRUNEL, 2005). Não poderíamos deixar de acrescentar o célebre poema “Eros e Psique” de Fernando Pessoa.

literárias (Don Juan, Fausto) são incorporados a uma tradição mitológica, não apenas por seu caráter genérico, mas também por servirem de “paradigmas” para a literatura produzida posteriormente. A história de Eros e Psique contada por Apuleio, elevada à categoria de mito, serviu de modelo para outros escritores que também buscaram explorar o tema da alma a procura do amor.

Segundo a história narrada por Apuleio, Psique era a terceira filha de um rei. A jovem, “de beleza tão rara, tão brilhante, tinha tal perfeição que, para celebrá-la com um elogio conveniente, era pobre demais a língua humana” (APULEIO, 1963, p. 83). Tal beleza tornava-a digna da mesma adoração que a deusa Vênus (Afrodite). O culto dos homens à bela moça logo despertou a inveja e a cólera de Vênus que, tramando um plano ardiloso, invocou seu filho, Eros⁷⁰, assim descrito:

o menino alado, esse perverso velhaco que, agravando com sua má conduta a moral pública, armado de tochas e de flechas, corre daqui e dali durante a noite, pela casa dos outros, incendeia todos os lares, comete impunemente os piores escândalos, nunca faz coisa boa (APULEIO, 1963, p. 84).

A deusa ordenou ao jovem deus que fizesse o homem mais vil e cruel da terra se enamorar por Psique. Ao contrário de suas irmãs, Psique não conseguia encontrar um noivo, por isso seus pais decidiram consultar um oráculo de Mileto. Ele determinou que a bela jovem fosse levada para o alto de uma montanha, onde um monstro viria desposá-la:

Sobre o rochedo escarpado,/ suntuosamente enfeitada,/ expõe, rei, a tua filha,/ para núpcias de morte./ Então, ó rei, não esperes/ para teu genro, criaturas/ originadas de mortal estirpe,/ mas um monstro cruel e viperino,/ que voa pelos ares./ Feroz e mau, não poupa ninguém,/ Leva por toda parte o fogo e o ferro,/ e faz tremer a Júpiter,/ e é o terror de todos os deuses,/ e apavora até as águas do inferno,/ e inspira terror às trevas do Estige. (APULEIO, 1963, p. 86)

Cumprindo a orientação do oráculo, com extremo pesar, os pais deixaram Psique no alto do rochedo. Tomada pela tristeza e pelo medo, a moça chorou, mas logo, Zéfiro, num suave e tranquilo sopro, a conduziu até a relva florida. Depois de um sono reparador, ela despertou em meio a um bosque, onde havia um palácio divino. Atraída pela beleza da construção, Psique adentrou o palácio e lá foi servida por vozes invisíveis. À noite, o marido desconhecido se aproximou e fez dela sua mulher. A

⁷⁰ No exemplar de *O asno de ouro*, aqui utilizado, a tradutora optou pela denominação de Cupido no lugar de Eros, mas preferimos empregar a segunda.

misteriosa presença era a do próprio Eros que, a fim de manter o segredo, advertiu a esposa de que jamais poderia vê-lo, pois, “sua curiosidade sacrílega trar-lhe-ia infelicidade e perdição, e a privaria, para sempre, de seus abraços” (APULEIO, 1963, p. 91). Psique obedeceu à regra por algum tempo, embora sua curiosidade crescesse a cada dia.

O isolamento da família e a solidão afligiam a jovem, que rogava a Eros a permissão para que suas irmãs fossem visitá-la no palácio. O deus acabou cedendo às súplicas de Psique, mas lhe advertiu de que suas irmãs invejosas despertariam dúvidas a respeito dele. Três vezes a jovem recebeu a visita das irmãs, mas estas tomadas pela inveja logo plantaram no coração de Psique a desconfiança sobre a figura do seu misterioso companheiro. Decerto, argumentaram as irmãs da moça, o marido lhe escondia sua face, porque, na realidade, ele era “uma horrível serpente, um réptil de tortuosos anéis, com pescoço estufado de baba sanguinolenta, de um veneno temível, goela hiante e profunda” (APULEIO, 1963, p. 97). Ignorando as advertências de Eros, movida pela curiosidade e pelo medo, Psique seguiu o terrível plano, orquestrado pelas irmãs. À noite, depois de o marido adormecer em sono profundo, aproximou-se do leito armada com uma navalha afiada, ergueu uma lâmpada de óleo, mas eis, então, a surpresa: descobriu a verdadeira face da adorável serpente; era o próprio Eros que ali repousava. Deslumbrada diante da beleza divina, por descuido, Psique se feriu com uma das flechas do deus, deixando-se consumir cada vez mais pelo desejo ardente do senhor dos desejos. Enquanto Psique inclinava-se sobre Eros, “arquejante de volúpia” e beijava-lhe avidamente com beijos apaixonados, a lâmpada, segundo nos narra Apuleio, talvez por baixa perfídia e malícia ciumenta ou ainda por impaciência de também tocar e beijar o belo corpo do deus, deixou cair uma gota de óleo fervente sobre o ombro de Eros que, com a queimadura, despertou.

Diante da decepção, Eros alçou voo, fugiu, pois acreditava que não podia haver amor sem confiança. Psique, desesperada, tentou segui-lo, agarrando-se a perna direita do deus; seu esforço foi em vão, pois, no alto das nuvens, já cansada, acabou escorregando. Comovido, Eros voltou e pousou sobre um cipreste e, ali, dirigiu-se uma última vez à esposa: ele lembrou as advertências e destacou a traição da jovem e a sua merecida punição. Depois das últimas palavras, o deus foi embora e se iniciou a saga dolorosa de Psique em busca dele. Enquanto percorria toda a terra, em sua caminhada errante, a jovem prosseguia “em suas indagações dia e noite, e, de alma inquieta,

ansiava por lenir a cólera do marido com as carícias de uma esposa, ou pelo menos desarmá-lo com as súplicas de uma escrava” (APULEIO, 1963, p. 105). Dilacerado, Eros voltou à morada de sua mãe, a deusa Vênus, a fim de curar a dor da queimadura e da decepção amorosa. Vênus, ao tomar conhecimento do ocorrido, jurou vingança e ordenou que Psique fosse capturada.

Sem saber mais a quem recorrer, exausta da jornada a procura do marido alado, a jovem decidiu se entregar voluntariamente e implorar pelo auxílio da deusa. Vênus, no entanto, não se apiedou da pobre moça e lhe infligiu mais tormentos e torturas. Depois ainda lhe impôs quatro tarefas impossíveis de cumprir. A primeira foi separar sete tipos de cereais (trigo, cevada, milho, papoula, ervilha, lentilha e fava) misturados em um grande monte; contando com o auxílio das formigas, a jovem conseguiu realizar o trabalho. No segundo dia, insatisfeita, Vênus ordenou que Psique fosse ao rio e lhe trouxesse um punhado de lã de ouro das ovelhas selvagens que ali pastavam. Era impossível aproximar-se dos temíveis animais que, furiosos, às vezes, atacavam os homens com mordidas envenenadas. No entanto, instruída miraculosamente por um verde caniço, a jovem obteve êxito na segunda prova. Vênus então mandou que a moça agora subisse no cume de uma montanha onde encontrava-se uma fonte sagrada que brotava do fundo do Estige; lá ela deveria apanhar um pouco da água. O rochedo era muito alto, íngreme e inacessível; abrigava um perigo eminente. Mais uma vez, Psique contou com a providência divina: a águia de Júpiter se compadeceu da jovem e a ajudou.

Mesmo cumprida a terceira prova, Vênus estava decidida a destruir a rival. A deusa entregou a Psique uma caixinha; ordenou que ela descesse ao mundo dos mortos e pedisse um pouco da beleza de Proserpina (Perséfone). Seguindo as instruções de uma torre, Psique desceu aos infernos e lá recebeu da deusa do mundo inferior um fragmento da beleza divina. Porém, embora advertida pela torre, a jovem mortal cedeu novamente à curiosidade, abriu a pequena caixa e caiu num sono profundo. Livre do cárcere, Eros ressurgiu para salvar amada: assim que devolveu a beleza à caixa, Psique despertou. Eros obteve de seu pai, Zeus, o direito de desposar a mortal. Casados, deram à luz uma menina chamada Volúpia.

Joseph Campbell (2007, p. 102) destaca, na narrativa de Apuleio, a inversão de papéis: “ao invés de o amado tentar conquistar sua noiva, cabe a esta fazê-lo; e, em vez de um pai cruel que subtrai a filha ao amante, há uma mãe ciumenta, Vênus, que oculta

o filho, Cupido, da noiva”. A história se aproxima do que o autor denomina como “mito-aventura”, afinal, a heroína, Psique, precisa passar por uma sucessão de provas para reencontrar o amado.

A palavra Psique significa “sopro” ou “princípio vital” e sua origem está no verbo “psýkhein”, “soprar, respirar”. No mito, ela se converte em personificação da alma; enquanto Eros é o amor personificado. Além de representar a comunhão entre a alma e o amor, a união entre Eros e Psique simboliza a conquista da plenitude. Eros apresenta-se como aquele que infatigavelmente anseia por algo; já Psique é a alma solitária que deseja conhecer o amor. No final da narrativa, a alma solitária, após vencer uma dolorosa jornada, enfim, completa-se, encontrando o amor ideal. Paul Diel, Pierre Grimal e Erich Neumann consideram o mito de Eros e Psique como uma narrativa de iniciação para a alma.

Para Diel (1991), Eros é a divindade que preside à sexualidade em suas duas formas: a banalizada, referente ao prazer físico e a sublimada, em que a ligação passageira do ato soma-se à união perene das almas. Psique, a personificação da alma, ao ceder aos encantos de Eros na sua forma mais perversa, perde o poder de clarividência que a caracteriza. Ela está presa à sedução imaginativa, a uma visão banalizada do amor. Quando, através da luz de uma tocha, conhece a verdadeira identidade de Eros, Psique se liberta da cegueira que a aprisionava. Segundo Diel, com a ajuda da luz de Hera, a jovem reencontrará novamente Eros, agora, sob a visão sublimada do amor físico.

A partir da abordagem de Pierre Grimal, Paz (1994) salienta a influência platônica sobre a narrativa de Apuleio, assinalada pela presença da alma em uma história de amor e pelo desejo da imortalidade, conquistada por Psique ao final da narrativa. Mas, para o autor, a novidade dessa história está no fato de Eros, um deus, apaixonar-se por uma mortal. Há, entre o casal, um amor mútuo e correspondido, nenhum deles é apenas objeto de contemplação para o outro, como acontece no mito de Narciso, por exemplo. Apesar de serem numerosas as histórias de deuses apaixonados por mortais, em nenhuma delas se manifesta a atração pela alma da pessoa amada. Ademais, de modo geral, nas narrativas que abordam o tema do amor entre deuses e mortais, o sofrimento cabe apenas aos parceiros mortais, “que na maioria das vezes acabam aniquilando-se nesse encontro, enquanto que o parceiro divino passa sorrindo para outras aventuras” (NEUMANN, 2017, p. 105). Os deuses experimentam apenas

prazer e desejo. Isso não acontece no mito de Eros e Psique. Ambos sentem prazer e desejo e ambos sofrem com a separação.

Nesse segundo mito protagonizado por Eros e Psique, podemos elencar alguns mitemas essenciais: o conflito entre Psique e Vênus, as núpcias com o desconhecido ou com a morte, a transgressão do interdito (impedimento que evitava a revelação de Eros), a fuga de Eros, a busca pelo amor perdido e a salvação ou redenção de Psique. Colocados nessa ordem, esses mitemas compõem um processo de ascese espiritual. De uma forma de amor banal, Psique passa a um amor elevado, livre dos mistérios, claro, pleno.

De acordo com Neumann (2017, p. 81), “é uma das constatações mais felizes do significado mitológico quando se comprova que em uma poesia surge a mesma ressonância que vibra nos mitos”. Nos poemas de Gilka Machado, que analisaremos no próximo capítulo, surgirão alguns dos mitemas anunciados na história escrita por Apuleio e também aqueles que se fixaram no mito de Eros na literatura grega clássica e antiga, entre eles a unidade dos seres, a ambivalência de Eros, o desejo ardente e o poder divinatório de Eros.

4 OS DESDOBRAMENTOS DE EROS E DE PSIQUE NA POÉTICA DE GILKA MACHADO

4.1 *Éros mythóplokos*: uma poética fundada no desejo

O *Éros mythóplokos* apresentado por Safo de Lesbos é o verdadeiro “Eros tecelão de mitos” (FONTES, 2003). Temos aqui uma palavra composta, em que “mythó” remete a *mýthos*, “narrativa”, “fábula”, “mito”; “plokos”, por sua vez, está muito próximo de *plékō*, “tecer” e de *ploké*, “ação de entrelaçar” ou “tecido” (Cf. FONTES, 2003). Tecelão é aquele que com paciência vai urdindo os fios na trama do tecido; ele une, liga, enlaça e, portanto, cria. O epíteto “dociamaro” empregado por Safo ilustra essa capacidade ligadora de Eros sobre a própria linguagem, unindo dois termos contrários “doce” e “amargo”. O tecido nasce das mãos do artesão da mesma forma que o poema nasce das mãos do poeta: este último dispõe as palavras no papel, entrelaçando-as como se fossem fios de uma trama. Desse modo, a imagem do “tecelão” associada a Eros reafirma justamente a função ligadora do deus e sua capacidade criadora. Em *Teogonia*, de Hesíodo, a fundação, isto é, a formação do universo e o nascimento dos deuses e demais seres depende diretamente do Amor. Ele estabelece a gênese de tudo, em outras palavras, é a força de atração primitiva necessária para a geração da vida.

Essa mesma energia também atua sobre a linguagem poética, como defende Agáton, no *Banquete*, de Platão:

Para honrar em primeiro lugar a minha arte, assim como Erixímaco a sua, começarei por declarar que este deus é tão excelente poeta, que pode até fazer poetas daqueles a quem ama. E é por isso que todos, mesmo os que antes eram as pessoas mais prosaicas deste mundo, todos se tornam poetas quando Eros os ataca⁷¹.

Creio que podemos afirmar que Eros, efetivamente, é um verdadeiro criador, e criador grandioso, em tudo aquilo que tem relação com a atividade das Musas, pois é absolutamente impossível a qualquer pessoa doar aquilo que não tem nem ensinar aquilo que não sabe.

Negaria alguém que a criação de tudo quanto vive resulta da sabedoria de Eros, de Eros por quem tudo quanto é vivo se forma e se reproduz? E as artes, não sabemos, que em todas elas se tornam célebres e ilustres os que são discípulos de nosso deus, e que ficam na obscuridade todos aqueles a quem Eros não bafeja? O próprio Apolo inventou a arte de

⁷¹ Na tradução de *O banquete* realizada por Donald Schuler (2012), em vez do verbo “atacar” empregado por Jorge Paleikat na edição de 1996, Schuler utiliza um termo mais suave: “Ao toque de Eros, todos devêm poetas, ‘mesmo os que antes viviam longe do dom das Musas’” (2012, p. 79).

atirar o arco, a medicina e a divinação, impelido pelo desejo e pelo amor, sendo portanto um discípulo de Eros; e da mesma forma as Musas, que assim inventaram a música; e Hefáistos, com a arte de ferreiro; e Atene, com a de tecer; até o próprio Zeus com ele aprendeu a suprema arte de governar os deuses e os homens.[...]

[...]

É ele quem nos arranca ao isolamento, quem aproxima os homens; é princípio e liame da sociedade. É ele quem nos guia e nos inspira em festas, danças e sacrifícios, quem faz entreabrir-se a doçura e desaparecer a ferocidade. (PLATÃO, 1996, 102-103)

Esse discurso eloquente é claramente inspirado por Eros. Para enaltecer os méritos poéticos do deus, Agátón faz de Eros a grande matriz de todas as artes: impulsionado pelo desejo e pelo amor, Apolo inventa a arte de atirar o arco, a medicina e a divinação; as Musas criam o canto também sob o influxo de Eros; do mesmo modo, inspirados pelo deus, Hefáistos inventa a arte de ferreiro, Atene, a arte de tecer, e Zeus, a arte de governar os deuses e os homens. Eros, enfim, arranca o homem de seu isolamento, aproxima os homens entre si. Ora, o amor desperta no sujeito o desejo de comunhão com o outro, afastando-o de sua condição solitária.

Para atrair o outro é preciso lançar mão de uma ação sedutora. Calame (2013) considera que o som da lira, a voz de um coro, a melodia de uma flauta e mesmo o canto de um poeta são capazes de evocar o poder enfeitiçante de Eros. De acordo com o autor (2013, p. 43), “as imagens áticas do início da época clássica não hesitam em colocar nas mãos de Eros a lira ou o aulo”. A própria invenção da lira por Hermes vem testemunhar essa natureza erótica do canto: “na versão do *Hino Homérico* ao deus, a voz desejável (*eratos*) do instrumento habilmente manipulado pelo Hermes jovenzinho suscita no coração (*thymos*) de Apolo o doce desejo (*glukus himeros*), antes de o Eros invisível deslizar em seu peito” (CALAME, 2013, p. 31). O poema, assim como o canto das Musas, consegue encantar, persuadir, fazer vibrar o coração do leitor/ouvinte, por isso a poesia está mais próxima de Eros que do *Logos*. O deus, que é “invencível serpente”, tece redes de sedução em que são aprisionadas suas vítimas.

Senhor do amor, do prazer e do desejo, Eros pertence ao séquito de Afrodite e, juntamente com a deusa, preside a linguagem encantatória da poesia. Paralela à sedução poética está a dança que, além da música, apoia-se nos movimentos corporais. No poema “Comigo mesma”, que abre a obra *Mulher nua*, de Gilka Machado, o eu lírico

faz uma invocação à Musa dançarina⁷², “a Salomé da lenda”. Vejamos como se desenvolve o poema:

Numa nuvem de renda,
Musa, tal como a Salomé da lenda,
na forma nua
que se ostenta e estua,
⁵ – sacerdotisa audaz –
para o Amor de que és presa,
rasgando véus de sonho, dançarás
nesse templo pagão da Natureza!

Dançarás por amor das coisas e dos seres,
¹⁰ e por amor do Amor
tua dança dirá renúncias e querereres;
faze com que desfira
tua lira
gargalhadas de gozo e lamentos de dor,
¹⁵ e possas em teu ritmo recompor
tudo que vistes extática, surpresa,
e a imprevista beleza,
a beleza incorpórea
dos perfumes e sons indefinidos
²⁰ de tudo que te andou pelos sentidos,
de tudo que conservas na memória.

Dize da Natureza em que à luz vieste,
dize dos seus painéis encantadores,
dize da pompa, do esplendor celeste
²⁵ das suas noites, dos seus dias,
e animiza com teus espasmos e agonias
as expressões com que expressando fores.

Alma de pomba, corpo de serpente,
enche de adejos
³⁰ e rastejos
teu ambiente,
caiam em torno a ti pedras ou flores
de uma contemplativa multidão:
de lisonjeiros e de malfeitores
³⁵ cheias as sendas da existência estão.
Toda de risos tua boca enfeita
quando te surja um ser sincero, irmão;
e sejas sempre pura, espelhante, perfeita,
na verdade da tua imperfeição.

⁴⁰ Musa satânica e divina
ó minha Musa sobrenatural,
em cujas emoções, igualmente, culmina
a sedução do Bem, a tentação do Mal!
em teus meneios lânguidos ou lestos
⁴⁵ expõe ao Mundo que te espia
que assim como há na Dança a poesia dos gestos,
há nos versos a dança da Poesia.

⁷² Bachelard (2009) considera que a noção de Musa, ser transcendente, mascara “o ser da inspiração”. Para ele, é no devaneio poético que se localiza a inspiração.

Dança para esse gozo,
o grande gozo maternal
⁵⁰ da Terra,
que te fez sem igual,
e, envaidecida,
em seu amor te encerra,
amando em ti a sua própria vida,
⁵⁵ sua vida carnal
e espiritual.

Torce e destorce o ser flexuoso
e estoso⁷³
ó Musa emocional!
⁶⁰ maneja os versos
de maneira tal
que eles se fiquem pelos séculos dispersos,
com os ritmos da existência universal.

E a dançar,
⁶⁵ a dançar,
num delicioso sacrifício,
patenteia a nudez desse teu ser puniceo
ante o sereno altar
do deus que te domina.
⁷⁰ Que importa a injúria hostil de quem te não compreenda?
dança, porém, não como a Salomé da lenda,
a lírica assassina:
dança de um modo vivificador;
dança de todo nua,
⁷⁵ mas que seja a nudez sensual da dança tua
a imortalização do teu glorioso Amor!

(*Mulher nua*, 1922, “Comigo mesma”, p. 15-19)⁷⁴

Nos Evangelhos de São Marcos e São Mateus, a dançarina, posteriormente chamada de Salomé, é designada apenas como “a filha de Herodíades”. Segundo a narrativa bíblica, Herodes, governador da Galileia, mandou prender João Batista, por causa de Herodíades, mulher de seu irmão, com a qual tinha se casado. João Batista havia dito que o casamento de Herodes com Herodíades não era permitido. Com raiva, Herodíades arquitetou um plano de vingança; no banquete de aniversário de Herodes, sua filha realizou uma dança sedutora que agradou ao anfitrião e aos seus convidados. Em agradecimento, Herodes ofereceu-lhe fortunas; todavia, instruída pela mãe, a moça pediu a cabeça de João Batista, que lhe foi entregue em uma bandeja. A história de Salomé aparecerá como mito na segunda metade do século XIX, já afastada da

⁷³ Estuoso significa ardente.

⁷⁴ Reproduzimos a versão de 1922, pois, na edição de 1992, há o apagamento de dois termos: “sensual” (v. 75), que acentua o erotismo contido na dança de Salomé e “glorioso” (v. 76), que enaltece ainda mais o caráter supremo do Amor (Eros). Outras pequenas alterações na pontuação e na grafia poderão ser observadas no Anexo 1, em que apresentamos ambas as versões, lado a lado, para fins de comparação.

iconografia cristã e encarnando “o arquétipo da mulher fatal adorada e execrada, fascinante e terrível, uma deusa de grande beleza e luxúria” (BRUNEL, 2005, p. 811). Transformada no mito *fin de siècle*, sua figura está presente em praticamente todos os domínios artísticos, na pintura, na música, nas artes plásticas, etc. Na literatura, Salomé surge nos textos de autores como Baudelaire, Mallarmé, Laforgue, Flaubert, Montesquieu, Pound, Wilde, Apollinaire, Pessoa, entre outros. A emergência do mito de Salomé ocorre, especialmente, nos textos decadentes e simbolistas. Gilka, entretanto, ao retomá-lo no poema que transcrevemos, excluí seu caráter demoníaco, concentrando-se na potência erotizante e vivificadora da dança da bailarina. Salomé torna-se Musa da poesia e sua dança é realizada em honra a Eros.

Essa aliança entre a dança e a palavra poética é plausível, afinal de contas, a poesia arcaica dispunha de um caráter performático e fazia-se de forma coletiva acompanhada pela dança e pela música. Nessa combinação entre música, dança e palavra constroem-se o ritmo, o movimento, a performance, a celebração e o ritual. A dança não se resume a uma simples sucessão de gestos, na realidade, ela exige ordenação, ritmo, assim como a música e a poesia. Durand (1998, p. 44) pondera que “a poesia não se lê, ela ‘reevoca-se’, reanima-se através de uma espécie de ioga da língua. Ela é, de algum modo, rito linguístico. Não esqueçamos que a palavra é um gesto”. O gesto alude a um movimento expressivo do corpo. Do mesmo modo, a palavra poética reanimada é também uma expressão corporal.

No âmbito formal, embora o poema “Comigo mesma” seja composto por versos polimétricos, existe uma regularidade nas rimas. Isso atende a uma necessidade de repetição e de ordenação, lembrando que a reiteração dos sons influencia diretamente na fruição do texto poético. Na primeira estrofe, a Musa, tal como a Salomé da lenda, dançará na forma nua em uma nuvem de renda. Signo da libertação do corpo, da sensualidade, a nudez, enfatizada do início ao fim do poema, também sustenta um aspecto sagrado. Esse estado de pureza simultaneamente física e espiritual está presente nos rituais que celebram as divindades. Por meio da nudez ritual, o homem transpõe os limites que o separam dos mistérios superiores. No poema, a imagem da “nuvem de renda” (v.1) cria uma quase nudez. Amparada por essa pureza física e espiritual, Salomé, a “sacerdotisa audaz”, através da dança, expressa a beleza suprema, a harmonia antitética de Eros e sua força criadora.

A nudez ritual que se manifesta na dança de Salomé nos dirige ao domínio das orgias cerimoniais presentes nos ritos de regeneração e de fecundidade. Eliade (2010, p. 291) salienta que “a orgia faz circular a energia vital e sagrada”, ou seja, assegura a continuidade da vida. Essa energia associa-se ao Eros de Hesíodo, divindade responsável pela procriação, pela fecundidade. Na poesia grega antiga, não raro encontraremos manifestações que ligam Eros à vegetação e à fertilidade primaveril, ao lado da deusa Afrodite.

Por outro lado, a nudez não se restringe somente ao corpo da bailarina, já que é também o corpo do poema que se desnuda. O fazer poético é construído por meio da combinação de elementos da dança e da poesia. Na primeira estrofe, o eu lírico refere-se ao movimento de “rasgar os véus de sonho” que significa despir, desvelar o que está encoberto. Tanto a “renda” quanto os “véus” instauram uma quase transparência que, aos poucos, se desfaz. O “sonho”, por sua vez, signo do oculto, caro aos simbolistas, pode revelar os desejos mais íntimos do indivíduo.

Ainda na primeira estrofe, o eu lírico anuncia que Salomé dançará no templo pagão da Natureza e sua dança será devotada ao Amor, do qual ela é presa. Essa imagem da Natureza como templo pagão, frequente no ideário simbolista, evoca o espaço sagrado, onde é possível tecer preces e louvores aos deuses, e integrar-se ao Cosmos. Conforme mencionamos antes, a dança faz parte das cerimônias religiosas e dos rituais sagrados. Na narrativa bíblica, Salomé seduz através da dança, logo não nos surpreende que ela seja eleita a Musa da linguagem encantatória da poesia.

Salomé é Musa e “sacerdotisa audaz” (v. 5), duas funções em que a mulher aparece ligada à sabedoria. Filhas de Zeus e de Mnemósima, personificação da memória, as Musas, diz-nos Hesíodo, “do canto/ no peito se ocupam com ânimo sem aflição” e “junto delas as Graças e Desejo habitam/ em festejos; pela boca, amável voz emitindo,/ cantam e as normas e usos sábios de todos/ os imortais glorificam, amável voz emitindo” (2013, p. 35). A música e o canto pertencem à alçada dessas cantoras divinas de voz amável e sedutora, “foram elas que ditaram aos poetas os modelos pelos quais muitas gerações se orientaram” (SCHULER, 1994, p. 78). As Musas possuíam um caráter profético, falavam em nome dos deuses e suas palavras revelavam a Verdade dos mitos. No poema examinado, o sujeito poético alia a arte poética das Musas à arte divinatória das sacerdotisas, mulheres que também eram intermediárias entre os homens e os deuses, e que traduziam os mistérios do mundo superior. Salomé, Musa e

sacerdotisa, parece possuída por um tipo de delírio que vem de Eros. De fato, Hesíodo disse que o Desejo sempre está ao lado das Musas.

Na segunda estrofe, o eu lírico reitera que Salomé dançará pelo amor de todas as coisas e de todos os seres e pelo amor do Amor. Temos lado a lado duas formas de amor: o sentimento comum das coisas e dos seres e o Amor, isto é, a força sublime e onipotente que se denominou Eros, aquele capaz de harmonizar os contrários, manter coeso o Universo. Unindo dança e canto, o eu poético procura celebrar esse sentimento e essa força abstrata envolvente. Notamos que a dança/poesia regida por Eros enseja a tensão entre elementos contrários: “Tua dança dirá renúncias e querereres;/ faze com que desfira/ tua lira⁷⁵/ gargalhadas de gozo e lamentos de dor,” (v. 11-14). As antíteses, formadas pelos pares “renúncias”/“querereres”, “gargalhadas”/“lamentos” e “gozo”/“dor”, manifestam o mitema da ligação presente no mito de Eros.

Elevada à categoria superior, Salomé deverá recriar a “imprevista beleza,/ a beleza incorpórea/ dos perfumes e sons indefinidos/ de tudo que te andou pelos sentidos,/ de tudo que conservas na memória”, bem como “os painéis encantadores”, “a pompa” e “o esplendor celeste”. Aqui, o eu poético assume o papel de demiurgo, uma vez que, ouvindo o canto da Musa, poderá reproduzir aquilo que lhe excede: a beleza suprema. Os termos “imprevista”, “incorpórea” e “indefinidos” remetem ao inefável, ao misterioso. Não esqueçamos que uma das ambições dos simbolistas era captar o transcendente, o oculto.

Sob a influência de Eros, entidade mediadora, a palavra poética transpõe quaisquer barreiras, até mesmo aquelas impostas à própria linguagem:

A palavra, empenhada em nomear o distante, o ausente, rompe os limites impostos ao gesto. Para a palavra não há limites. Afrontando quaisquer fronteiras, a palavra constrói as grandes sínteses e pratica análises sutilíssimas. Eros anima o gesto e a palavra com o mesmo vigor (SCHULER, 1992, p. 56).

Voltando ao poema, notamos que a expressão “tudo que vistes extática, surpresa” enuncia o momento em que, tomada de êxtase, em condição elevada, a Musa Salomé se depara com um mundo superior, transcendente. O verbo “ver” e os substantivos “perfumes” e “sons” indicam a presença de três sentidos: a visão, o olfato e

⁷⁵ A lira, originalmente, era um instrumento de cordas com formato de “U” usado na Grécia antiga. No decorrer da história, passou a ser associada à poesia, à criação poética.

a audição. O apelo ao sensorial, herança simbolista, remonta à condição original do indivíduo em que a relação com a natureza realizava-se por meio dos sentidos.

Segundo as Musas de Hesíodo, Eros surge como o grande impulso vital que dá origem a todos os seres e a todas as coisas. Esse princípio criador assemelha-se ao impulso poético que dá vida ao poema. Os substantivos empregados por Gilka encerram esse sentido metapoético: “Musa”, “forma”, “lira”, “ritmo”, “beleza”, “sentidos”, “memória”, “expressões”, “emoções”, “dança”, “gestos”, “poesia”, “versos”. Já as linhas de força expressas pelos verbos anunciam o ato de criação poética. Temos, por exemplo, “desferir” (v.12), no sentido de fazer vibrar, “recompor” (v. 16), “dizer” (v. 11, 22,23,24), “animizar” (v. 26), “expressar” (v. 27), “torcer” (v. 57), “destorcer” (v. 57), “manejar” (v.60). O verbo “animizar” deriva do latim *anima* que significa sopro, princípio vital, a que está associado Eros. Enquanto o prefixo “re” em “recompor” (v.15) designa a repetição do ato de compor. Essa mesma partícula, destacou Bosi (2000), sinaliza uma intensificação da ação expressa pelo verbo. Re-compor é compor novamente, é recriar.

Para Bosi (2000, p. 41, grifo do autor), “*re-iterar* um som, um prefixo, uma função sintática, uma frase inteira, significa realizar uma operação dupla e ondeante: progressivo-regressiva, regressivo-progressiva”. Esse movimento circular manifesta-se nos versos “Torce e destorce o ser flexuoso/ e estoso [sic]/ ó Musa emocional!” (v.57-59). Diferente da fala comum, segundo Paz (1994, p. 13), “no poema a linearidade se torce, atropela seus próprios passos, serpenteia: a linha reta deixa de ser o arquétipo em favor do círculo e da espiral”.

Como enfatizamos antes, o termo “re-compor” traduz a ideia de recriar, reengendrar a vida através do ritmo e do verbo. O poema é rito, a dança é ritual, ambos são repetição, reencarnam o gesto e a palavra e, assim, revivem o mito. A dança já é, por si mesma, a representação do mito: “por meio de danças e cerimônias o mito se encarna e se repete” (PAZ, 2012, p. 65). O ritmo, frisa Paz (2012, p. 66), “é imagem viva do universo”. O tecido verbal também é imagem viva do universo, pois nele se apresentam o fluxo e o refluxo da força que move a palavra. O próprio mito de Eros nasce da força do discurso das Musas de Hesíodo.

Geralmente, entende-se o ritmo como uma alternância regular: o ritmo musical corresponde à alternância dos sons no tempo; o coreográfico, à alternância dos gestos no tempo e, finalmente, o poético, à alternância das sílabas no tempo (Cf. BRIK, 1978).

Ora, dança e poesia estiveram lado a lado na poesia arcaica. O ritmo, argumenta Paz, encontra-se em toda a parte, mesmo na repetição periódica dos elementos no tempo e no espaço. Para Brik (1978), no domínio artístico, o ritmo poético é resultado da própria alternância natural presente nos movimentos astronômicos, biológicos, mecânicos, etc. Entretanto, o autor salienta a necessidade de se distinguir o movimento do seu resultado, uma vez que o poema impresso na página oferece apenas os traços desse movimento. O ritmo está no discurso poético e não no verso e nas suas medidas, estes são apenas produtos do movimento rítmico.

O poema “Comigo mesma” reúne dança, sucessão de gestos e música, sucessão de sons. Os gestos suaves e sedutores de Salomé repercutem no ritmo sinuoso das palavras no poema: “[...] há na Dança a poesia dos gestos,/ há nos versos a dança da Poesia” (p. 202). A sedução da dança equivale à sedução da palavra poética, da mesma forma que a beleza do corpo em movimento se reflete na beleza do canto. Detienne (1988, p. 39) ressalta que “a sedução de uma palavra poética que se exprime pelos ‘prazeres do canto, as medidas e os ritmos’, é análoga à sedução que exerce uma mulher pelo ‘charme de seu olhar’, pela ‘doçura persuasiva de sua voz’, pela ‘atração da beleza corporal”. Assim como a dança, o canto também atrai, envolve, a exemplo da voz suave e amável das Musas.

Eliade (2010), ao abordar as cerimônias ligadas à fertilidade e à agricultura, pontua o seguinte: “viver ritualmente os ritmos cósmicos significa em primeiro lugar viver as tensões múltiplas e contraditórias” (p. 268). Se pudéssemos estabelecer um ritmo para Eros este seria o ritmo alternado dos opostos. São essas tensões que Salomé consegue recompor através da dança. Por essa razão, o poema abusa das combinações antitéticas: “templo pagão” (v. 8), “renúncias e querereres” (v. 11), “gargalhadas de gozo e lamentos de dor” (v. 14), “noites”/“dias” (v. 25), “espasmos e agonias” (v. 26), “alma de pomba, corpo de serpente” (v. 28), “adejos” (v. 29)/“rastejos” (v. 30), “pedras ou flores” (v. 32), “de lisonjeiros e malfeitores” (v. 34), “perfeita” (v. 38)/“imperfeição” (v. 39), “satânica e divina” (v. 40), “a sedução do Bem, a tentação do Mal” (v. 43), “carnal” (v. 55)/“espiritual” (v. 56), “torce e destorce” (v. 57), “delicioso sacrifício” (v. 66). Em grande parte dessas combinações entre contrários coloca-se a conjunção coordenativa aditiva “e”. Sabemos que Eros, a partir de Platão, ingressa na ordem do discurso, torna-se um *daimon*, um mediador. Sendo um intermediário, Eros transforma-se em elo que une; no tecido verbal, ele liga as palavras, ata as coisas por meio de conjunções,

antíteses e repetições. Schuler (1992) ressalta a redução de Eros a um “problema de linguagem”. Fontes (2003, p. 209, grifo do autor) acredita que Eros, “sintática, semântica e foneticamente, [...] é o núcleo da *sentença* de Safo de Lebos”. A força desempenhada pelo deus atua em todos os níveis do discurso, torna-se elo entre as palavras, os sons, os ritmos e os significados.

Sob o influxo de Eros, Salomé desdobra-se em mulher fascinante e tentadora, dividida entre a glória do espírito e os prazeres da carne, conforme indicam os versos: “Alma de pomba, corpo de serpente” (v. 28) e “Musa satânica e divina/ [...] em cujas emoções, igualmente, culmina/ a sedução do Bem, a tentação do Mal!” (v. 40-43). Essa natureza paradoxal da Musa revela-nos a própria condição do homem submetido ao jogo antitético entre alma e corpo, Bem e Mal. Na acepção cristã, a pomba é símbolo de pureza e representa a sublimação dos instintos sexuais. No entanto, no imaginário pagão, a pomba aparece como a ave da deusa Afrodite e não se opõe à forma de amor carnal. Nesse sentido, a imagem da pomba evoca necessariamente “aquilo que o homem tem em si mesmo de imorredouro, quer dizer, o princípio vital, a alma” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 728). Inserida no simbolismo teriomórfico, a serpente também consegue reunir valores ambivalentes: vida e morte, lentidão e rapidez, maleabilidade e dureza, bem e mal, sagrado e profano, etc. No poema, a imagem da serpente está associada ao pecado, à libido, ao desejo que inflama os corpos e enlouquece a alma.

Gilka faz de sua Musa dançarina o centro irradiador de todos os ritmos, incluindo o ritmo poético e o ritmo que rege o Cosmos. Como vimos em Hesíodo, o mito de Eros é caracterizado pelos mitemas da coesão e da harmonização das forças contrárias. A dança de Salomé não apenas repete gestos, também agrega, aproxima. Essa dança sedutora é feita em celebração ao deus que harmoniza todos os ritmos, o Eros primitivo: “maneja os versos de maneira tal/ que eles fiquem pelos séculos dispersos,/ com os ritmos da existência universal”. Por outro lado, somos levados a pensar no Eros de Diotima, este almeja o belo e a imortalidade e, por isso, identifica-se tanto com a poesia. Por meio da experiência poética, o homem tem acesso ao belo supremo. Do mesmo modo, ele consegue vencer a temporalidade através da contínua repetição da palavra. Eros nos propõe uma harmonia antitética: une o passageiro ao eterno. No poema, realiza-se a consagração do instante que, “graças ao ritmo, pode reencarnar-se indefinidamente” (PAZ, 2012, p. 193). A imortalização do glorioso

Amor, assinalada no verso final, só é possível a partir desse poder de reencarnar-se incessantemente inerente à palavra poética. O eu lírico revela, portanto, o desejo de ultrapassar essa temporalidade que faz de nós seres descontínuos.

Na estrofe final, o sujeito lírico reitera o domínio de Eros sobre a Musa Salomé: “E a dançar,/ a dançar,/ num delicioso sacrifício,/ patenteia a nudez desse teu ser puníceo/ ante o sereno altar/ do deus que te domina” (v. 64-69). A dança de Salomé converte-se em um “delicioso sacrifício” ante o altar do deus que a domina. O termo “sacrifício” denota entrega absoluta à morte em nome de uma entidade suprema. Reingressamos na esfera sagrada do culto, do rito, anunciada pelas palavras “sacerdotisa” (v. 5) e “templo” (v. 8) ainda no início do poema. Eros, divindade onipotente, é a potência que rege a existência, o centro irradiador da vida. Aqui, manifesta-se como a força impulsionadora da palavra poética. Salomé dança como se estivesse possuída por essa potência derivada de Eros. O delírio erótico que resulta dos apelos sensuais da dança da bailarina equivale ao delírio poético. Entendemos que o delírio não significa uma oposição radical à razão, mas sim um desregramento dos sentidos, uma liberação. Sócrates, em *Fedro*, refere-se ao delírio de Eros como uma potência inspiradora, pela qual nos deixamos enfeitiçar.

Retomando o título do poema (“Comigo mesma”), percebemos que ele estabelece um vínculo entre o eu lírico marcadamente feminino e a Musa bailarina. A nudez reiterada pelo eu lírico está relacionada ao corpo e, especialmente, à alma. É a alma do eu que se desnuda. Aqui também comparece Eros, já que ele desvela o que está oculto. De acordo com Paz (1994, p. 27), por ser uma divindade solar e noturna, Eros é capaz de comunicar “a obscuridade com a luz, a matéria com o espírito, o sexo com a ideia, o aqui com o além”. O poema de Gilka concentra-se não apenas sobre o próprio fazer poético, mas também revela a natureza do homem submetido a um estado de tensão permanente.

Em Hesíodo, Safo, Sófocles, Eurípedes e Platão, há uma necessidade de glorificar a Eros e aos seus feitos, lançando súplicas a ele. No mito de Eros e Psique, após da fuga do deus, atormentada, Psique tenta atirar-se nas águas de um rio. O deus Pã impede o suicídio da jovem. Ao analisar a situação, Pã logo supõe que o amor é a causa do desespero da moça e, por isso, aconselha Psique a pedir auxílio ao deus do amor (Cupido):

[...] essa marcha incerta e vacilante, essa extrema palidez, os suspiros contínuos, e, sobretudo, esses olhos rasos de lágrimas, indicam que um

grande amor é a causa de tua mágoa. Então escuta: não te precipites nem te faças matar de outra qualquer maneira. Não te entristeças. Esquece o desgosto. Venera, antes, por tuas preces a Cupido, o maior dos deuses, e faz por merecer, por meio de ternas homenagens, o favor do adolescente que ele é, voluptuoso e amigo do prazer. (APULEIO, 1963, p. 101).

Conforme Pã, para receber a ajuda do “maior dos deuses” nas questões amorosas, é preciso venerá-lo. Cultuar, tecer discursos em honra a Eros é o que fazem os convivas do *Banquete*, com exceção de Sócrates. Já o coro de *Hipólito* adverte-nos de que se não venerarmos ao deus, “o potente senhor dos humanos”, ele nos trará apenas infelicidade. Joaquim Brasil Fontes (2003, p. 254) assim descreve o Eros “tecelão de mitos” de Safo de Lesbos: “Uma energia atravessa o mundo e, nele, o gesto de tecer, o canto do poeta. Entre os gregos, ela recebe o nome de Eros, força primordial que reúne e fecunda os elementos da matéria, enquanto causa e fim do mundo”. Força que impulsiona a vida, o amor é universal, prova disso é a existência de uma imensa literatura em que ele é o tema central (Cf. PAZ, 1994). Safo não produz uma filosofia do amor. Paz (1994, p. 35) afirma que as composições da poeta “são um testemunho, a forma em que se cristalizou esse estranho magnetismo”. Para o autor, a filosofia do amor, propriamente dita, nasce com Platão. Paz (1994, p. 40) acredita que “a história da poesia é inseparável da do amor”⁷⁶. No mundo ocidental, o amor se afasta da religião – daí a sua associação com o pecado e a heresia – pois sua origem está na filosofia e no sentimento poético que transforma tudo o que toca em imagem.

Os versos reproduzidos a seguir pertencem ao poema de Gilka “Estos da Primavera”, também incluído em *Mulher nua* (1922). Neles, o eu poético reatualiza o Eros cosmogônico de Hesíodo e o Eros “tecelão de mitos” de Safo:

A Primavera é vinda.
Quem seu Amor não busca, certo, o espera,
ao vir da Primavera.

Por toda a natureza que se alinda,
⁵ meu vitorioso amor,
orgulhosa, proclamo,
ando, de flor em flor,
a murmurar: eu amo!

Amo!
¹⁰ e este amor que é todo o constante reclamo

⁷⁶ Paz (1994) faz uma importante distinção entre o sentimento amoroso – atração erótica por uma única pessoa, magnetismo universal que une dois seres – e a ideia ou filosofia do amor, herança do pensamento platônico.

do meu ser ao teu ser,
eu, surpresa, diviso
nas linfas que, a correr,
almejam se encontrar,
15 no perfume que sobe oscilante, indeciso,
a tatear,
a tatear
outro perfume no ar

Amo!
20 e anda minha emoção de ramo em ramo,
nas frondes; de onda em onda,
no oceano; de luzeiro
a luzeiro, no espaço; e se propaga, e avonda.
É o mesmo amor
25 que de todos os seres se apodera
este amor que me dá ferezas de pantera,
ternuras de columba; é o mesmo grande amor
construtor,
destruidor,
30 manso e bravio,
que acende o céu, enflora a terra, açula o mar,
amor em que me punjo e em que me delicio,
amor que anima o Universo inteiro,
que vive em toda parte, a sorrir e a chorar!.

35 Por esta Primavera
ardente e clara,
a paixão que a mim mesma esconder eu tentara
ostentá-la quisera
aos olhares de todos e de tudo!
40 Ah! não fosse a distância atroz que nos separa,
e, nesta Primavera
ardente e clara,
ó meu formoso Amor, como eu te amara!
como te amara!.

45 Por tua vida tenho o apelo mudo,
o apelo aflito,
as volúpias estranhas
e serenas das curvas das montanhas,
à sedução dos longes do infinito!
50 Por tua vida eu tenho a violência da chama
que tudo envolve, que tudo enrama,
que à impotência reduz
o quanto se lhe antolha, e, num constante assalto,
busca atingir a suprema luz
55 que a sugestiona do alto!

Por tua vida eu tenho a languidez das flores
resignadas, silenciosas,
às brisas entregando seus amores.
Por tua vida eu tenho a alegria das rosas.
60 Sou o Amor que gargalha e sou o amor que chora;
por tua vida
o egoísmo e a abnegação
pairam dentro de mim, numa luta renhida.
Risos que vêm, prantos que vão,
65 que sofro e gozo de hora em hora,

que sinto, de roldão,
num contraste sem fim.
Por esta clara e ardente primavera,
ai quem me dera!
⁷⁰ quem me dera
morrer em ti, aniquilar-te em mim!.

Contemplo, observo as coisas todas:
em quanto me deslumbra e me rodeia,
que alvoroço de bodas!
⁷⁵ – Com que ternura o Sol afaga e enleia
a Natureza! com que ternura
trocam beijos de espuma as linfas, a água pura!
com que ternura
a onda marinha a outra onda se mistura!
⁸⁰ com que ternura as flores bolem,
aos exalos do pólen!
com que ternura estão, pelas estradas
e pelas frondes, aves abicadas!
com que ternura, com que macia
⁸⁵ carícia, o Vento envolve a fronderia!
com que ternura as árvores ao Vento
dão o seio opulento!
com que ternura o céu se alarga, se descerra,
num afago divino, aconchegando a Terra!

⁹⁰ E, ó meu Amor! com que ternura
minha alma te procura!
por ti tenho em meu ser
a ânsia mansa do rio
a correr
⁹⁵ e a tremer;
e a ânsia do mar,
bravio,
a ondular
e a gritar;
¹⁰⁰ e a ânsia das asas palpitando no ar;
e a ânsia das árvores, abrindo
o seio verde e lindo;
e a ânsia alígera do Vento;
e a ânsia do rochedo cismarento;
¹⁰⁵ e a ânsia da luz, do pólen, do perfume;
a ânsia, enfim,
que resume
em seu ansiar insano
todas as ânsias
¹¹⁰ que enchem as distâncias
do Céu, da Terra, do Oceano!

Por esta Primavera em lirismos acesa,
eu sinto o meu amor em toda a Natureza,
¹¹⁴ e sinto a Natureza amando dentro em mim!

(*Mulher nua*, 1922, p. 71-78)⁷⁷

⁷⁷ Optamos por utilizar a versão publicada em 1922 devido a mudanças identificadas na edição de 1992, como, por exemplo: o emprego da palavra “ninfã” no lugar de “linfa” (v.13), de “importância” em vez de “impotência” (v.52); o apagamento da maiúscula inicial em “Terra” (v.89) e em “Natureza” (v.114), e a ausência do advérbio “dentro” (v.114). A divisão das estrofes também se altera de uma edição para outra.

À primeira vista, chama atenção a longa extensão do poema, composto por 114 versos distribuídos em dez estrofes de diferentes tamanhos. A primeira estrofe possui três versos, a segunda cinco, a terceira dez, a quarta dezesseis, a quinta dez, a sexta onze, a sétima dezesseis, a oitava dezoito, a nona vinte e dois e a décima três. Ocorre um aumento progressivo no número de versos, mas o poema subitamente se encerra com uma estrofe de três versos, retomando o padrão inicial. Esse recrudescimento traduz a sensação de transbordamento do eu lírico, conforme veremos adiante. Ainda no nível formal, observamos o contraste entre a irregularidade do metro e a regularidade das rimas. A alternância entre versos curtos e versos longos, as repetições de palavras, o emprego abundante das consoantes nasais (/m/ e /n/) e as pausas promovidas pela pontuação imprimem ao poema um andamento mais lento. Essa desaceleração pode ser associada a uma espécie de entorpecimento do sujeito.

A reafirmação do amor na Primavera é o tema central do poema. O primeiro verso vem anunciar a chegada da nova estação: “A Primavera é vinda” (v.1). Tempo de renascimento, de regeneração da vida em toda a natureza, a primavera também é, segundo o senso comum, a estação dos amores. Quem não busca o Amor, certamente o espera pela primavera, diz-nos o eu lírico. A maiúscula inicial em “Primavera” (v.1, 3) e em “Amor” (v. 2) revela-nos dois entes personificados. O Amor corresponde a Eros, força primitiva que, no curso das estações, a cada primavera, atua novamente promovendo a atração e o enlace entre os seres. Eros herda a energia e a coragem de seu pai, Poros, desse modo, “no mesmo dia, ora floresce e vive, ora morre e renasce” (PLATÃO, 1996, p. 109). Florescer, morrer e reviver são etapas do movimento cíclico da vida dos seres. Para Erixímaco, no *Banquete*, Eros se encontra no âmago de todas as coisas e seu domínio se estende sobre a natureza e as estações do ano. O deus une, fecunda, faz procriar, mas sua ação vai além: ele impulsiona o canto, a poesia, é tecelão de mitos.

Na segunda estrofe, os verbos “alindar” (v. 4), “proclamar” (v. 6) e “murmurar” (v. 8), bem como os adjetivos “vitorioso” (v. 5) e “orgulhosa” (v. 6) refletem o estado de ânimo do eu lírico. Seu amor é vitorioso porque sobreviveu à longa jornada, resistiu

Essas e outras pequenas modificações podem ser observadas no Anexo 2, em que são apresentadas, lado a lado, as duas versões, a de 1922 e a de 1992. Tais alterações interferem diretamente na interpretação do poema, havendo, inclusive, uma perda de sentido na troca de “impotência” (v.52) por “importância”, ou mesmo no apagamento das maiúsculas essenciais, já que temos como objeto de análise uma poética de vertente simbolista.

à espera no curso das estações (verão, outono e inverno) para renascer na primavera. Em sintonia com a felicidade que se difunde por todos os seres, o eu celebra seu bendito amor. As flores, mencionadas no poema, simbolizam essa vida que se renova incessantemente. Cada flor representa o desabrochar para um novo amor.

A exclamação “eu amo!”, no verso final da segunda estrofe, traduz uma ideia de gozo. O verbo “amar” conjugado no presente aparecerá no início das duas estrofes seguintes. Nestas, as rimas finais e internas /ẽmo/ (v. 6, 8, 9, 10, 19, 20) criam a impressão de um eco, reforçando a imagem de propagação, de difusão do amor. Como destacamos antes, o aumento progressivo do número de versos nas estrofes, lembra o fluxo crescente, o desprendimento para além operado pelo gozo.

Na terceira estrofe, a exclamação “Amo!” ecoa, mais um vez, como um grito de gozo e resume toda a potência do amor. O eu poético afirma que esse amor é “todo o constante reclamo/ do meu ser ao teu ser” (v. 10-11). Esse apelo contínuo anuncia uma condição de afastamento entre os amantes. Entregue ao devaneio tranquilo, o eu avista as linfas a correr, almejando se encontrar, e o perfume subindo a tatear outro perfume no ar. As linfas são entidades nascidas das águas. A palavra “linfa” vem “do latim *lympha*, associado, por etimologia popular, ao grego *nýmphē* ‘água’” (Cf. CUNHA, 1982). Já o perfume corresponde à alma das coisas e sua trajetória oscilante e indecisa também traduz o percurso da alma que ascende para o céu procurando outra alma. Bachelard (1990b, p. 138) afirma que “os cheiros são encadeamentos sensíveis; têm, em seu próprio corpo, uma continuidade”. Tanto as linfas, formas aquáticas, quanto o perfume, traduzem um aspecto sutil, delicado. Os verbos “correr” e “tatear” explicitam uma inquietação, derivada do desejo de união, de cópula, afinal, para o eu insatisfeito, o amor resume-se a um “constante reclamo”.

A quarta estrofe volta a repetir a interjeição “Amo!”, ostentando um estado de pleno gozo. O amor descrito pelo eu lírico é uma força onipotente tão grande que transborda os limites do sujeito, num movimento de expansão, de dentro para fora, distribuindo-se por todo o meio natural e cósmico: “e anda minha emoção de ramo em ramo,/ nas frondes; de onda em onda,/ no oceano; de luzeiro/ a luzeiro, no espaço; e se propaga, e avonda.”. Os ramos e as frondes representam a Terra, as ondas o Mar e o luzeiro o Céu. Postos lado a lado, Terra, Mar e Céu compõem a imagem de um grande Todo. Os *enjambement*, as repetições de “ramo”, “onda”, “luzeiro” e da conjunção aditiva “e”, somadas às nasais, retardam o andamento do ritmo, prolongando, assim, a

sensação de contentamento. Ao mesmo tempo, os verbos “propagar” e “avondar” manifestam um dinamismo expansional contínuo, seguindo o estado anímico do sujeito. Trata-se de um amor cuja dimensão é imensurável, tal como o Eros primitivo. Essa dinâmica espacial, indicada pelos verbos, oculta uma substância fundamental: o ar. Além da capacidade de expandir-se, distender-se além, o ar também é o meio pelo qual se difundem o cheiro, a luz, o som e o vento. Nos registros do mito de Eros, o deslocamento do deus se dá pelas vias aéreas. Safo, por exemplo, compara-o ao vento e Sófocles diz que ele vaga sobre as ondas.

A expansão operada pelo sujeito é um movimento de crescimento do ser em direção ao etéreo. Impelido pela força do amor (Eros), o eu lírico cresce, distende-se para além dos limites terrenos, é levado a participar da totalidade da existência. Paz (1994) considera que o amor nos devolve à totalidade original, aquela da qual somos arrancados ao nascer. Enquanto potência revivificante, compete ao Amor reintegrar homem e natureza, refazer os laços que os unem. Essa plenitude almejada pelo sujeito corresponde a um dos anseios dos poetas simbolistas: recuperar a unidade perdida entre o eu e o universo, o eu e a natureza.

Em vez de um sentimento meramente pessoal, o amor proclamado pelo sujeito poético é a mesma energia que se apodera de todos os seres. E, nesse caso, o verbo “apoderar-se” (v. 25) evoca o caráter dominador do Eros mítico. Entre os gregos, ele é o deus que subjuga, manipula a vontade, dele ninguém escapa, pois é “o potente senhor dos humanos”. O eu poético fornece elementos que enfatizam esse poder supremo e absoluto do Amor.

Ainda na quarta estrofe, opera-se uma integração dos contrários por meio das antíteses: “ferezas de pantera”/“ternuras de columba”, “construtor”/“destruidor”, “manso”/“bravio” “me punjo”/“me delicio”, “sorrir”/“chorar”. A ligação entre os opostos desenvolve-se, no nível sintático, por meio da conjunção aditiva “e” e do processo de justaposição. Conforme já destacamos, na poesia grega arcaica, o amor exibe um caráter ambivalente: é quente e frio, bom e mau. No poema analisado, o amor é, ao mesmo tempo, construtor, faz germinar a vida, e destruidor, conduz ao aniquilamento. O verbo “pungir” significa “ferir”, ao passo que “deliciar” está ligado ao prazer, à satisfação do desejo. Esse amor bravio e manso, que punge e delicia, faz rir e chorar, aproxima-se do Eros “dociamargo” de Safo. O Eros sáfico é aquele que, segundo Fontes (2003, p. 256), “atravessa o cosmos e o coração do poeta, reunindo, no

prazer e na dor, os elementos da matéria: seu modo de cantar é parte do mundo, é um tecido onde se harmonizam, cintilantes e coloridos os contrários, percorridos, eles próprios, pela força do Desejo”. No poema de Gilka, a combinação de elementos ambivalentes assinala a presença desse mitema da integração entre os opostos.

Os mitemas da onipotência e da onipresença de Eros podem ser identificados nos versos: “[...] o mesmo amor/ que de todos os seres se apodera” (v.24-25); “[...] o mesmo grande amor/ construtor,/ destruidor/ manso e bravio,/ que acende o céu, enflora a terra, açula o mar” (v. 27-31); “amor que anima o Universo inteiro,/ que vive em toda a parte [...]” (v. 33-34). O amor renascido na primavera constitui uma energia cósmica que se distribui pela terra, pelo céu e pelo mar. O verbo “acender” significa “fazer arder”, “animar”; já “enflorar” tem sentido de “ornar”, “fazer prosperar”; enquanto “açular” traduz a ideia de “incitar”, “instigar”. Os três verbos de ação evocam o dinamismo cósmico e natural do Eros cosmogônico. A onipotência e a onipresença do deus são indicadas por expressões como “todos os seres”, “Universo inteiro” e “toda a parte”. Eros surge do caos em *Teogonia*, ele vem instaurar a ordem impondo uma força de atração. Graças a ela o universo se mantém coeso. Por outro lado, o deus é um “solta-membros”, senhor da desordem, do entorpecimento, da loucura, do delírio. Ele seduz e tece armadilhas, conduzindo o homem ao estado de penúria, de carência. O eu poético reconhece essa natureza dupla quando o nomeia “construtor” e “destruidor”.

A paixão que o eu lírico tentou esconder de si mesmo, agora, ostenta aos olhares de tudo e de todos. Ostentar é exhibir, mostrar, alardear. Todavia, não é o sentimento amoroso que esse sujeito poético descreve, senão uma forma elevada, uma força abstrata. Essa forma superior de amor que supera até mesmo o sentimento é o próprio Eros. Somente ele consegue reunir elementos tão díspares e a ele pertence esse poder ilimitado que se sobrepõe a todos os seres e a todas as coisas.

Na quinta estrofe, o uso do pretérito mais-que-perfeito, em “tentara” (v. 37), “quisera” (v.38) e “amara” (v. 43 e 44), marca um distanciamento temporal da ação em relação ao momento da fala. Esse distanciamento pode traduzir um sentido de irrealidade ou de impossibilidade. No caso do verbo “amar”, o pretérito mais-que-perfeito (“amara”) parece estar substituindo o futuro do pretérito (“amaria”), já que existe um efeito condicional: “Ah! não fosse a distância atroz que nos separa,/ e, nesta Primavera/ ardente e clara,/ ó meu formoso Amor, como eu te amara!/ como te amara!.” (v. 40-44). O adjetivo “atroz” exprime a ideia de uma distância impossível de mensurar.

A repetição da exclamação “como eu te amara!/ como te amara!” ressoa como um lamento, um murmúrio dirigido ao Amor.

Na sexta estrofe, o sujeito poético demonstra um sentimento de total entrega ao Amor através da repetição do segmento “Por tua vida” (v. 45, 50, 56, 59, 61). Por esse amor, o eu tem “o apelo mudo/ o apelo aflito,/ as volúpias estranhas/ e serenas das curvas das montanhas,/ à sedução dos longes do infinito!” (v. 45-49). Esse apelo mudo e aflito designa a espera angustiante, enquanto as volúpias estranhas e serenas correspondem ao prazer, ao deleite. Os olhos do eu estão voltados para cima, num movimento ascensional, seduzidos pelos “longes do infinito” e pela “suprema luz”, ambas expressões do transcendente, do inefável. Lembremos que em Platão, Eros passa a atuar não apenas na horizontalidade, entre os pares, mas também na verticalidade, ou seja, na relação do sujeito com a totalidade, ensejando uma ascese espiritual.

Ainda na mesma estrofe, o sujeito lírico afirma assumir “a violência da chama/ que tudo envolve, que tudo enrama/ que à impotência reduz/ o quanto se lhe antolha, e, num constante assalto,/ busca atingir a suprema luz/ que a sugestiona do alto!” (v. 50-55). A chama representa a paixão abrasadora, o calor íntimo que se expande, se alastra pelo corpo e acende o desejo. Ao mesmo tempo, a chama está vinculada ao fogo destruidor e violento que reduz tudo à impotência, consome a vida. Na poesia mélica grega, Eros costumava derreter suas vítimas através do olhar. Senhor do fogo, Eros instiga as paixões, promove a loucura, enfraquece os membros. Embora o verbo “envolver” assinale esse movimento de enlaçar, cercar, ele também encerra a ideia de seduzir, confundir. Todo esse simbolismo remonta à atuação de Eros e nos direciona ao mitema do desejo ardente.

Na sétima estrofe, o eu poético declara adquirir a “languidez das flores/ resignadas, silenciosas,/ às brisas entregando os seus amores.” (v. 56-58) e “a alegria das rosas” (v. 59). Essa imagem das flores dando seus amores às brisas lembra as virgens entregando-se aos amantes. A languidez, a resignação e o silêncio referem-se ao comportamento das jovens esposas submissas. Essa entrega absoluta exige um estado de completo despojamento, sem oferecer resistência. As brisas podem sugerir aqui o aspecto ventoso e a brandura, às vezes, associados a Eros.

Na mesma estrofe, o caráter ambivalente do amor é reforçado através das antíteses: “gargalha”/“chora”, “egoísmo”/“abnegação”, “risos”/“prantos” e “sofro”/“gozo”. Esse jogo antitético permanece numa “luta renhida”, “num contraste sem

fim”, ou seja, num equilíbrio tenso tal como o instituído por Eros. Vale frisar que esse mitema da união dos opostos acompanha o Eros “dociamargo” de Safo. Essa conformidade entre os contrários proporcionada pelo amor é a mesma experimentada pelo eu poético gilquiano. No entanto, viver nesse estado de tensão é, sem dúvida, uma experiência perturbadora como sugerem as expressões “luta renhida”, “de roldão” e “contraste sem fim” (v. 63, 66, 67). Schuler (1992, p. 84) admite que “viver entre, sofrer no corpo o conflito dos contrários é o destino dos seres intermediários”. Parece ser este também o destino imposto por Eros às suas vítimas. Com efeito, o caminho apresentado por Eros jamais é simples, mas composto por vias difíceis, onde acentuam-se os extremos.

Mais de uma vez o eu lírico faz um apelo ao Amor distante, ficando subtendida a imagem do desejo insatisfeito. Os últimos versos da sétima estrofe, desencadeiam uma expectativa: “Por esta clara e ardente primavera,/ ai quem me dera!” (v. 68-69). O sentido só é completado nos versos seguintes: “quem me dera/ morrer em ti, aniquilar-te em mim!” (v. 70-71). A expressão “quem me dera” reforça o tom de lamento, pois se refere a um desejo que dificilmente poderá ser realizado. Os verbos “morrer” e “aniquilar” supõem condições opostas: no primeiro, o sujeito sofre a ação, no segundo, ele é o agente. Ainda assim, ambos os verbos têm o mesmo sentido: a extinção do ser. Safo já sublinhava essa simultânea sensação de maravilhamento e de dilaceramento do ser derivada do amor. A relação entre a experiência erótica e a morte foi abordada por diversos autores. Na fusão dos corpos culminam a afirmação e a dissolução do ser, o prazer e a dor. Os segmentos “morrer em ti” e “aniquilar-te em mim” indicam esse desejo de comunhão do eu lírico.

A oitava estrofe descreve um estranho magnetismo que percorre todo o universo natural e cósmico. Os verbos “contemplar” e “observar” acentuam o olhar atento do sujeito que perscruta toda a Natureza: “Contemplo, observo as coisas todas:/ em quanto me deslumbra e me rodeia,/ que alvoroço de bodas!” (v. 72-74). Não se trata, porém, de uma descrição superficial, na realidade, o eu poético demonstra uma apurada sensibilidade poética. Ele nos revela seu encantamento diante das coisas e dos seres que, movidos por esse misterioso magnetismo, integram-se uns aos outros: “o Sol afaga e enleia/ a Natureza” (v. 75-76), “trocam beijos de espuma as linfas, a água pura!” (v. 77); “a onda marinha a outra onda se mistura!” (v. 79); “as flores bolem,/ aos exalos do pólem!” (v. 80-81); “pelas estradas/ e pelas frondes, aves abicadas!” (v.82-82); “o

Vento envolve a frondeira” (v. 85); “as árvores ao Vento/ dão o seio opulento!” (v. 86-87); “o céu se alarga, se descerra/ num afago divino, aconchegando a Terra” (v. 88-89). A seleção lexical põe em evidência uma imagem de fusão entre os seres. Vejamos, por exemplo, os substantivos “bodas” (v. 74) e “beijos” (v. 77) e o adjetivo “abicadas” (v. 83). Entretanto, são os verbos que manifestam com maior intensidade esse desejo de união: enlear, (se) misturar, bulir (mover-se lentamente), envolver, (se) alargar, (se) descerrar, aconchegar. Apesar da inquietação, a fusão entre os seres é tênue, delicada, conforme indicam os termos “afaga” (v. 75), “macia” (v. 84), “carícia” (v. 85), “afago” (v. 88) e “aconchegando” (v. 88). Essa impressão é reforçada pela repetição do segmento “Com que ternura” (v. 75, 78, 80, 82, 84, 86, 88). O movimento de incorporar o outro não deixa dúvidas sobre a presença do mitema da força de atração, presente no mito de Eros.

O amor impulsiona o ritmo orgânico que rege a existência de todas as coisas e de todos os seres. As linfas, as ondas marinhas, do mesmo modo, o Sol e o Vento, ambos com inicial maiúscula, são imagens dinâmicas que evocam a fluidez da água, da luz e do ar, respectivamente. No plano sonoro, as aliterações das nasais /m/ e /n/, da líquida /l/ e da vibrante /r/ enfatizam essa sensação de fluidez, de leveza.

Sol e Natureza, Vento e frondeira, céu e terra formam pares cósmicos: um membro masculino (ativo) e outro feminino (passivo). O céu, movido pela força do amor, se alarga, se descerra, aconchegando a Terra, num afago divino. Repete-se a hierogamia cósmica entre Urano e Gaia narrada pelas Musas de Hesíodo: “Veio, trazendo a noite, o grande Céu, e em torno de Terra/ estendeu-se, desejoso de amor, e estirou-se em toda/ direção [...]” (HESÍODO, 2013, p. 43). No poema de Gilka, a pulsão que move o céu em direção à terra aproxima-se desse desejo ainda em estado primitivo descrito pelas Musas. Contudo, o emprego de palavras como “ternura”, “afago” e “aconchegar” afasta a hipótese da violência do masculino contra o feminino no ato da cópula. Excetuadas as particularidades, ainda assim, é a mesma energia elementar que promove essa fusão entre o casal cosmogônico, céu e terra. Eros é o promotor desse encontro místico do qual participam todos os seres na primavera, ele vem restaurar a plenitude absoluta, a unidade primordial.

Na penúltima estrofe, o eu lírico revela-se também influenciado por esse amor onipotente e onipresente: “E, ó meu Amor! com que ternura/ minha alma te procura!” (v. 90-91). O vocativo traduz esse desejo de reencontrar o Amor, tema central do mito

de Eros e Psique. Há justamente uma ênfase sobre a palavra “ânsia” que encerra a ideia de aflição, angústia, desejo ardente. Ao repeti-la quase que exaustivamente, o eu lírico intensifica essa emoção e assinala um desespero (“ansiar insano”), uma urgência própria de quem está sob o domínio de Eros. Essa aflição é acentuada pelos verbos: “correr” (v. 94), “tremar” (v. 95), “ondular” (v. 98), “gritar” (v. 99), “palpitando” (v. 100) e “abrindo” (v. 101). O sujeito poético incorpora as ânsias das coisas e dos seres: rio, mar, asas, árvores, Vento, rochedo, luz, pólen e perfume. Detectamos aqui três elementos essenciais: a água no rio e no mar, o ar nas asas, no Vento, no pólen e no perfume e a terra nas árvores e no rochedo. O fogo, quarto elemento, não está ausente, ele se faz presente na luz e está implícito na própria “ânsia”, já que ela é o desejo que arde, aflige. Eros é o verdadeiro senhor do fogo, ele acende a chama, impulsiona o desejo. Como reconheceu Durand (1988), o fogo é um símbolo antitético, capaz de se desdobrar simultaneamente em “fogo purificador”, “fogo sexual” e “fogo demoníaco e infernal”⁷⁸.

O sujeito poético reúne em si a ânsia universal e infinita que compreende o Céu, a Terra e o Oceano: “a ânsia, enfim,/ que resume/ em seu ansiar insano/ todas as ânsias/ que enchem as distâncias/ do Céu, da Terra, do Oceano!”. Esse desejo imensurável e ilimitado é o próprio Eros. Sócrates, em *Fedro*, considera “eros” uma força todopoderosa ligada ao desejo intemperante. É esse Amor que preenche o vazio que existe entre os seres. Não por acaso, no poema, as ânsias “enchem as distâncias”.

⁷⁸ Safo associa o fogo ao amor e ao desejo por meio do emprego do adjetivo “ardente” e do verbo “queimar”:

58

]vieste: eu esperava por ti;
escorres, como água fresca, no meu coração ardente

59

queimo em desejo
e anseio [por]

60

[a minha dor, que flui,]
gota por gota

61

e nos queimas

(SAFO, 2003, p. 87)

Na mesma estrofe, ocorre uma aceleração no andamento rítmico através da introdução dos versos mais curtos e das cesuras. Essa aceleração reflete a avidez do sujeito desejanste, arquejante de desejo e o ritmo ofegante da respiração, que também é o ritmo de Eros. Ainda no nível sonoro, a reincidência das fricativas /s/ e /z/ traduz fluidez, enquanto a vibrante /r/ evoca um ruído. Combinadas, essas sonoridades lembram um espécie de murmúrio, conferindo, assim, maior ênfase ao apelo que eu lírico dirige ao amor. Segundo Diótima, Eros está preso à carência, seu objeto de desejo está sempre além do seu alcance. Ele representa o desejo insatisfeito, a ânsia, a aflição e deixa esses elementos por onde passa.

Finalmente, na última estrofe, menor que as anteriores, realiza-se a total integração do sujeito com a Natureza, proclamada ao longo de todo o poema: “Por esta Primavera em lirismos acesa,/ eu sinto o meu amor em toda a Natureza,/ e sinto a Natureza amando dentro em mim!”(v. 112-114). Esse regresso à natureza sugere o retorno a um estágio primitivo. Tal reconciliação só é possível graças ao poder unificador de Eros. O eu poético não só se sente integrado à Natureza, como também é habitado por ela numa perfeita simbiose: “sinto a Natureza amando dentro em mim!”. O pleonasma formado pelo advérbio “dentro” e pela expressão pronominal “em mim” acentua essa interioridade.

O poema expõe a projeção de uma alma jubilosa diante do amor que se espalha por todo o universo. A paixão veemente, implícita no verbo “acesa” (“Primavera em lirismos acesa”), já era anunciada quando o eu poético se referia à Primavera “ardente e clara” (v. 36, 42) ou “clara e ardente” (v. 68). Se voltarmos ao título do poema, “Estos da Primavera”, vemos que a palavra “estos” significa calor, ardor, ambos signos do movimento orgânico que gera a vida, do apetite sexual que impera sobre os seres. Essas imagens ígneas estão diretamente associadas a Eros e ao desejo ardente que consome o ser, ultrapassando o próprio amor. Eros é a grande força fecundadora, por isso está ligado à renovação da vida na Primavera, ele animiza a natureza (Cf. BRUNEL, 2005). Celebrar o Amor, nesse sentido, é também celebrar a vida. A expressão “eu sinto a Natureza amando dentro em mim” mostra que o eu lírico é o centro unificador onde tudo se agrega. O sujeito, nesse contexto, ultrapassa o imediato, num esforço para abarcar a totalidade, aproximando-se da esfera transcendente.

Na análise deste longo poema, verificamos a reatualização de alguns atributos tradicionais de Eros: a onipotência, a onipresença, o princípio unificador dos opostos, a

força de atração, a energia fecundadora, o desejo ardente, etc. Identificamos ainda uma profunda afinidade com o mito cosmogônico apresentado em *Teogonia*, de Hesíodo. A fusão entre os seres e as entidades cósmicas (Sol, Natureza, Vento, céu, terra) representada no poema implica um retorno à unidade primordial. Essa mesma unidade, observada na Natureza, é almejada pelo eu lírico, ser incompleto e carente. De acordo com Mazel (1988, p. 225), “Eros é o desejo que o homem tem de ultrapassar os limites de seu espírito e de seu corpo, afetiva e efetivamente”. Desse modo, todo o querer do eu lírico resume-se à ânsia não só de fusão com o outro, mas também de fusão com o todo, para além das barreiras do corpo.

4.2 “Pobre Psyché”: a infundável busca da alma pelo amor

Diante da estonteante beleza de Psique, equiparada à deusa Vênus (Afrodite), nenhum dos homens, nem rei ou príncipe, apresentava-se para desposá-la. Admirada como uma “obra de arte perfeita”, a jovem Psique chorava seu abandono e sua solidão: “Corpo dolente, coração machucado, detestava em si a beleza que constituía o encantamento de nações inteiras” (APULEIO, 1963, p. 86). Essa passagem da narrativa de Apuleio enuncia o tema da alma à espera do amor ideal, um dos mitemas centrais do mito de Eros e Psique. Já dissemos que, nesse mito, o enfoque não recai sobre o deus, mas sobre a jovem mortal. Cabe a ela o papel de heroína da história. Campbell (2007) frisa que é a mulher e não o homem que se dispõe a passar por todas as provas a fim de reconquistar o amor.

O mito de Eros e Psique tem como mitemas principais: a presença do amor invisível, a transgressão de Psique, a fuga de Eros e a busca pelo amor distante. Esses mitemas servem como fio condutor para nossa análise dos poemas de Gilka. Acrescentamos ainda outros elementos característicos de Eros, que são retomados pela poeta, tais como: a força de atração, o desejo ardente, o entorpecimento dos sentidos, a ambivalência, a carência e a sensação de insaciedade. Salientamos que, neste segundo subcapítulo, analisaremos poemas mais curtos, especialmente, o soneto. Ao longo de toda sua produção, Gilka demonstrou um amplo domínio das técnicas de elaboração dessa forma clássica, cultuada pelos simbolistas.

O soneto que reproduzimos a seguir faz parte de uma sequência de poemas reunidos sob um mesmo título, “Poema de amor (Versos antigos)”, prática bastante frequente em toda obra da poeta carioca:

Sonhei-te tantos anos! Tantos anos!
Eras o meu ideal de amor e de arte,
buscava-te a toda hora e em toda parte,
nessa ânsia inexplicável dos insanos.

Enfim, vencida pelos desenganos,
como quem nada espera que lhe farte
a alma faminta, exausta de sonhar-te,
abandonei-me do destino aos danos.

Surges-me, agora, em meio da jornada
da vida: vens do inferno ou vens da altura?
– Não sei: mas de ti fujo, apavorada!...

E, em lágrimas, minha alma conjectura:
uma felicidade retardada
quase sempre se torna desventura.

(*Estados de alma*, 1992, p. 157)

No nível formal, o soneto adota versos decassílabos e rimas regulares que seguem os esquemas ABBA, ABBA, CDC, DCD. Nos dois quartetos, os verbos são conjugados no pretérito (“sonhei”, “eras”, “buscava”, “abandonei”), já nos tercetos, predomina o presente (“surges”, “vens”, “sei”, “fujo”, “conjectura”, “torna”). O sujeito poético dirige-se a um interlocutor não nomeado no corpo do texto, mas identificado pelo emprego da segunda pessoa do singular (“sonhei-te”, “eras”, “buscava-te”, “sonhar-te”, “surges”, “vens”). Embora permaneça o mistério em torno da identidade desse interlocutor, o “tu” indica uma proximidade entre o eu poético e ele.

A repetição da exclamação “tantos anos!”, no primeiro verso, anuncia a longa e dolorosa espera do eu lírico por alguém que ele julgava ser seu ideal de amor e de arte. No plano sonoro, o tom de lamento é acentuado pelo ruído seco das oclusivas /t/ e /p/. A presença abundante das nasais /m/ e /n/ e da fricativa /s/ contribui para a ideia de alongamento, de retardamento temporal. Inferimos que o tão aguardado ideal de amor e de arte é o próprio Eros, pois ele representa o amor supremo e imortal, a força capaz de conciliar os contrários: o divino e o humano, o passageiro e o eterno. No *Banquete*, Platão nos apresenta Eros como um intermediário e um guia. Ele “avizinha-se da poesia, que só produz no domínio da beleza” (SCHULER, 1992, p. 85). A arte, de maneira

geral, sempre perseguiu o belo. Os próprios simbolistas propõem uma forma de arte que se orienta na direção do sublime mundo das essências, da beleza infinita. Estes dois elementos, beleza e imortalidade, anseios da arte poética, estão atrelados a Eros. Ele constitui a potência que move a vida e a arte.

No soneto, o sujeito lírico amarga uma espera interminável que só aumenta o seu desejo, como anuncia o terceiro verso: “buscava-te a toda hora e em toda parte”. As expressões “toda hora” e “toda parte” indicam um desejo incessante, ansioso e aflito que se assemelha à condição do sujeito perdidamente apaixonado. Eros é o responsável por dominar os corações humanos e introduzir neles essa vontade perturbadora descrita pelo eu como a “ânsia inexplicável dos insanos” (v. 4). Em *Fedro*, Sócrates fala em quatro espécies de loucura promovidas pela intervenção divina: o delírio profético de Apolo, o delírio poético inspirando pelas Musas e o delírio erótico de Eros, sendo este último o mais nobre (Cf. PLATÃO, 1996). Há uma ênfase sobre os aspectos positivos desse estado de delírio provocado por Eros. A loucura é considerada uma graça divina, prova disso é que, como argumentou Sócrates, “de fato obtemos grandes bens de uma loucura que seja inspirada pelos deuses” (PLATÃO, 1996, p. 150). Porém, no soneto de Gilka, a loucura está associada a uma condição doentia. Ainda em *Fedro*, Platão salienta que o desejo adultera a lucidez e o juízo. Os primeiros versos do poema evocam a imagem da alma possuída por um poder irresistível, o inexplicável magnetismo do amor.

A segunda estrofe, iniciada pelo advérbio “enfim”, sugere um desfecho para essa espera angustiante do eu lírico. A flexão de gênero “a”, na desinência nominal de “vencida” (v.5), indicia um eu lírico feminino. Vencido pelos desenganos, cansado de sonhar e sem mais esperanças, ele decide, então, abandonar-se aos danos do destino. Em outras palavras, ele reconhece suas limitações e desiste de esperar por um amor que nunca virá. A situação vivida pelo eu poético coincide com a experimentada por Psique, já que ela representa a alma cansada de sonhar com o amor. No mito, exausta da vida solitária, a jovem entrega-se ao destino posto pelo oráculo: deixa-se levar para o alto de uma montanha onde será devorada por um monstro alado. Psique também prefigura a alma faminta, arquejante de desejo. Esse caráter insaciável é indicado no verso “como quem nada espera que lhe farte”. Existe, portanto, uma plenitude que jamais se poderá alcançar, uma felicidade que estará sempre além, distante. Esse desejo que nunca se satisfaz denuncia a passagem do Eros carente de Diótima.

O primeiro terceto inaugura uma nova fase, na qual o amor até então ausente torna-se presente. No entanto, esse amor surge no meio da jornada da vida, ou seja, para o eu lírico, ele chega tarde. Surpreendido com a estranha presença, o eu poético indaga sua origem: “vens do inferno ou vens da altura?”. Essa dupla possibilidade antecipa o antagonismo atribuído ao amor: traz o bem ou o mal? A mesma dualidade paira sobre a figura enigmática de Eros: deus e demônio; promotor do prazer e da dor; homem belo e sedutor e/ou monstro cruel e temível. Sem poder decifrar o mistério que ronda a vinda dessa figura estranha, o eu não tem outra opção senão fugir: “– Não sei: mas de ti fujo apavorada!...”. O pavor e a sensação de insegurança resultam da incerteza perante o desconhecido. Esse comportamento esquivo difere da atitude tomada por Psique na história: esta se entrega ao monstro/Eros, enquanto o eu lírico, ao contrário, foge. Psique se deixa seduzir e aceita o marido invisível. Na narrativa de Apuleio, o medo e a desconfiança, ausentes num primeiro momento, surgirão somente depois, despertados pelas irmãs invejosas de Psique. Já o eu poético perturbado diante do desconhecido, não tem outra alternativa senão negá-lo e afastá-lo.

No terceto final, o sujeito lírico justifica sua atitude: “E, em lágrimas, minha alma conjectura:/ uma felicidade retardada/ quase sempre se torna desventura.”. Além da desconfiança, há o pressentimento de uma iminente infelicidade em função da chegada tardia desse amor. Para os gregos, Eros pode levar à plenitude, ao êxtase, todavia, também é o “solta-membros”, aquele que subjuga, faz delirar, persegue as almas, traz infelicidade, arrasta para a ruína, etc. Em *Teogonia*, ele surge em meio ao caos primordial, logo, não é surpresa que Eros possa causar a desordem. Até mesmo Apuleio descreve a perversidade do filho de Afrodite, o menino alado que “nunca faz coisa boa”. O Amor por muitos ansiado, quando conquistado, às vezes, torna-se sinônimo de sofrimento e angústia.

De modo geral, na literatura grega antiga, conforme ressalta Fontes (2003, p. 104) “o amor, longe de ser um valor positivo, cai sobre os homens e deuses como castigo, maldição, doença”. A mesma visão aparece em *Fedro*, em que Sócrates discorre sobre o aspecto doentio da loucura amorosa. Sócrates confessa ter medo de Eros, pois sabe que se trata de um poder irresistível, ligado ao irracional, à desmedida. No soneto analisado, o que antes era um desejo incessante tornou-se, por fim, uma fatalidade. Passados os ardores juvenis e atenuada “ânsia inexplicável dos insanos”, em meio à jornada da vida, o eu lírico opta pela prudência e não se deixa seduzir por um amor

desconhecido. Diante do exposto, podemos identificar a reatualização dos mitemas do desejo insaciável, impulsionado por Eros, da alma à espera do amor ideal e da presença do amante desconhecido.

Em outro soneto da mesma sequência de poemas, incluída em *Estados de alma*, verificamos mais uma vez a alusão ao mitema do desejo intemperante. Diante da impossibilidade de comunhão com o amado, o sujeito poético mergulha na atmosfera do sonho a fim de vencer a distância que os separa, como é possível observar a seguir:

Longe de ti, minha ânsia exige-te ao meu lado,
quer te sentir o corpo, a carne impura e viva,
quer a certeza ter de que estás humanado,
gozar todo o calor que de ti deriva.

Mas, não sei se porque tanto te haja sonhado,
esta paixão se fez apenas subjetiva;
corro a ti (e o meu ser é um chamamento, um brado...)
– Cada vez mais de mim tua forma se esquiva.

Busco-te: logo vens. sinto-te os passos lesto
e sutis (mais sutis só caminham as brisas),
trazes odor na voz, nos olhares, nos gestos.

E, de ti perto, toda esta ânsia se resume
em ter a persuasão de que te evaporizas,
em ficar a absorver-te, a gozar-te em perfume.

(*Estados de alma*, “Poema de amor”, 1992, p. 160)

O soneto segue o padrão tradicional, trazendo versos alexandrinos e rimas graves, distribuídas de forma alternada nos esquemas ABAB, ABAB, CDC, EDE. Como na composição anterior, repete-se o caráter confessional e o uso da segunda pessoa, indicando a existência de uma intimidade entre o “eu” que fala e o “tu” que escuta. A palavra “ânsia” (v. 1, 12) vem mais uma vez sugerir aflição, angústia e desejo ardente⁷⁹. Nos primeiros versos, o eu lírico expõe esse querer ardente e carnal, mas, ao longo do soneto, há um progressivo desprendimento desse interesse puramente material.

No primeiro quarteto, o eu poético faz alusão à imagem da alma que anseia pelo amor distante. Psique representa a alma pura e, no extremo oposto, está a carne, impura, profanada. A satisfação do contato físico leva o eu lírico a querer “sentir o corpo, a carne impura e viva”, anúncio provável da forma banalizada do amor que, aliás, construiu-se no primeiro encontro entre Eros e Psique no mito. Do ponto de vista

⁷⁹ Cf. CUNHA, 1982.

religioso, a carne se opõe ao espírito e está inclinada à corrupção, ao pecado. Por outro lado, além desse sentido trivial, a carne “assume também um valor de intimidade, não apenas corporal, mas espiritual, intimidade que implica a totalidade do ser humano” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 188-189). Corpo e carne atuam, no soneto, como signos de humanidade, representam tudo aquilo que está vivo e que é palpável e visível. Por meio dos sentidos, daí o uso do verbo “sentir”, o eu poético consegue ver e tocar o corpo do amado, certificando-se de que seu objeto de desejo está “humanado” (v.3). Já o calor, mencionado no poema, refere-se não só ao princípio vital, mas também ao desejo que emana do corpo do amante. O calor que resulta do movimento interno do ser é simultaneamente físico e espiritual. Para Bachelard (2003, p. 40), “o calor sonhado é sempre suave, constante, regular”. Ele constitui uma energia “natural” que deriva da fricção dos corpos. Diferente do fogo que se exterioriza, num movimento para fora, o calor interioriza-se, oculta-se, tornando-se, conforme o filósofo, signo de profundidade. Ambos podem ser benéficos, mas, enquanto o fogo queima, o calor aquece. Gozar o calor que deriva do outro significa absorver essa energia vital, capaz de renovar corpo e espírito. Insistimos na força da atração impelida por Eros: aqui a alma deseja o corpo, como numa forma de mutualismo.

Segundo Bachelard (2008, p. 60), o fogo e o amor são marcados por uma primitividade. Os dois aparecem ligados ao processo de fricção: “se nos inflamamos quando amamos, isso prova que amamos quando nos inflamamos”. Para o filósofo, o calor íntimo constitui um bem que deve ser conservado e que somente pode ser doado a um outro ser eleito que mereça a comunhão, a união recíproca. Enquanto a luz permanece na superfície, o calor penetra e, nesse sentido, gozá-lo significa se deixar penetrar por ele. Trata-se de uma “comunhão por dentro”, no interior do ser, como parece propor o eu lírico gilckiano. Ao mesmo tempo, a energia vivificante que emana do interior do sujeito é a mesma energia que move todos os seres. Ela remonta à imagem de Eros como poder primitivo que engendra a vida. Nos versos iniciais, quando o eu lírico declara que quer ter a certeza de que o outro está “humanado”, ele está se referindo ao próprio Eros. A princípio, Eros configura uma força abstrata, uma energia que paira sobre todos os seres. Estar “humanado” significa encarnar-se, adquirir a forma humana. Logo, o eu poético procura um Eros na sua forma antropomorfizada, enquanto homem amante, tal como aparece na narrativa de Apuleio. É importante ressaltar que,

no mito, Eros une-se a Psique ainda numa forma invisível, uma presença na escuridão da inconsciência.

No segundo quarteto, o eu lírico teme que por haver sonhado tanto com essa paixão, ela tenha se tornado apenas subjetiva. Significa que esse amor se conserva apenas no interior do sujeito, como desejo que ainda não se realizou. A não satisfação desse desejo gera angústia, expressa no verso: “corro a ti (e o meu ser é um chamamento, um brado...)”. As reticências finais sinalizam uma ânsia contínua, imorredoura. Para seu desespero, o eu lírico constata que quanto mais se aproxima do amado, cada vez mais sua forma se esquivava. Com efeito, o amor ideal, na perspectiva platônica, está sempre além do alcance do indivíduo, quanto mais próximo dele ficamos mais ele se afasta. Isso ocorre porque Eros é um ser carente, sempre distante do objeto desejado. Psique vivencia essa condição com a fuga de Eros. O soneto resgata o comportamento esquivo do deus do amor, sempre se escondendo na obscuridade, longe dos olhos da amada. Jacques Mazel (1988) acredita que essa incapacidade de alcançar o amor e a felicidade na sua plenitude é um dos principais ensinamentos do mito:

Psique representa a alma, suas dificuldades mas também suas aspirações, suas ilusões mas também suas certezas. A alma humana, inquieta mas impaciente, com uma lâmpada na mão, procura a felicidade sem poder conhecer-lhe o rosto...; se aproximar muito dela a luz, arriscar-se-á a perder o Amor que a faz tão feliz, mas sem saber! O amor vive-se, mas não se olha! A alma vive a felicidade quando roça por ela, mas não tem o direito de possuí-la, evanescente, fugaz e recusando-se a ser reconhecida... A felicidade da alma é expandir, e não atingir. (MAZEL, 1988, p. 224)

No caso do eu lírico gilquiano, o amor permanece irrealizável enquanto condicionado à materialidade da carne. Nos tercetos, o sonho torna possível o encontro com o amor distante, invisível e intocável: “Busco-te: logo vens [...]”. A presença do amado se faz notar através dos passos tão lesto (rápidos) e sutis quanto as brisas. Agilidade e sutileza são qualidades sempre associadas pelos poetas gregos a Eros, quando este se aproxima de suas vítimas. A ligação do Amor com o vento está presente em Aristófanes (“turbilhão mais rápido que o vento”), em Safo (“como o vento que se abate sobre os carvalhos na montanha,/ [Eros me trespassa]”) e na narrativa de Apuleio, já que é Zéfiro, o Vento, que transporta Psique até o palácio celeste de Eros. Além disso, na iconografia tradicional, Eros apresenta-se como um ser alado.

De acordo com Paz (1994), na poesia, os sentidos são servidores da imaginação, fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível. O mesmo pode ser dito a respeito do

sonho. Diante de um Eros invisível e intocável, o eu poético apela à imaginação, o que explica a ênfase sobre os aspectos sensoriais, especialmente, o olfato, no verso “trazes odor na voz, nos olhares, nos gestos” (v. 11). Traço marcante na voz, nos olhares e nos gestos do outro (Eros), o odor faz sentir a presença do amante. Com movimentos suaves e flexuosos, o odor exala, desliza, impõe-se sobre os demais sentidos e viola a intimidade do sujeito. Gilka conhece bem os efeitos embriagadores e lascivos do perfume. Há, porém, uma outra característica das essências odorosas: a sua fugacidade, a sua inconstância. Por um instante, é possível senti-las, absorvê-las, mas a qualquer momento elas podem dissipar-se.

No terceto final, o eu lírico, enfim, aproxima-se do amado. Perto dele toda sua ânsia se resume a ter a persuasão de que ele se evapora, para poder absorvê-lo, gozá-lo em perfume. De acordo com Bataille (2014, p. 154), os nossos sentidos, entre eles o olfato, são dotados de “um valor erótico intenso”, por isso, inferimos que, o soneto introduz um erotismo transcendente. A princípio, o eu lírico procurava a satisfação do contato físico, mas, no fim, reconhece que o essencial é a comunhão no nível espiritual. Em *A revelação dos perfumes*, Gilka afirma que o perfume “nos vai, a pouco e pouco, penetrando o olfato, a princípio em segredo nos falando, para depois, progressivamente, revelar-nos todos os seus mistérios” (1916, p. 10). Os sentidos atuam a favor da imaginação, através do perfume que penetra o olfato, o eu lírico pode gozar as sensações mais próximas do êxtase erótico. Absorver, gozar o perfume que vem do amado é o mais próximo da realização do seu desejo. Ao mesmo tempo, representa o ato incorporar o outro, o que, em última instância, anuncia a comunhão, o mutualismo dos seres impulsionado por Eros. Esse lirismo espiritualizante, marca da poesia simbolista, sugere uma forma de amor que ultrapassa o mero prazer físico em busca de uma união perene entre as almas, aproximando-nos do processo de ascese. Expressões como “ficar a absorver-te” e “gozar-te em perfume” deixam aflorar o gozo espiritual, reafirmando o processo de desmaterialização do amor. O desprendimento do sujeito de uma noção de amor material reflete o ideal de amor platônico. O amor inacessível só é alcançado na esfera transcendente do mundo das essências. Aí se encontra o Eros divino de Psique, visível, claro, elevado.

A imagem do perfume pertence ao imaginário aéreo e, como já dissemos, evoca a ideia de inconstância. O cheiro é algo que apreendemos num instante. Em contrapartida, o verbo “ficar” empregado no verso final do soneto atesta o desejo de

permanência. O terceto final, nesse sentido, constrói uma dinâmica contraditória, em que o eu lírico tenta conservar algo que na sua essência é passageiro. Ora, não é esta a natureza primeira do amor? Acaso, não é esse o maior anseio do homem, em sua luta constante contra a finitude? O erotismo, sob a ótica de Bataille (2014), traz essa possibilidade de continuidade na descontinuidade. No soneto, o perfume é exalação, substância vaporosa e impalpável que perdura na memória do sujeito, como se ficasse gravado no disco da alma.

Sáimos da esfera dos sonetos para nos deter sobre um poema mais longo e de métrica irregular. Intitulado “Ânsia múltipla”, o poema, reproduzido na sequência, resgata os mitemas da ausência do amado e do desejo insaciável:

Dentro da mágoa da ausência tua,
teus beijos pairam, tremulando,
como constelações numa noite sem Lua;
num carinho muito forte ou muito brando,
⁵ teus beijos sempre me estão beijando.

Quando me beijas, os meus sentidos
ficam todos nos lábios reunidos
para beijarem o teu beijo, Amor!
Por certo pensarás que a paixão me treslouca:
¹⁰ teus beijos não os sente minha boca,
sente-os meu ser interior.

Quando longe te estás,
teu beijo sabe muito mais!...
gozo-o, egoisticamente,
¹⁵ parada, na mudez de um solitário ambiente,
sem que t’o retribua,
gozo-o por toda a epiderme nua,
indefinidamente...

Na solidão,
²⁰ teu beijo ganha mais calor e outra extensão:
largo, infinito, eletrizante,
sinto-o, em tremores e em desmaios,
vestir-me o corpo a cada instante,
qual uma túnica de raios!

²⁵ Teu beijo dá-me a sensação
de uma carícia que perfura...
Teus beijos matam a amargura
que me atormenta
de uma forma longa e lenta.

³⁰ Ignoro os meus sejam iguais
aos teus que, às vezes, são
finos e penetrantes
como punhais.

Teus beijos ... (deles trago os meus sentidos cheios)...

³⁵ teus beijos claros e umectantes,
ficaram-me na vida, como veios
de água, em deslizos e em descantes...
Teus beijos, os teus beijos caminhantes,
dão um pouco de frescura aos meus anseios
⁴⁰ que eram desertos abrasados antes.

Teus beijos são elásticos, por certo,
eles se esticam tanto no meu ser,
que, por senti-los, julgo crescer
de tal maneira que nem te posso explicar,
⁴⁵ de tal maneira que medito:
é assim
que se espreguiça o aroma no ar,
e que o vento se alonga no deserto,
e a luz se espalha pelo infinito.

⁵⁰ Beija-me sempre, e mais, e muito mais!...
na minha boca esperam outras bocas
insaciadas e loucas
os beijos deliciosos que me dás!...
Beija-me ainda,
⁵⁵ ainda mais!...
em mim sempre acharás
à tua vinda
volúpias virginais
e, beijando-me tanto, não confortas
⁶⁰ a ânsia infinita dessas virgens mortas
que, em ímpetos violentos,
se manifestam nos meus sentimentos!...
Beija-me mais, põe todo o teu calor
nos beijos que me deres,
⁶⁵ pois vive em mim
a alma de todas as mulheres
que morreram sem amor!...

(*Mulher nua*, 1922, p. 99-103)⁸⁰

Apesar da irregularidade do metro, prevalece uma certa regularidade sonora com as rimas distribuídas de forma assimétrica. Novamente, o uso da segunda pessoa “tu” indicia uma familiaridade entre o eu lírico e o outro, e confere ao poema um caráter confessional. O poema centra-se nas experiências de êxtase e de gozo geradas pelos beijos do amado. Símbolo da união tanto física quanto espiritual, o beijo recebe uma

⁸⁰ Nas edições de *Poesias completas* 1978 e de 1992, o poema “Ânsia múltipla” se afasta da primeira versão publicada no livro de 1922. A diferença é perceptível no número de versos, já que a primeira versão possui 67 versos, ao passo que a segunda tem apenas 13. O poema de 1992 resume-se à estrofe final da versão de 1922, com algumas mudanças e cortes, como é possível verificar no Anexo 3. Além de ser mais ampla, a versão do poema publicada em 1922 traz elementos relevantes para nossa análise. As imagens da “túnica de raios” e da “carícia que perfura”, por exemplo, não aparecem nas edições posteriores.

ênfase exagerada por meio da repetição do substantivo “beijo(s)” (versos 2, 5, 8, 10, 13, 20, 25, 27, 34, 35, 38 2x, 41, 53, 64) e do verbo “beijar” (versos 5, 6, 8, 50, 54, 59, 63).

O sujeito lírico abre o poema fazendo alusão à tristeza causada pela ausência do amado. Dentro dessa mágoa, os beijos dele pairam tremulando como constelações numa noite sem lua. Num carinho que oscila, ora muito forte, ora mais brando, seus beijos sempre estão lhe beijando. À primeira vista, a ausência do amante sinaliza uma insatisfação amorosa. Mas, neste caso, a distância não se mostra como impedimento para a realização do gozo. Em seu devaneio solitário, o eu revive as sensações retidas em sua memória. A palavra poética serve para apaziguar o sofrimento perante a distância que separa os amantes. O eu lírico desafia a fugacidade dos prazeres atestando a permanência das lembranças dos beijos na memória.

Essa relutância frente ao passageiro é percebida nos versos: “teus beijos pairam, tremulando” (v. 2), “teus beijos sempre me estão beijando” (v. 5), “os meus sentidos/ ficam todos nos lábios reunidos” (v. 6-7), “gozo-o por toda a epiderme nua,/ indefinidamente...” (v. 17-18), “teus beijos claros e umectantes,/ ficaram-me na vida”. Os verbos “pairar” e “ficar”, as formas no gerúndio, os advérbios “sempre” e “indefinidamente” e as reticências ao final de cada verso dão a impressão de continuidade. Esse prolongamento do estado de gozo é uma necessidade do eu lírico ansioso e carente, já que a solidão o acompanha sempre, conforme vemos nos segmentos “Dentro da mágoa da ausência tua” (v. 1), “Quando longe te estás” (v. 12), “parada, na mudez de um solitário ambiente,” (v. 15) e “Na solidão” (v. 19).

Na literatura grega antiga, vimos que Eros assume qualidades ígneas, penetrantes e fluídicas. No poema examinado, observamos esses três aspectos na quarta, na quinta e na sexta estrofes. O beijo, na quarta estrofe, ganha mais calor e outra extensão, torna-se largo, infinito, eletrizante, gerando tremores e desmaios e vestindo o corpo como uma “túnica de raios”. “Calor”, “eletrizante” e “túnica de raios” evocam a ideia do desejo escaldante, voluptuoso e abrasador. Particularmente, essa imagem da “túnica de raios” recorda-nos os versos de Eurípedes, em *Hipólito*: “nem dos astros nem do fogo mais potente é o raio,/ que o de Afrodite, arremessado/ pelas mãos de Eros, filho de Zeus” (EURÍPEDES, 2007, p. 141). Vejamos o que diz Bachelard (2008) acerca da imagem do fogo:

Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo. O fogo é ultravivo. O fogo é íntimo e universal. Vive em nosso coração. Vive no céu. Sobes das profundezas da

substância e se oferece como um amor. Torna a descer à matéria e se oculta, latente, contido como o ódio e a vingança. Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. É doçura e tortura. [...] É um deus tutelar e terrível, bom e mau. (BACHELARD, 2008, p. 11-12)

Além de estar ligado ao fogo, o raio sugere uma energia perfurante que atravessa o corpo, causando uma espécie de aniquilamento. Os tremores e os desmaios fazem alusão à experiência gozosa. Em Safo, Eros trespassa o corpo, arrebatada e põe quebrantos. O eu lírico gilckiano declara que o beijo do amante lhe traz a sensação de uma “carícia que perfura” (v. 26), pois são beijos “finos e penetrantes/ como punhais” (v. 32-33). Essas imagens reiteram o movimento de penetração de Eros e a tensão violenta entre prazer e dor inerente à experiência erótica. Na sexta estrofe, o eu poético recorre a imagens fluídicas: “teus beijos claros e umectantes,/ ficaram-me na vida, como veios/ de água, em deslizos e em descantes...” (v. 35-37). Vale retomar novamente Safo, pois esta refere-se ao desejo de duas formas: como uma chama furtiva a escorrer sob pele e como água que escorre no coração ardente. Associado ao fogo e à água, o desejo percorre e envolve todo o corpo do sujeito, excita, embriaga, extasia, alucina. Os poetas gregos viram em Eros um poder invencível que consome, atormenta e entorpece os sentidos. O eu lírico gilckiano apresenta-se totalmente entregue a um delírio emocional como se estivesse possuído por essa mesma potência avassaladora. Vejamos a alusão à paixão que treslouca no verso 9 e a reiteração do verbo “gozar” nos versos 14 e 17. No verso 22, o eu refere-se aos “tremores” e aos “desmaios”. Os beijos fomentam o gozo, “matam a amargura”, “dão um pouco de frescura” aos anseios do eu, que antes se resumiam em desertos abrasados. Esse alento experimentado pelo sujeito realiza-se numa tensão de contrários característica do Eros doce e amargo de Safo.

Conforme Diotima, Eros é aquele que nunca se satisfaz. Permanentemente insatisfeitos também tornam-se aqueles que são abordados por ele. No poema, essa ânsia contínua se faz clara, sobretudo, nos versos da estrofe final: “Beija-me sempre, e mais, e muito mais!.../ na minha boca esperam outras bocas/ insaciadas e loucas/ os beijos deliciosos que me dás!.../ Beija-me ainda,/ ainda mais!...” (v. 50-55); “e, beijando-me tanto, não confortas/ a ânsia infinita dessas virgens mortas” (v. 59-60). O sujeito lírico reafirma o que já anunciava o título “Ânsia múltipla”: em seu ser reúnem-se todas as ânsias das virgens mortas, das mulheres que morreram sem conhecer o amor. Nos segmentos “sempre, e mais, e muito mais!...” (v. 50) e “ainda,/ ainda mais!...” (v.

54-55), a repetição dos advérbios e o uso das reticências sugerem insaciedade. As pausas operadas pelas vírgulas, seguidas da conjunção “e”, impõem um ritmo acelerado semelhante ao da respiração ofegante, entrecortada e, ao mesmo tempo, apressada, no momento da cópula, da comunhão dos corpos. Essa avidez não pertence somente a Eros, ela também está ligada a Psique, alma sedenta de desejo, enlouquecida pelo amor de Eros.

Um dos mitemas nucleares do mito de Eros e Psique é, certamente, o enigma em torno da face do deus. Vale lembrar que, na narrativa, os encontros entre o deus e a jovem eram sempre à noite, a fim de evitar que ela descobrisse a verdadeira forma do marido. Como Eros se apresentasse envolto pelo escuridão sombria e, portanto, invisível, Psique teve sua curiosidade instigada. O mitema da invisibilidade do amor é retomado no soneto de abertura da obra *Meu glorioso pecado* (1928), conforme podemos ver a seguir:

Quem és tu que me vens, trajando a fantasia
do meu sonho sonhado em vinte anos de dor?!
Quem és tu cujo olhar de chama desafia
todo o meu raciocínio e todo o meu pudor?!

De tal modo teu corpo ao meu corpo se alia,
que chegamos agora a um só todo compor;
e em vão te olho do rosto a máscara sombria,
na ânsia de te sentir a verdade interior.

Quem és tu? – Nada sei! Nesta paixão de um dia.
Às eterizações do ambiente embriagador,
perco-me a te buscar, numa doce agonia...

Quem me dera, nesta hora, a ti mesmo transpor,
e ver, de ti no fundo, esse alguém que me espia,
dentro do carnaval desta noite de amor!...

(*Meu glorioso pecado*, 1992, p. 265)

Gilka confirma, neste soneto, sua maestria e sua habilidade com as formas fixas. Formado por alexandrinos, o poema obedece ao esquema de rimas cruzadas ABAB nos quartetos e ABA, BAB nos tercetos. Repete-se o emprego da segunda pessoa indicando uma proximidade entre o eu e seu interlocutor. Entretanto, nesse caso específico, essa escolha cria um paradoxo, afinal, a identidade do outro é desconhecida. No primeiro quarteto, o eu lírico indaga o ente misterioso que se apresenta: “Quem és tu que me vens...?!” O desconhecido chega trajando a fantasia de um sonho sonhado pelo eu

durante vinte anos de dor. A palavra “fantasia” antecipa uma aparência enganosa. A referência aos vinte anos de dor enfatiza a longa e dolorosa jornada até o tão esperado encontro. No terceiro verso, o eu poético menciona o “olhar de chama” que desafia seu raciocínio e seu pudor. Esse olhar desafiador anuncia um enigma difícil de decifrar. O caráter enigmático remonta à imagem da Esfinge mítica: decifra-me ou te devoro. Esse olhar de chama do suposto amante também remete à figura do monstro sedutor encarnada por Eros no mito de Eros e Psique (Cf. DIEL, 1991).

O olhar dirigido pelo outro surge como o vetor do desejo. Na literatura grega antiga, Eros costumava lançar um olhar penetrante e ameaçador sobre suas vítimas: “Eros, Eros, que dos olhos/ destilas desejo, a deliciosa volúpia/ vertendo nas almas que assaltas” (EURÍPEDES, 2007, p. 141). O olhar de chama, provocativo e sedutor, associa-se ao fogo, ao desejo, à paixão. Para os poetas da Grécia Antiga, Eros representa o desejo arrebatador, a ele é impossível impor resistência. Sua potência avassaladora gera uma desordem momentânea, uma embriaguez, um entorpecimento. A paixão sempre introduz uma perturbação, ela “acarreta uma desordem tão violenta que a felicidade de que se trata, antes de ser uma felicidade de que seja possível gozar, é tão grande que se compara a seu contrário, ao sofrimento” (BATAILLE, 2014, p. 43).

Voltando ao soneto, notamos que, no segundo quarteto, os corpos do eu e do outro aliam-se de tal forma que chegam a igualar-se. Essa cópula em que dois seres se unem compondo um único ser nos direciona ao mitema da unidade promovida por Eros.⁸¹ Os dois seres, como duas partes que se completam, formariam um todo perfeito, restaurando a sua unidade primitiva. Mas essa simbiose se restringe ao plano físico, já que as almas permanecem separadas: “e em vão te olho do rosto a máscara sombria,/ na ânsia de te sentir a verdade interior”. A “verdade interior” é a própria essência de cada ser, ou seja, a alma. A satisfação física não basta para realizar esse desejo irrefreável de invadir o outro, penetrá-lo a fim de descobrir sua essência.

O eu lírico se entrega ao amante desconhecido, como acontece nas núpcias de Psique com o marido misterioso. Essa união física é uma fonte de prazer momentânea que corresponde, segundo os preceitos platônicos, a uma forma de amor vulgar. Assim como a Psique do mito, o sujeito poético é incapaz de se satisfazer apenas com o prazer físico obtido no momento da cópula. Embora unificados, frente a frente, o eu lírico olha

⁸¹ Carlos Drummond de Andrade deixou registrado num poema de *O amor natural* (1992) esse sublime momento de integração entre os corpos: “O corpo noutro entrelaçado,/ fundido, dissolvido, volta à origem/ dos seres, que Platão viu contemplados:/ é um perfeito em dois; são dois em um” (2002, p. 1365).

em vão a máscara sombria que esconde a verdadeira face do amante. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 790), o rosto constitui “um desvendamento, incompleto e passageiro, da pessoa”, mas, por outro lado, também é símbolo do mistério, porta que dá acesso ao invisível, ao oculto. No soneto, o eu lírico quer ir além desse desvendamento parcial que constitui o rosto do outro, mas não obtém êxito, uma vez que o rosto do outro permanece encoberto por uma máscara sombria. Esse aspecto sombrio da máscara anuncia um perigo aparente. Convém lembrarmos que, na narrativa de Apuleio, esse sentido é apreendido na imagem da serpente monstruosa e no comportamento sorrateiro de Eros.

O mistério em torno da identidade do amante é reiterado no primeiro terceto: “Quem és tu? – Nada sei!”⁸². Em uma paixão de um dia e, portanto, passageira, em meio às eterizações do ambiente embriagador, o eu lírico se perde na sua busca pelo outro, numa doce agonia. É pertinente sublinharmos que Eros, no mito recriado por Diotima, nasce da embriaguez de Poros. Os poetas gregos, por sua vez, acentuam a capacidade do deus de transtornar o juízo e entorpecer os sentidos. Com efeito, a paixão está ligada ao excesso, ao desespero, à inquietação e, por consequência, à própria embriaguez, já que desestabiliza a razão e a lucidez. Psique, em sua estadia no palácio de Eros, vive num estado de embriaguez amorosa seduzida pelo fascínio do amante invisível. A embriaguez, assim como a inconsciência e a escuridão, impedem que a jovem decifre o segredo sobre a verdadeira forma do amante. Perder-se na busca pelo outro é consequência da desordem momentânea da loucura amorosa. É um prenúncio da dissolução do sujeito, incapaz de saciar sua vontade de saber. Como já destacamos, tudo isso se deve à ação de Eros, ele é quem leva o sujeito a sair de si e, finalmente, perder-se nessa interminável busca pelo outro.

No mito de Eros e Psique, coexistem dois movimentos díspares, mas, ao mesmo tempo, complementares: de um lado, Eros procura ocultar e, de outro, Psique tenta desvelar. Gilka resgata toda a potência reveladora representada por Psique. No soneto, tamanho é o desejo de desvendamento do outro que eu lírico perde-se nessa busca numa “doce agonia”. Essa tensão retoma o termo “dociamargo” utilizado por Safo para se referir a Eros. A embriaguez, a sensação de “perder-se” e a “doce agonia” traduzem o êxtase erótico, afinal, o erotismo comporta o prazer e a morte.

⁸² Manuel Bandeira (1976), no poema “Arte de amar”, registra essa incomunicabilidade entre as almas: “[...] os corpos se entendem, mas as almas não” (p. 185).

No terceto final, o eu poético reafirma sua vontade de deciframento do outro: “Quem me dera, nesta hora, a ti mesmo transpor,/ e ver, de ti no fundo, esse alguém que me espia,/ dentro do carnaval desta noite de amor!...”. Transpor o outro significa romper a curta distância que os separa, para ver no fundo, no íntimo do outro, a verdadeira face. No entanto, notamos que o interlocutor, ao qual se dirige o eu lírico, mostra um comportamento esquivo, evitando se apresentar por completo. O uso do verbo “espionar” encerra o sentido de observar em segredo. Essa necessidade de desvendar o segredo do outro é a mesma necessidade que move Psique a desvelar a face real de Eros, que, por sua vez, jamais revela sua identidade a jovem amada.

A vontade de olhar para o interior dos seres e das coisas é uma condição humana e, para Bachelard (2003, grifo do autor, p. 7), ela “torna a visão *aguçada*, a visão *penetrante*”. No soneto, o sujeito poético manifesta esse desejo de violar o segredo oculto do outro, ver aquilo que não se vê. Essa atitude pode responder a uma vontade de escapar da passividade imanente à visão. Ao mesmo tempo, devemos frisar a carga erótica desse olhar penetrante. Como demonstraram os poetas gregos, “apreende-se o objeto desejado pela visão” (CALAME, 2013, p. 13).

O pano de fundo do soneto, portanto, resgata vários elementos da história contada por Apuleio, entre eles a imagem da Psique atormentada pelo não-saber e pelo não-ver. O eu poético representa a curiosidade de Psique e sua revolta contra a condição imposta: não ver e não saber. O desejo do eu lírico é transpor essa barreira da invisibilidade imanente ao amor (Eros). Quando ele diz: “De tal modo teu corpo ao meu corpo se alia,/ que chegamos a um só todo compor” (v. 5-6), trata-se de uma fusão entre os corpos na esfera onírica. Paz (1994) observa que, tanto no sonho quanto no encontro erótico, “abraçamos fantasmas”, isto é, vemos o imperceptível:

Nosso parceiro tem corpo, rosto e nome, mas sua realidade, precisamente no momento mais intenso do abraço, dispersa-se em uma cascata de sensações que, por sua vez, dissipam-se. Há uma pergunta que se fazem todos os apaixonados e que condensa em si o mistério erótico: “Quem é você?” Pergunta sem resposta... Os sentidos são e não são deste mundo. Por meio deles, a poesia ergue uma ponte entre *o ver e o crer*. Por essa ponte a imaginação ganha corpo e os corpos se convertem em imagens. (1994, grifo do autor, p. 11-12)

A fusão entre os dois seres, no soneto, é precária, como no início do mito de Eros e Psique, sem alcançar o plano espiritual. A efemeridade desse instante em que os seres se fundem num só é marcada pelos verbos no presente, pelo advérbio “agora” e

pelos segmentos “nesta paixão de um dia” (v. 9) e “nesta hora” (v. 12). Há também uma preocupação por parte do eu lírico em ultrapassar a dimensão do amor carnal e fugaz, e alcançar a sua forma plena e eterna. A satisfação decorrente do contato físico está muito aquém do desejo de plenitude que move o ser. É preciso transpor as aparências (a máscara sombria) a fim de atingir a essência do outro.

Para obter o amor em sua forma plena, superior, representada por Eros, Psique, no mito, precisou passar por quatro estágios: a entrega ao desconhecido, a transgressão, o castigo de Eros e a redenção. No poema que apresentamos a seguir, identificamos a retomada do mitema da transgressão de Psique:

Se te injurieí, por uma rebeldia
dos meus nervos exaustos de pesar,
pensa com que perversa hipocrisia
tu me afagaste para me magoar!

Pensa que, só por teu sabor de um dia
– glória de uma conquista singular –
minha vida perdeu toda a alegria,
é uma morte que vivo devagar.

Sempre a revolta vem de uma agonia:
a injúria ser um beijo poderia,
teu beijo envenenou-me o paladar.

Medita alma volúvel, alma fria:
– Quanta vez uma ofensa acaricia!
– Como um carinho sabe nos matar!

(Meu glorioso pecado, 1992, p. 276)

Temos aqui mais um soneto, composto por decassílabos e por um esquema de rimas ABAB, nos quartetos e AAB, nos tercetos. O sujeito lírico dirige-se ao amante em tom de queixa, acentuado, no nível sonoro, pela repetição da oclusiva /p/ e das rimas (externas e internas) /iv/. Ele justifica sua injúria por seus nervos cansados de sofrer; e acusa o outro de, com perversa hipocrisia, tê-lo afagado para o magoar. Na narrativa de Apuleio, Psique viola o impedimento de jamais ver o rosto do deus. Eros sente-se injuriado e castiga a jovem pelo erro. No soneto, esses papéis se invertem, na medida em que o eu lírico, no lugar de Psique, elabora uma espécie de autodefesa e responsabiliza o amado (Eros) por todo o seu sofrimento. Convém lembrarmos que tanto Eurípedes quanto Sófocles representam Eros como um deus cruel que se apossa das almas e conduz os seres à ruína. No poema de Gilka, a expressão “perversa

hipocrisia” (v. 1) determina uma atitude egoísta do amante que, assim como o Eros de Apuleio, é incapaz de compreender as razões que levaram o eu lírico a suposta ofensa. Algumas interpretações reforçam o caráter egoísta de Eros que seduz a jovem Psique e, logo depois, a abandona. De acordo com Neumann (2017, p. 101), para o deus, “a amante era suficientemente feminina, enquanto no escuro, e ele a possuía durante a noite com exclusividade, afastada do mundo e vivendo apenas para ele, sem participar ou interferir na sua existência divina cotidiana, nem na sua realidade”. No mito, Psique coloca-se como uma escrava de Eros.

Seguindo em tom de queixa, no segundo quarteto, o eu poético afirma que, somente por seu sabor de um dia, glória de uma conquista singular, sua vida perdeu toda a alegria e é a morte que ele “vive” devagar. A expressão “sabor de um dia” traduz a ideia de um prazer passageiro. Já a “glória de uma conquista singular” está relacionada à satisfação de um desejo, de um anseio. No mito, entre todas as mortais, Psique foi a única capaz de despertar o amor de Eros. Todavia, o preço a ser pago por essa conquista é caro demais. Isolada no paraíso de Eros, Psique sente saudade da família e da convivência habitual com as pessoas, dado que, em seu enclausuramento, é servida apenas por vozes sem corpo. Essa existência nas trevas equivale à própria morte. O eu lírico gilciano vive situação semelhante, pois sua existência se resume à infelicidade. Todo o deleite se restringe ao amante, restando ao eu poético apenas o sofrimento. Neumann (2017) nota que é comum nas histórias de amor entre deuses e mulheres mortais que toda infelicidade seja vivida apenas por elas.

No primeiro terceto, o sujeito poético reitera o que já havia anunciado no quarteto inicial: a revolta sempre resulta de uma agonia. A imagem do beijo, mencionada pelo eu lírico, não simboliza a unidade, a coesão entre os seres, ela está associada a um mal: “teu beijo envenenou-me o paladar” (v.11). O beijo é transformado em sinônimo de aniquilamento. O verbo envenenar significa matar, destruir, corromper, embora esteja também ligado à narcose, à embriaguez. Na poesia grega antiga, o amor era visto como doença, enfermidade do corpo e da alma que tinha como consequência a loucura. O beijo que envenena o paladar evidencia o caráter negativo do amor, responsável por conduzir o homem a uma existência insípida e infeliz.

No terceto final, o eu lírico refere-se a uma alma volúvel e fria que pode ser associada à imagem de um Eros instável, sedutor e cruel, que se serve do amor de forma egoísta: “Medita alma volúvel, alma fria:/ – Quanta vez uma ofensa acaricia!/ – Como

um carinho sabe nos matar!”. Os valores antitéticos atribuídos à atuação de Eros manifestam-se nos pares “ofensa”/“acaricia”, “carinho”/“matar”. Safo, na sua lírica, descreve um Eros que é, simultaneamente, doador de alegrias e de mágoas. O soneto examinado traz uma ênfase sobre os aspectos negativos do amor: o egoísmo e a inconstância.

No entanto, apesar do seu ressentimento, o eu poético implora pela compreensão e pelo perdão, conforme denotam os verbos “pensa” (2x, v. 3 e 5) e “medita” (v. 12). Seu objetivo é obter a absolvição, apelando ao bom senso do companheiro. Como Psique, o sujeito lírico procura a redenção a fim de retornar ao convívio do amante. Entretanto, há que se destacar a atitude de enfrentamento tomada pelo eu lírico. Ele se afasta do paradigma de autoanulação, de sacrifício da mulher apaixonada perante o homem. O ato heroico de Psique, no mito, culmina com a sua libertação da servidão total a Eros.

Segundo Paz (1994, p. 69), a “Antiguidade greco-romana conheceu o amor quase sempre como uma paixão dolorosa e, apesar disso, digna de ser vivida e em si mesma desejável”. O homem vive num estado de penúria, carência e, por isso, anseia encontrar no outro aquilo que lhe falta. No soneto seguinte, o eu lírico preconiza essa relação tensa entre dor e tormento presente no amor:

Foges de mim, do meu olhar febreiro,
numa aparência de ódio falso e vão.
Que importa? –afaga-me o teu pensamento.
Olham-me os olhos do teu coração.

Por te esquecer procuro o isolamento
e mais perto de mim ficas, então:
quem já te quis de modo assim violento,
quem já te quis com tanta exaltação?!

Na vigilância deste sentimento,
os olhos roxos da saudade estão
abertos sempre, para meu tormento.

És muito meu na minha solidão:
tenho-te preso ao meu querer violento:
– vê se te evades do meu coração!...

(*Meu glorioso pecado*, 1992, p. 277)

Neste soneto, formado por decassílabos, logo no primeiro verso, o eu lírico anuncia a fuga do amante: “Foges de mim, do meu olhar febreiro”. No mito, Eros foge

assim que descobre a transgressão de Psique. A expressão “olhar febre” faz alusão à condição do sujeito consumido pelo desejo. Não esqueçamos que, na poesia grega arcaica, Eros se alojava no olhar, inspirando o delírio amoroso. Essa espécie de cegueira amorosa é idêntica à loucura que se apossa de Psique, após se ferir com uma das flechas de Eros: “Psique se tomou ela própria de amor pelo Amor. Então, cada vez mais se consumiu no desejo ardente pelo Autor dos desejos: inclinou-se para ele, arquejante de volúpia, beijou-o avidamente com grandes beijos apaixonados [...]” (APULEIO, 1963, p. 100). Essa febre alucinatória pertence à alçada de Eros. No mito, entregue ao desvario amoroso, Psique se descuida e deixa cair uma gota de óleo fervente da lâmpada sobre o dorso de Eros. Ferido gravemente e decepcionado com a desconfiança da esposa, o deus foge. Mesmo estando tão perto do Amor, Psique o perde e isso reafirma a condição carente da alma humana.

O amor foge do “olhar febre” do eu lírico numa falsa aparência de ódio. No mito, Eros, mesmo ferido e magoado, ainda sofre de amor por Psique. Para o eu poético, pouco importa o afastamento do outro, já que tem a certeza deste amor, conforme declara nos versos: “Que importa? – afaga-me o teu pensamento./ Olham-me os olhos do teu coração” (v. 3-4). É interessante observar essa ênfase sobre os olhos ao longo de todo o soneto: “olhar” (v.1), “olham-me” (v.2), “olhos” (v.2) e (v.10). Não se trata de uma simples coincidência, já que Eros está tradicionalmente vinculado ao olhar. Em *Hipólito*, de Eurípedes, o deus destila desejo pelos olhos. Hesíodo menciona que o desejo (Eros) pinga das pálpebras das três Graças (Cárites), deusas nascidas de Zeus e Eurínome. Alcman também acentua o poder do olhar ao afirmar que Eros, de escuras pálpebras, fita-o derretidamente com os olhos. Portanto, inferimos que o “olhar febre” do eu lírico corresponde exatamente ao olhar sedutor e perturbador, ao olhar doentio do sujeito desejante, arquejante de volúpia.

No segundo quarteto, para tentar esquecer esse amor, o sujeito confessa buscar a solidão do isolamento. Todavia, quanto mais se afasta do objeto de desejo maior é sua ânsia por ele. Na sequência, volta a afirmar a sua paixão: “quem já te quis de modo assim violento,/ quem já te quis com tanta exaltação?!”. Os sinais de interrogação e de exclamação conferem aos versos ainda mais veemência. Violência e exaltação indicam um excesso de amor, um desespero próprio de quem está apaixonado. No primeiro terceto, a “vigilância”, “os olhos roxos da saudade” sempre abertos sinalizam um sentimento imorredouro. Contínuo também é o tormento do eu lírico diante do

afastamento do amado. Desse modo, o amor é visto como uma maldição, uma doença que acomete o corpo e a alma.

O terceto final retoma o movimento antitético apresentado nas estrofes anteriores. Num momento o eu poético alega o desejo de posse do amor, noutro o repele: “És muito meu na minha solidão;/ tenho-te preso ao meu querer violento:/– vê se te evades do meu coração!...”. O uso do pronome possessivo “meu” acompanhado do adjetivo de intensidade “muito” e a expressão “tenho-te preso” traduzem não apenas um sentido de propriedade, mas de retenção. O eu lírico, então, clama “vê se te evades do meu coração!...”. Essa súplica é dirigida ao amante, alheio ao sofrimento daquele cujo coração toca.

O soneto restaura uma imagem do amor muito próxima da face daninha de Eros apresentada na literatura grega antiga: em *Teogonia*, ele é o “solta-membros”, o que enfraquece o corpo e “subjuga”; em Safo, Eros “arrebata”, “põe quebrantos no corpo”, “atormenta”; em *Antígona*, quem o deus toca delira, ele arrasta os homens à ruína, instiga à luta, “vence o desejo que brilha/ nos olhos da virgem”; finalmente, em *Hipólito*, Eros se manifesta com “malefícios”, vem com “desmedida”, “destrói” e lança em desgraça todos os mortais. O amor descrito pelo eu lírico gilckiano também gera danos, pois se revela como paixão desmedida (“olhar febreiro”, “querer violento”, “exaltação”). Devido à distância que separa os amantes, o amor passa a ser um tormento, por isso o eu poético procura esquecer-lo, quer que ele se evada do seu coração. O amor, em última instância, corresponde a um sentimento instável em que se aglutinam emoções contrárias: ódio e paixão, desejo e aversão, prazer e dor. Todos esses aspectos juntos recompõem a fisionomia tradicional de Eros.

O último poema que analisaremos introduz a imagem de um Eros ao mesmo tempo humanizado e cosmogônico, concebido como energia abstrata, força vital que se distribui por todo o universo:

Não, não és o homem amante,
és o amor feito homem,
amando cegamente,
indefinidamente amando.

⁵ És como o sol que, ao mesmo tempo,
doura as montanhas e as valas,
as alturas perfumadas
e as profundezas infectas,
por todos se distribuindo,

¹⁰ sem que se detenha

em alguém.

És o amor que procura ser sentido,
sou a alma feita, para te sentir...
Adormeceste nos meus braços,
¹⁵ tentei investigar teu mistério
(pobre Psyché!)...
Desfez-se o encanto,
fugiste.

Por que te não aceitei
²⁰ como me aparecias,
como te havia sonhado,
se era melhor que todas as verdades,
tua mentira?!...

(*Meu glorioso pecado*, 1992, p. 278)

Nesse poema, afastamo-nos da regularidade métrica dos sonetos. O eu lírico abre o texto com uma dupla negação (“Não, não és o homem amante”) para, no verso seguinte, introduzir a afirmação “és o amor feito homem”. Nessa exaltação do amor, o eu poético reconhece em seu interlocutor não o homem amante, mas o amor feito homem, ou seja, o próprio Eros, o amor divino encarnado, transfigurado. Amar cegamente significa entregar-se de forma absoluta ao sentimento, ignorar a razão, se fazer cego à tudo, em nome do amor. No mito, ao se apaixonar por Psique, Eros se deixa dominar pelo próprio sentimento que detém. No poema em pauta, a ênfase sobre o amor se revela no uso das palavras “amante”, “amor” e “amando”. O emprego do gerúndio no verbo “amando” e do advérbio “indefinidamente” visa expressar uma continuidade do sentimento amoroso. Em todo poema, a aliteração da consoante nasal /m/ e a reincidência das vogais nasais contribuem para esse efeito de prolongamento.

O amor, potência divina, que os poetas gregos designaram *eros*, adquire corpo, humaniza-se, sem, no entanto, perder o caráter cosmogônico. O amor de que nos fala o eu lírico une o superior e o inferior e é capaz de projetar-se sobre tudo e sobre todos. Em outras palavras, apesar de sofrer um processo de antropomorfização, o amor ainda é onipotente e universal.

Safo ressalta a mobilidade de Eros ao defini-lo como uma força que lhe trespassa o corpo. Na segunda estrofe do poema de Gilka, o amor surge na forma de luz e movimento, comparado ao sol que doura as “montanhas” e as “valas”, as “alturas perfumadas” e as “profundezas infectas”, por tudo se distribuindo. Além da onipotência e da universalidade dessa forma abstrata, observamos aqui a aparição de um terceiro aspecto, a ambivalência. O antagonismo formado pelos pares “montanhas”/“valas”,

“alturas perfumadas”/“profundezas infectas” recupera o papel intermediário de Eros e sua ubiquidade. Recordemos os versos de Sófocles, em *Antígona*: “Eros, que te abates sobre/ bestas, e nas suaves faces/ da jovem dormes,/ vagas sobre as ondas/ e penetras em rebanhos campestres” (SÓFOCLES, 2007, p. 61).

O Amor é a força fundamental que faz germinar a vida e que é capaz de sintetizar os opostos. Esse amor universal que se distribui por tudo, sem jamais se deter em algo ou em alguém, é marcado pela inconstância. Comparado ao sol, esse amor é luz, substância que ilumina, fornece energia e calor, matéria que aquece. A imagem do sol vem reforçar a onipresença de Eros. Símbolo de potência, fonte abundante de luz e calor, dois elementos fundamentais para a vida dos seres, o sol impera brilhante e esplendoroso no céu, intangível. Durante o dia, olhá-lo diretamente fere a vista, ofusca a visão. Ardente e luminoso, o sol representa o calor, o fogo universal que oferece a energia vital, mas que, por outro lado, também pode destruir. O fogo, segundo Bachelard (2008, p. 11), é “ultravivo”, “íntimo e universal”, “vive em nosso coração. Vive no céu. Sob as profundezas da substância e se oferece como um amor”. O amor a que se refere o eu lírico é esse fogo, simultaneamente, íntimo e universal.

O processo de humanização de Eros, operado no poema, mostra que ele não é simplesmente uma divindade externa que interfere na vida dos homens. Conforme propôs Platão, Eros é “um *daimonion*, voz que vem de dentro” (SCHULER, 1992, p. 33). O verso inicial da terceira estrofe, anuncia que se trata do “amor que procura ser sentido”. O eu poético, por sua vez, identifica-se como a alma, feita para senti-lo. Amor e alma, assim conectados, lembram Eros e Psique, na narrativa de Apuleio: dois seres predestinados à união.

Na mesma estrofe, o eu lírico, que até então construía uma apologia ao amor, passa a descrever o instante exato em que se dá a fuga de Eros: “Adormeceste nos meus braços/ tentei investigar teu mistério/ (pobre Psyché!).../ Desfez-se o encanto,/ fugiste”.. Há aqui uma referência explícita a dois dos principais mitemas do mito de Eros e Psique: a transgressão da esposa e a fuga do deus. Eros impôs à Psique a condição de jamais ver seu rosto. Uma noite, após o deus adormecer, a moça aproxima-se do leito com uma lâmpada de óleo. Nesse momento, ela desvenda o mistério e o encanto se desfaz. Eros, descoberto, foge. Como Psique, o eu poético se deixa dominar pelo desejo de desvendar o oculto. No mito, Eros é a presença invisível: Psique podia ouvir sua doce voz, tocar sua face macia e de linhas suaves, sentir-lhe a cabeleira perfumada e a

secreta flama que ardia em seu peito. Ela tinha-o em seus braços, mas não o conhecia, por isso desejava ver sua forma verdadeira. Contudo, ao conhecer a verdadeira identidade de seu parceiro, ela acaba lançando “ambos no destino da separação, que é a consciência” (NEUMANN, 2017, p. 105). A exclamação do sujeito lírico “pobre Psyché!” já anuncia essa frustrada tentativa de desvendamento do outro e o calvário que a jovem passa a viver. A referência ao “encanto” nos direciona à concepção do amor como “um feitiço”, “um laço mágico” que une dois entes (Cf. PAZ, 1994). Encantamento, magia ou feitiço, o amor encerra um mistério que é exatamente o que se desfaz a partir da ação de Psique.

Na estrofe final, o eu lírico recrimina sua curiosidade: “Por que não te aceitei/ como me aparecias,/ como te havia sonhado,/ se era melhor que todas as verdades/ tua mentira?!...”. Convencido de sua falta, o eu vive situação semelhante à da Psique abandonada. Se não tivesse cedido aos impulsos, não teria perdido o amor. Ao conhecer a verdadeira identidade do amante, dissipa-se todo o encantamento imaginativo que gerava uma visão fantasiada do amor. Entretanto, embora desfeito o encantamento, ao contrário do mito, o eu poético não consegue alcançar o amor na sua forma plena. Psique reencontra a plenitude em Eros, enquanto o eu lírico gilciano permanece carente, lamentando a perda da ilusão. Na narrativa de Apuleio, antes de ceder à curiosidade, Psique demonstrava aceitar viver na escuridão em nome do amor: “Do teu rosto, de hoje em diante, não quero mais saber. As próprias trevas da noite não têm mais sombra para mim: eu tenho a ti, que és minha luz” (APULEIO, 1963, p. 95). Ela prefere se sacrificar, a perder o amado.

Psique, segundo Neumann (2017, p. 100), promove uma transformação de Eros: enquanto permanece oculto este “pode ser uma encarnação de uma imagem qualquer de Eros”, no entanto, quando exposto, “este Eros visível é o Eros divino, filho de Afrodite”. No poema, o eu lírico nos apresenta um “o amor feito homem” que, como o sol, doura montanhas e valas, alturas perfumadas e profundezas infectas, “por todos se distribuindo/ sem que se detenha/ em alguém”. Esse Amor é uma presença invisível e intangível, está sempre de passagem, jamais se deixando possuir. Decifrar o seu mistério significaria, de alguma maneira, tomar posse dele, o que não parece viável, pois Eros é, por natureza, um ser arredio.

Essa insatisfação do sujeito, incapaz de apreender o Amor na sua forma plena, mantém vivo o desejo, afinal, só desejamos o que está além. Ao abordar essa temática,

Gilka traz à luz a condição fundamental do homem, sempre carente, a procura daquilo que o excede. Essa, a propósito, também é a natureza de Eros: “o amor ao mesmo tempo despojado e capaz de tudo” (MAZEL, 1988, p.131). O desejo, pondera Jacques Mazel (1988), torna-se mais importante que o próprio objeto desejado. Nas palavras do autor (1988, p. 133), o desejo é “um simples intermediário, e não um fim em si”.

Por outro lado, a perda do amor, reproduzida no poema, resgata o momento mais trágico do mito. É nesse instante que se inicia a saga dolorosa de Psique em busca do amor e, ao mesmo tempo, o seu processo de ascensão. Todo o sofrimento e todos os percalços vividos pela jovem são uma espécie de expiação por sua falta. A transgressão de Psique deriva não apenas do medo e da curiosidade, também é movida por força do destino. A essência de Psique, explica Neumann (2017, p. 101), é “psíquica e por isso uma existência nas trevas não lhe será suficiente”. Representando o sopro vital, a alma dos seres, Psique jamais conseguiria viver presa à escuridão. Ela representa a curiosidade do homem diante do numinoso, do misterioso.

Em todos os poemas que analisamos até aqui, em nenhum momento o eu lírico revelou um desejo controlado, isso, porque Eros jamais é moderado, está associado ao imensurável, à desmedida, ao irracional, ao delírio, ao desejo intemperante. Embora sempre atuante, Eros aparece como uma força invisível que nunca se revela por completo. Já Psique surge enquanto alma faminta, à espera do amor ideal ou como mulher abandonada buscando reencontrá-lo. O Amor reúne condições ambivalentes, ora vivido como êxtase, gozo, ora como desengano, sofrimento, infelicidade.

DAS RESSONÂNCIAS MÍTICAS DE EROS E DE PSIQUE NA LÍRICA GILKIANA

Gilbert Durand demonstrou através de seus estudos que um mito, mesmo adormecido, está sempre à espera de sua palingenesia, isto é, de seu renascimento. Assim como os símbolos e as imagens que o compõem, o mito nunca desaparece da atualidade psíquica. Na realidade, ele faz parte da estrutura mental do homem, basta observarmos sua manifestação nos sonhos, na literatura, na pintura, na ciência, enfim, em toda forma de representação humana. Os mitos pertencem a uma herança coletiva que repercute nos psiquismos individuais de uma sociedade de um dado período histórico. Nesta tese, buscamos demonstrar como o mito de Eros, cujos primeiros registros literários datam do século VIII a. C., ressurgiu reatualizado na obra de Gilka Machado, produzida a partir das primeiras décadas do século XX.

No curso da história, a importância dos mitos e do imaginário tornou-se visível, especialmente, com os movimentos impulsionados pelas estéticas pré-romântica, romântica, simbolista e surrealista. O Simbolismo, movimento iniciado ainda no século XIX e prolongado nas primeiras décadas do século XX, propõe a retomada de uma forma de pensamento indireta, representada pelo símbolo. Os poetas simbolistas reavaliam os conteúdos oníricos e se voltam para o universo íntimo, a fim de revelar o eu profundo, ocultado nas sombras da inconsciência. Nesse mergulho até as camadas mais profundas da psique, em meio a uma atmosfera habitada pelo inefável, pelo insólito, os poetas reencontram os arquétipos estudados por Jung. Nesse cruzamento entre o inconsciente individual e o inconsciente coletivo é que renascem os mitos, como os que destacamos na poesia de Gilka Machado.

O ressurgimento de um determinado mito depende diretamente das particularidades históricas e culturais. Nas primeiras décadas do século XX, período em que se inicia a produção poética de Gilka, existe uma mentalidade propícia à retomada do irracional, do obscuro, do misterioso, eclipsados pela lógica racionalista. A manifestação do mito de Eros na poesia de Gilka resulta de uma série de fatores entre os quais, sem dúvida, encontra-se a preocupação com os desejos e as paixões do homem, não mais visto como ser puramente racional. A nova mentalidade desconstrói a concepção do homem fragmentado, desligado da sua sensibilidade natural. Até então a

arte poética mantivera-se voltada para fins meramente formais, atenta à materialidade da palavra, restando as emoções, as ânsias.

A fim de ilustrar a atuação profunda dos mitos sobre o homem, Durand (1998, p. 133) compara o mítico ao inconsciente: “O mítico seria como o inconsciente onde se formulam e tentam resolver-se em imagens as grandes questões às quais a consciência nunca consegue dar respostas lógicas sem antinomias”. Platão já havia admitido que o mito nos dá acesso às verdades impossíveis de demonstrar, como a existência da alma, o além e a morte (Cf. DURAND, 2001). A prova de que Platão não abandona os mitos está no próprio *Banquete*. Para explicar os mistérios do amor, o filósofo reelabora o mito sobre a origem de Eros, a partir do discurso da sacerdotisa Diotima. Se o mito dá conta do insolúvel, do inacessível, não é surpresa a sua ligação profunda com a poesia, principalmente, aquela orientada pela estética simbolista. Seja no mito ou na poesia, é o símbolo (ou a imagem poética) que servirá como mediador entre o homem e os mistérios que os métodos racionais não conseguem explicar.

Por se tratar de uma memória social, a reapreciação dos mitos jamais é realizada de forma mecânica, estereotipada, demanda sempre um processo de ressemantização. Isso nos parece claro já que os mitos são endossados por pessoas, por grupos e não há como ignorar as diferenças culturais, históricas e sociais. Durand (1998, p. 255) frisa que “Cada época, cada momento cultural guarda apenas o grupo de lições que lhe convém”. No decorrer da história, os mitos se modificam, ganham e perdem mitemas e, o mais importante, são ressignificados. Essa possibilidade de atribuir novos significados ao mito colabora para a sua permanência. Vejamos o caso aqui estudado: a retomada dos mitos de Eros e de Eros e Psique na poesia de Gilka dialoga com as versões apresentadas na literatura grega antiga; no entanto, a reatualização destes mitos não significa uma reprodução fiel.

A presença de um elemento mítico no texto literário, de forma explícita ou implícita, torna-se essencialmente significativa, porque é a partir desse núcleo mítico que se organiza e se desenvolve a análise do texto. Seja de uma obra inteira ou de um único poema, o sentido nunca é dado automaticamente, é sempre desvendado. Para Durand (1998), toda interpretação exige que nos arrisquemos. Confrontados pelo texto, adentramos num mundo novo, como numa espécie de salto em um poço profundo. Durand (1998) faz alusão à expressão em francês “Ça me regarde!”, salientando que, no interior do texto, o mito nos olha. O mesmo mito que orienta a interpretação do texto,

deixa suas marcas, evidenciadas pela mitocrítica. Conforme argumentamos antes, as imagens não são gratuitas, elas têm raízes profundas que comprovam a universalidade do nosso imaginário.

Investigando as abordagens sobre a figura mítica de Eros, constatamos que muitas delas deslocam o interesse do mito grego e tomam como base o conceito de Eros a partir das reflexões psicanalíticas. Para Freud, Eros representa uma pulsão de vida, em oposição a Tanatos, pulsão de morte. Esses dois instintos primários do indivíduo permanecem em uma perpétua luta, o primeiro dirigindo-se à satisfação dos impulsos, ao prazer, e o segundo buscando aliviar a tensão, o sofrimento e a repressão (Cf. MARCUSE, 1972). A psicanálise contribui diretamente para o resgate da figura Eros, já que a visão religiosa faz questão de degradá-lo, atribuindo a ele um caráter subversivo, libertino e profano. Freud derruba todas as convenções e revela que o impulso erótico é um princípio vital do ser humano. Esse aspecto não está distante do Eros cosmogônico invocado pelas Musas de Hesíodo. Em *Teogonia*, Eros constitui o impulso criador primeiro.

Em contrapartida, acreditamos que a psicanálise freudiana acaba influenciando o processo de desgaste do mito. Transformado em conceito, Eros é destituído do seu caráter mítico e sagrado. Outro problema é que o tratamento puramente científico desloca Eros do seu espaço de origem, o texto literário. Muito antes de ser apresentado como conceito de pulsão de vida, como impulso instintivo básico, Eros é vivido como Palavra, como expressão poética. A perspectiva freudiana amputa o mito, pois não nos fala do Eros “solta-membros”, do Eros “dociamargo”, do Eros “*mythóplokos*”, do deus que enlouquece, quebranta, trespassa, seduz, arrebatava, derrete, transtorna a inteligência e o coração dos poetas, etc. Toda essa riqueza de imagens se perde. Diante disso, decidimos abordar o mito de Eros não apenas por meio de reflexões teóricas, partimos de sua origem, ou seja, de suas manifestações literárias, nas quais encontramos efetivamente o mito em sua mobilidade e complexidade, passível de ser reinterpretado e ressignificado.

Nesta tese, nosso primeiro passo foi resgatar as raízes literárias do mito de Eros a fim de estabelecer seus mitemas constitutivos. Seguindo o percurso do mito na literatura grega antiga, notamos que seus primeiros registros aparecem em textos anteriores a Platão (V – IV a.C.). É o caso de *Teogonia*, de Hesíodo (VIII a.C.) e dos poemas e fragmentos de Safo de Lesbos (VII – VI a.C.), Alcman (VII a.C.) e Íbico (VI

a.C.). Saindo do período arcaico e ingressando no período clássico, destacamos as representações de Eros nas tragédias *Antígona*, de Sófocles e *Hipólito*, de Eurípedes e na comédia *Las aves*, de Aristófanes. Cada um desses autores elabora uma imagem única de Eros. A irregularidade visível nos discursos sobre Eros demonstra a natureza complexa da identidade do deus grego. Gerado no caos juntamente com Gaia e Tártaro, nascido de um ovo vazio, filho de Urano e Afrodite, Ares e Afrodite, Zéfiro e Íris, Urano e Terra, Poros e Penia, Hermes e Ártemis, Hermes e Afrodite, etc. Não existe um consenso sobre a genealogia de Eros. Além disso, sua fisionomia também se altera, ora é representado como um jovem efebo, ora como um menino inconsequente e travesso, portador de arco e flecha. Enquanto alguns autores admitem sua superioridade em relação aos demais deuses, outros autores subjagam-no aos desmandos da deusa Afrodite. De modo geral, no conjunto da literatura grega arcaica e clássica, Eros deixa de ser um deus primitivo e cosmogônico, anterior à formação do universo juntamente com *Caos* e *Gaia*, para se tornar o deus do amor, membro do séquito de Afrodite. A dificuldade em se dar uma única versão ao mito de Eros talvez resulte da própria natureza inconstante do deus. A rigor, Eros jamais se deixa dominar por completo, estando sempre além, como objeto de permanente investigação, conforme reconheceu Schuler (1994, p. 101): “aprisionado por textos, Eros vive no discurso, no inconstante, inconcluso discurso dos homens, múltiplo e variável, objeto de incansável investigação”. Podemos dizer que Eros ultrapassa o próprio mito, é anterior a ele, sempre existiu.

Deus ambivalente e dinâmico, Eros possui um poder imensurável e impossível de deter. Se, por um lado, representa a potência geratriz (unindo dois entes para criar um terceiro) e garante a continuidade da vida, por outro lado, também encerra uma força intempestiva, capaz de aniquilar, levar à ruína. Entre os poetas gregos, sobressai o caráter fisiológico de Eros: ele atua no corpo, é o “solta-membros”, o que põe quebrantos, trespassa e arrebatá. Os órgãos privilegiados são os olhos, neles se instaura o desejo e a volúpia. Também é por meio do olhar que Eros seduz suas vítimas. O delírio e a embriaguez estão associados a essa divindade. Sócrates, em *Fedro*, chega a comparar o delírio erótico a outras formas de delírio, o poético, das Musas e o divinatório, de Apolo. Certamente, não é por acaso que o nascimento de Eros, segundo a sacerdotisa Diotima, ocorre por conta da embriaguez de Poros.

Seja na literatura grega antiga ou na filosofia platônica, Eros exerce a mesma função agregadora: promove o encontro entre o amante e o seu objeto de desejo; reconcilia o homem com a natureza; restaura a completude primitiva do indivíduo; ou ainda, conduz o sujeito ao belo excedente. Rebaixado à função de semideus, mediador entre o mundo superior e os homens, o Eros platônico, descrito por Diotima, é marcado principalmente pela carência. Essa constatação da sacerdotisa não é de todo estranha, uma vez que, na literatura grega antiga, alguns autores nos fornecem a imagem do amor como falta, insatisfação.

Em *Teogonia*, texto que consideramos fundador do mito de Eros, o deus surge enquanto força vital que impulsiona o nascimento dos outros deuses e demais seres. Safo de Lesbos irá denominá-lo “*Éros mythóplokos*”, isto é, tecelão de mitos. Esse “*Éros mythoplókos*” é claramente um desdobramento do Eros cosmogônico primitivo, afinal, *mytho* remete à narrativa, enquanto *plókos*, derivado de *plékō* e de *ploké*, evoca o movimento da trama, do tecido. Tecer significa ligar, entrelaçar, lembrando um pouco o *métier* do poeta, artesão das palavras. Encontramos o tema do amor em diversos mitos, entre eles: Apolo e Dafne, Orfeu e Eurídice, Narciso, Eros e Psique. De fato, existe um imenso conjunto de histórias cuja base é o amor. Ao dar a Eros a alcunha de tecelão de mitos, Safo, provavelmente, estava considerando o poder agregador e criador imanente a ele. Imantadas pela força do amor, as palavras, como os fios de um tecido, ligam-se umas às outras.

Iniciamos nosso estudo sobre a presença do mito de Eros na poesia de Gilka Machado analisando dois longos poemas, incluídos em *Mulher nua* (1922): “Comigo mesma”, que abre o livro e “Estos da Primavera”. Observamos nessas composições um Amor que se distribui por toda a Natureza e que inflama o coração do eu lírico e do próprio leitor, numa espécie de êxtase e/ou gozo compartilhado. Nos dois poemas, o amor é o motor, ele impulsiona a palavra poética. Paz (2012) salienta que as palavras que compõem um poema não estão nem fora, nem dentro, são o próprio ser e o outro. Nas palavras do crítico e poeta (2012, p. 188): “a inspiração é essa voz estranha que tira o homem de si mesmo para ser tudo o que é, tudo o que deseja: outro corpo, outro ser”. O amor e o desejo, ambos ligados a Eros, impulsionam o sujeito a sair de si mesmo em busca do outro, da unidade primeira.

Em “Comigo mesma” e em “Estos da Primavera”, o tema principal é a celebração do Amor, enquanto força imensurável que unifica todos os seres e todas as

coisas, gera a vida e promove a harmonia entre os inconciliáveis. Tudo está ligado em “Comigo mesma”. O ritmo sinuoso da dança de Salomé, eleita Musa pelo eu lírico, está ligado ao ritmo encantatório da poesia. De acordo com Paz (2012), o ritmo, na sua origem, constituía um procedimento mágico pelo qual os homens buscavam encantar e aprisionar determinadas forças e exorcizar outras. Em última instância, o ritmo é rito, força criadora. Em “Comigo mesma”, o ritmo da dança/do poema é o mesmo ritmo que governa o universo natural e cósmico, onde coincidem o fluxo e o refluxo, a atração e a repulsão, a união e a separação. O poema reatualiza a mesma força unificadora e vivificante representada no mito de Eros. O eu lírico dirige-se à sua Musa e roga-lhe que, na sua dança sensual, repercuta o ritmo universal, ou seja, o ritmo unificador, instantâneo e perene. Essa tentativa de recompor o ritmo que governa a existência deriva do desejo de perpetuar-se, vencendo a temporalidade, o passageiro.

A nudez de Salomé e a sua dança sensual evocam as cerimônias e os rituais orgíacos de regeneração e de fertilidade. Esse aspecto sagrado também é assinalado pela imagem da Natureza como um “templo pagão” e pela própria figura da mulher sacerdotisa. A dança realizada por Salomé é devotada ao Amor, justamente a potência que mantém a coesão do universo e que garante a continuidade da vida. Imbuída desse amor universal e agregador, Salomé aproxima valores antitéticos, conforme destacamos na correlação entre corpo e alma, carne e espírito, satânica e divina, Bem e Mal, etc. Essa conjugação de elementos opostos anuncia a presença do mitema da conciliação entre os contrários, constitutivo do mito de Eros. No *Banquete*, Diotima atribui o papel de mediador a Eros.

Paz (2012) chega a afirmar que o ritmo não está fora do homem, ao contrário, é parte dele, é expressão do homem, temporalidade concreta. O ritmo original, que marca não só o poema em pauta, mas a poesia de Gilka como um todo, é o próprio Amor. Motor da vida, Eros, conforme Agáton, no *Banquete*, aproxima os homens, retira-os de sua condição de isolamento.

Em “Estos da Primavera”, por força do mesmo amor imensurável e onipotente, opera-se um movimento de distensão do eu lírico em direção ao etéreo. Essa energia vivificante e envolvente que constitui Eros devolve o sujeito à sua totalidade original. Nesse segundo poema, as imagens associadas a Eros são ainda mais abundantes. Reitera-se a imagem do Amor que se apodera de todos os seres e que, ao mesmo tempo, é construtor e destruidor, manso e bravo, sinônimo de ventura e desgraça. Gilka

concebe Eros da mesma forma que Safo, destacando nele a coalizão entre os opostos complementares. Além do mitema da conciliação dos contrários, o poema “Estos da Primavera” recupera, sintática e semanticamente, o mitema da comunhão e da unidade entre os seres. As linhas de força que se estabelecem a partir dos verbos empregados pela poeta traduzem o movimento de envolver, incorporar.

A reapreciação do mito de Eros na poética giliana resulta de uma necessidade de retomar os laços que unem o homem à Natureza. Não há exemplo maior dessa ligação que o amor, força de atração primordial. Gilka, como outros poetas simbolistas, rompe com aquela poesia preocupada somente com a forma, orientada para descrever e afastada da ordem da sensação. Os simbolistas não se preocupam apenas com a forma, eles adentram o universo dos sonhos, dos sentidos, dos instintos. Nesse domínio, onde se cruzam o inconsciente individual e o inconsciente coletivo, encontramos os símbolos, as imagens e os mitos. Nessa reinserção dos conteúdos emotivos na poesia é natural a reaparição de Eros, senhor dos desejos e das paixões.

Por meio de imagens ligadas ao fogo, o poema “Estos da Primavera” nos direciona ao próprio mitema do desejo ardente que consome o ser. A palavra “ânsia”, repetida quase à exaustão, acentua essa ideia da força intemperante, do desejo insaciável. Eros se ajusta bem à atmosfera primaveril, conforme destacaram os poetas gregos. Trata-se de um tempo propício aos enlances amorosos, à sedução. O eu lírico observa a comunhão entre os diversos elementos naturais e cósmicos, tais como: o Sol e a Natureza, o Vento e a frondeira, o céu e a terra. Este último par, aliás, representa a hierogamia cósmica narrada pelas Musas em *Teogonia*. A força de atração exercida pelo amor (Eros) restaura, por fim, a unidade primitiva entre o eu lírico e a Natureza. Os domínios exterior e interior tornam-se indistinguíveis, as fronteiras entre o subjetivo e o objetivo desaparecem.

Sabemos que Gilka partilha de uma cosmovisão simbolista, segundo a qual o homem só poderá alcançar a plenitude mediante sua reintegração com a Natureza. Na medida em que desenvolve uma consciência racional, o homem se afasta da Natureza, seu pensamento passa a ser pautado na análise e na lógica, e não mais nos sentidos. A reatualização do mito de Eros responde, portanto, a essa necessidade de recuperar o elo perdido entre o homem e a Natureza e, porque não dizer, do próprio homem consigo mesmo, já que os sentidos estão na sua base. Eros, desde Hesíodo, impõe esse poder integrador, ele aproxima; ao mesmo tempo, sua atuação se dá através dos sentidos, o

que justifica o caráter fisiológico ressaltado pelos poetas: o solta-membros, aquele que põe quebrantos no corpo, que trespassa, arrebatada, destila desejo pelos olhos, lança um olhar penetrante e paralisante.

A mitologia greco-romana está repleta de histórias de amor que se perpetuaram através da literatura até os nossos dias. Vejamos, por exemplo, Eros e Psique, Píramo e Tisbe, Apolo e Dafne, entre outros. Segundo Paz (1994, p. 34), “não há povo nem civilização que não possua poemas, canções, lendas ou contos nos quais a anedota ou o argumento – o mito, no sentido original da palavra – não seja o encontro de duas pessoas, sua mútua atração e os esforços e dificuldades que devem enfrentar para se unirem”. O amor, a princípio, é vivido como uma troca, uma mútua adesão de dois indivíduos. No instante em que uma das partes se torna esquiva, passa a imperar uma relação assimétrica em que há investimento de apenas uma das partes.

Nos poemas analisados no segundo subcapítulo, em sua maioria sonetos, identificamos a presença do mito de Eros e Psique por meio das referências ao desejo insaciável, à presença do amante desconhecido, à transgressão de Psique, à fuga do amor e à tentativa de redenção. Durand deixou claro que um mito não se sustenta por único mitema, mas sim por um conjunto deles. Até então Eros estava no centro do nosso debate, mas, nesta segunda parte do nosso trabalho, o enfoque recai sobre Psique. No mito, o protagonismo é seu; ela é a heroína que precisará vencer diversos obstáculos para reencontrar o amor. A narrativa mítica explora a libertação feminina do jugo de um Eros dominador e egoísta.

O tom confessional, assinalado pelo emprego da segunda pessoa do singular, permeia todos os poemas examinados. O eu lírico gilquiano reencarna a figura da Psique abandonada, ao mesmo tempo, lânguida e envolvente, entregue à embriaguez dos sentidos. Ela representa o desassossego, a alma faminta, ansiosa por obter o Amor na sua forma plena. Não é a ausência do amado que lhe aflige, mas a impossibilidade de realização desse amor, que se resume a um constante apelo, um chamamento.

Neste segundo subcapítulo, dedicado ao mito de Eros e Psique, abordamos primeiramente dois sonetos de *Estados de alma*, ambos incluídos na mesma sequência de poemas intitulada “Poema de amor (Versos antigos)”. No primeiro soneto, Eros é apresentado como o ideal de amor e de arte. O sujeito poético revela-nos uma “alma faminta”, possuída pela “ânsia inexplicável dos insanos”. A longa e dolorosa espera por um amor que nunca chega faz com que perca as esperanças e se abandone aos danos do

destino. É nesse momento que surge inesperadamente o amor. A estranha presença desse outro gera desconfiança e medo. Perturbado diante do desconhecido, o eu lírico decide fugir, pois pressente que a chegada tardia desse amor poderá lhe trazer infelicidade.

No soneto seguinte, da mesma sequência “Poema de amor (Versos antigos)”, o cenário é um pouco diferente. Distante do amado, o eu lírico anseia por lhe sentir o corpo, a carne impura e viva, para ter a certeza de que ele está humanizado. Inferimos que é ao próprio Eros que o eu se refere. O amor, porém, permanece idealizado, subjetivo. Quanto mais o eu se aproxima dele, mais sua forma se esquivava, comportamento idêntico ao do Eros da narrativa de Apuleio. Diante da barreira que se interpõe entre o eu e o amor, a saída é experimentar sua forma transcendentalizada através do odor, do perfume. Em vez de gozar o corpo, a carne, que na visão platônica corresponderia a uma forma de amor vulgar, presa ao domínio físico, o eu lírico contenta-se com uma forma de amor mais elevada.

Nos dois sonetos mencionados, é visível o acento dado à “ânsia” que aflige, atormenta o ser, e que os poetas gregos julgaram ser derivada de Eros. O amor é concebido como uma espécie de doença incurável, um desespero muito próximo à loucura, à insanidade. Essa busca permanente e esse desejo insaciável reaparecem no poema “Ânsia múltipla”, incluído na obra *Mulher nua*. O poema longo e de métrica irregular reproduz a ideia da comunhão entre os seres, o que explica a persistência do substantivo “beijo” e do verbo “beijar”. Eros comparece mediante a referência a imagens ígneas (“calor”, “túnica de raios”) e fluídicas. A correlação entre sensações opostas, como a carícia que perfura, os beijos finos e penetrantes como punhais, lembra o Eros ambivalente, suave e violento.

Em Safo, Eros trespassa, arrebatada, põe quebrantos, inspira delírios. Em “Ânsia múltipla”, o eu poético revela-se acometido por uma paixão que treslouca, provoca tremores e desmaios, impõe ímpetos violentos. Tamanha é a sua insaciedade que o eu lírico chega a assumir a “ânsia infinita” das “vírgens mortas”, das mulheres que jamais conheceram o amor. Esse desejo intemperante e violento só reafirma a presença do Eros mítico, por outro lado, não podemos esquecer que essa insaciedade também pertence a Psique.

O soneto que abre o livro *Meu glorioso pecado*, “Quem és tu que me vens, trajando a fantasia”, direciona-nos ao mitema do amante desconhecido. O amor,

esperado por vinte anos de dor, enfim, surge trazendo um “olhar de chama” que desafia o raciocínio e o pudor. Esse “olhar de chama” é enigmático, sedutor e perturbador, tal qual o olhar arrebatador do Eros mítico. Seduzido, o eu lírico se alia ao outro. Mas mesmo com a cópula, prevista na fusão dos corpos, ele é incapaz de desvelar a “verdade interior” do outro, ocultada por uma máscara sombria. O sujeito poético não se contenta com o prazer físico, busca a essência do outro. O cenário é idêntico ao do mito de Eros e Psique: em meio à inconsciência imposta pelo deus, a jovem lança-se na complicada tarefa de revelar o invisível. O amante desconhecido adota a mesma atitude esquiva de Eros, escondendo-se por trás de uma máscara sombria, sem se deixar possuir por inteiro.

Além de recompor os mitemas da narrativa de Apuleio, o referido soneto amplia o sentido do mito de Eros e Psique. O eu lírico perder-se na busca interminável pelo outro, numa doce agonia. Isso sugere um processo de dissolução do sujeito, previsto pela experiência erótica. Perder-se também significa desorientar-se e, nesse sentido, pode revelar um processo alienamento. Com efeito, Eros é responsável pela embriaguez, pelo entorpecimento dos sentidos.

Diante da fuga constante do Amor, o eu lírico gilciano vive uma condição de angústia e solidão. É preciso reconquistar o amor e a palavra poética será aliada nessa tentativa de convencimento do outro. No soneto “Se te injurie, por uma rebeldia”, também presente em *Meu glorioso pecado*, o eu lírico apela ao bom-senso do amado, numa tentativa de se redimir da suposta ofensa causada a ele. Embora ainda se mostre submisso a esse amor, o eu assume uma posição de enfrentamento, indicada nas referências ao egoísmo e à hipocrisia do outro. O eu poético responsabiliza o amado por todo o seu tormento. Aqui, identificamos dois mitemas constitutivos do mito de Eros e Psique: a transgressão da jovem e a busca pela redenção. No entanto, justamente ao contrário de Psique, o sujeito poético não confessa sua culpa, percebe algo que está implícito no mito: a perversidade do amante que seduz e depois abandona.

Em outro soneto da mesma obra, “Foges de mim, do meu olhar febre”, repete-se a imagem da fuga do amor e a representação da alma faminta (Psique), sedenta de prazer. O mitema do desejo é evocado através de expressões como “olhar febre” e “querer violento”. A relação do sujeito poético com o amante se mantém numa tensão entre paixão e tormento, aproximação e isolamento, querer e recusa. A falta, o desejo não realizado aguça ainda mais essa ânsia do sujeito.

Um dos fios condutores da imaginação poética em Gilka é, sem dúvida, o fogo, matéria que evoca o amor, a paixão e o desejo. Como Eros, o fogo também admite contrastes: demoníaco e purificador, destruidor e acolhedor, bravio e manso. O fogo está nas diversas ânsias do eu lírico gilciano, na avidez, na aflição, na loucura amorosa, na volúpia, no êxtase, na ardência, no “querer violento”, no “olhar febreiro”, na “violência da chama” que consome e atormenta o ser, na “carne impura e viva”, no calor que deriva dos corpos, no “olhar de chama” do amante, etc. Enquanto energia irrefreável e instantânea, que penetra e percorre o corpo e a alma, o fogo adquire fluidez e evoca o seu contrário, a água. É interessante que esses dois elementos primitivos, fogo e água, estejam presentes nas representações de Eros na poesia e na tragédia grega por meio de referências, por exemplo, ao raio de Afrodite lançado pelas mãos de Eros, ao desejo que escorre, pinga, aquece o coração, à chama furtiva que perpassa a pele e ao olhar abrasador e derretedor de Eros sob suas vítimas. Por outro lado, o fogo que queima é o mesmo que ilumina o caminho. Para desvelar o segredo que ronda a figura do marido desconhecido, Psique faz uso de uma lâmpada à óleo. A luz vem dissipar as sombras da inconsciência. O fogo, nesse sentido, desempenha o papel de aclarar o mistério. Sabemos que Psique se recusa a permanecer na condição de não ver e não saber.

No último poema que analisamos, “Não, não és o homem amante”, saímos do âmbito do soneto metrificado. Deparamo-nos com uma referência explícita ao mito de Eros e Psique. Os mitemas da transgressão da jovem e da fuga de Eros nos dão sinais da presença do mito. O eu lírico recria a cena mais emblemática da narrativa de Apuleio, em que Psique descobre a verdadeira face do amante e o deus descoberto foge. Como já vinha sendo anunciado nos outros poemas examinados, o eu poético representa uma Psique que almeja possuir o Amor em sua plenitude, desvendando os seus mistérios. O Amor, conforme vemos na segunda estrofe do poema, é força onipotente que abrange o superior e o inferior, que se distribui por todo o universo, sem, no entanto, deixar-se possuir. Iludida, Psique arrisca-se em tentar conhecer os mistérios do amor, mas acaba perdendo-o. A reflexão que faz o eu poético é que seria melhor viver com a ilusão da mentira do que perder o amor na busca pela verdade. No mito, ocorre esse embate da alma humana com um Eros invisível e indecifrável. De acordo com Mazel (1988), o amor possui uma natureza fugaz, apresenta-se à alma, mas jamais permite que se

conheça seus mistérios. É válido destacarmos que essa forma de encarar o oculto, o misterioso, a fim de decifrá-lo, confirma a influência simbolista sobre a poesia de Gilka.

A matéria que compõe o mito é existencial, acolhe as inquietudes, as situações dramáticas vivenciadas pelo homem. Manifestação original do Ser e modelo transumano, o mito oferece aos homens um ensinamento. Em todos os discursos sobre o mito de Eros, há sempre referências às inquietudes de um sujeito que ama, deseja, repele, atrai, goza, sofre. A existência humana não se divide entre os prazeres da carne, de um lado, e a pureza do espírito, de outro; não é uma coisa ou outra, mas um complexo plasmado de sensações diversas. Os poetas simbolistas voltaram às profundezas da psique para desvelar o verdadeiro eu. Herdeira desse legado, Gilka tenta mostrar-nos aquilo que está oculto aos olhos da matéria, para além das aparências. Nada é mais humano do que o amor, o desejo, a ânsia, o sentimento de incompletude, e todos esses elementos vão evocar as figuras de Eros e de Psique.

Na cultura ocidental, graças à doutrina cristã, perpetuou-se a imagem do amor como signo de pecado e de heresia. Vimos que, no amor, sobressai o desejo, a atração, a paixão, a volúpia, a embriaguez e a loucura. A oposição entre corpo e alma se torna irrisória: “O amante ama o corpo como se fosse alma e a alma como se fosse corpo” (PAZ, 1994, p. 116). O cristianismo transformou Eros em uma figura subalterna e execrada, afinal, o deus é genuinamente enunciador do desejo, do impulso sexual, elementos repelidos pela religião. Mas é na filosofia platônica que se inicia esse processo de moralização de Eros. A reprovação do corpo se acentua na ideia de que a alma é sua prisioneira. Sob os preceitos platônicos, Eros se recompõe numa imagem bipartida e estereotipada, surgem um *Eros divinus* e um *Eros vulgaris*.

Ao retomar os mitos de Eros e de Eros e Psique em sua poesia, Gilka procura reatar os laços entre a alma e o corpo e dissolver essa divisão entre o *Eros divinus* e o *Eros vulgaris*. A alma (*psykhé* para os gregos) é a sede das emoções e dos desejos do homem. Logo, está atrelada ao corpo, à carne. Gilka parte do pressuposto de que a existência se concentra nessa relação homem-mundo, homem-natureza, espírito-corpo. Por essa razão, acreditamos que a poeta produz uma poética de enfrentamento, buscando suprimir a separação entre o homem e a natureza. Para Gilka, o corpo do sujeito não está separado do corpo do mundo, ao contrário, ambos estão integrados, articulados numa única unidade, como se o sujeito contivesse em si mesmo a totalidade.

Em nossa incursão pela lírica giliana, percebemos que o ritmo poético encarna um ritmo pulsante e circular, a se repetir indeterminadamente. Esse ritmo que faz circular o desejo de forma incessante está intimamente ligado a Eros. O mito, fixado no imaginário coletivo e na tradição literária, volta a ser, isto é, volta a re-encarnar-se nas palavras poéticas de Gilka por meio das imagens do amor onipotente e agregador, do desejo ardente, da tensão entre prazer e aflição. Paz (1994) reconheceu que o amor é intensidade, no lugar de eternidade, nos oferece a vivacidade, “minuto no qual se entreabrem as portas do tempo e do espaço – aqui é mais além e agora e sempre” (p. 118).

Na poesia de Gilka, a realização dos desejos, das ânsias, não é plena. De um lado, observamos um eu lírico que, mesmo na sua condição de isolamento, afastado do amante, sente-se regozijado diante de um manancial de sensações e emoções retidas na memória. Por outro lado, o eu lírico agoniza, como Psique, aflito mediante a impossibilidade de comunhão com o amante distante, entregue à contínua insaciedade. Essa carência nos remete ao Eros de Diótima, ele nasce na riqueza, mas morre na pobreza, já que sua mãe é Penúria.

De maneira geral, o eu lírico giliano revive o desespero do abandono experimentado pela Psique mítica. Aqui, a palavra poética atua como uma forma de atenuar a chaga incurável causada pela ausência do amado e pelo desejo insaciável. De fato, a poesia sempre teve o poder de apaziguar o sofrimento do homem. Safo dá exemplo disso quando transpõe para os versos todo o tormento de um amor irrealizável. É justamente na poesia arcaica que, segundo Calame (2013), predomina esse sentimento de insatisfação no amor. Ora, é a falta que acende o desejo.

Ao retomar Eros e Psique, Gilka amplia os significados dos mitos e promove um aprofundamento da nossa própria realidade. A poeta revela a condição primeira e última de todo ser humano: a solidão e a carência. Como frisa Bachelard, a poesia é capaz de nos conduzir à profundidade do ser. Na sua essência, o indivíduo é um ser descontínuo, sua existência é marcada pela efemeridade e pela certeza de que morrerá isoladamente. Segundo Bataille (2014), a nostalgia diante da continuidade perdida gera um mal-estar no indivíduo. O amor aparece como possibilidade de vencer essas limitações do ser, isto é, ultrapassar essa efemeridade que nos constitui e que nos cerca. Ele proporciona a fusão dos seres, restaurando a natureza primitiva do homem. O mito do andrógino

narrado por Aristófanes, no *Banquete*, de Platão, mostra que Eros atua como ligador entre as duas partes separadas, restabelecendo a completude do homem.

Por outro lado, não teria sido Eros, senhor do desejo, que condenou os homens a um amor eternamente insatisfeito? Até mesmo Platão se dá conta disso, afirmando que Eros nasce na riqueza e morre na pobreza. Ambivalente, Eros concentra o princípio e o fim da vida, ele impõe a ordem do mundo: o desejo, a falta. A Psique de Apuleio, por seu turno, representa a alma humana submissa (ou insubmissa?) a esse poder implacável de Eros, eternamente insaciável.

Nesta tese, vislumbramos trazer um novo olhar sobre a poesia de Gilka Machado. À luz das teorias do imaginário, reafirmamos a função essencial da poesia: revelar. O mito também é por sua natureza revelador. Na lírica giliana, emerge uma Psique que busca uma plenitude, uma felicidade impossíveis de alcançar. Ao restaurar e recriar o mito, Gilka descortina o “mal” oculto no indivíduo: o desejo de ir além, de alcançar o transcendente, decifrar o mistério (Eros).

Do início ao fim de nossa longa jornada, iniciando lá atrás, na dissertação em 2012, a poesia de Gilka se oferecia para nós como um fruto proibido, cujos segredos desejávamos experimentar e decifrar. Difícil não sucumbir aos encantos da serpente (a poesia ou Eros?) atada aos versos desta poeta. Se, por um lado, buscamos a entrega absoluta aos prazeres do poema, por outro lado, havia um espírito relutante, apegado à disciplina, ao rigor da pesquisa. Não podemos afirmar que o trabalho encerra-se aqui, nem era esse nosso objetivo. Preenchemos os contornos, ampliamos e aprofundamos nossas leituras. Mas há muito mais em Gilka, sua produção é um manancial simbólico para os olhos que queiram ver. Feita de palavras indisciplinadas, sua poesia é matéria pulsante, entregue ao fluxo contínuo do instante criador.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ALLEAU, René. *A ciência dos símbolos*. Lisboa: Edições 70, [s.d.].

APULEIO. *O asno de ouro*. São Paulo: Cultrix, 1963.

ARAÚJO, Alberto Filipe; SILVA, Armando Malheiro da. Mitanálise: uma metodologia do imaginário. In: ARAÚJO, A. F.; BAPTISTA, Fernando Paulo (Orgs.). *Variações sobre o imaginário: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003, p. 339-364.

ARAÚJO, Gilberto. Gilka Machado: corpo, verso e prosa. Conferência proferida na ABL, em 10 de junho de 2014. In: A literatura de autoria feminina. Revista Brasileira nº 80, Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/media/RB80%20-%20A%20LITERATURA%20DE%20AUTORIA%20FEMININA.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2017.

ARISTÓFANES. *Las aves*. Buenos Aires: Aguilar, 1973.

BACHELARD, Gaston. *Fragmentos de uma poética do fogo*. São Paulo: Brasiliense, 1990a.

_____. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990b.

_____. *A terra e os devaneios do repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

____. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2013a.

____. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2013b.

BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BANDEIRA, Manuel. *De poetas e de poesia*. [S. l.]: Ministério da Educação e Cultura, 1954.

____. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1986.

____. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BIERLEIN, J. F.. *Mitos paralelos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

____. *História concisa da literatura brasileira*. 48. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

____. *Entre a literatura e história*. São Paulo: Editora 34, 2013.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

BRAYNER, Sônia (Org.). *A poesia no Brasil: das origens até 1920*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. v. 1.

BRIK, O. Ritmo e sintaxe. In: _____. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.

BRITTO, Irene Lage de. *A lírica gilcikiana: Eros e suas representações sociais*. Brasília: 2009. 200f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de Brasília, UnB. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/7857/1/2009_IreneLageBritto.pdf. Acesso em: 16 abr. 2012.

BRUNEL, Pierre. *Mythocritique: théorie et parcours*. Paris: PUF, 1992.

___ (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007.

BURGOS, Jean. *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris: Seuil, 1982.

CALAME, Claude. *Eros na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Pensamento, 2007.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2004.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, [s.d.].

___ . *Ensaio sobre o Homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COELHO, Nelly Novaes. Eros e Tanatos: a poesia feminina na 1ª metade do século XX. In: V SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA. Natal, 1993. *Anais*. Natal: UFRN, 1995. p. 50-62.

_____. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002. p. 228-229.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. v. 4. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986.

_____. *Enciclopédia de literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL: Academia Brasileira de Letras, 2001.

CRIPPA, Adolpho. *Mito e cultura*. São Paulo: Convívio, 1975.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Gilka – a mulher proibida. In: MACHADO, Gilka. *Poesia completa*. São Paulo: Demônio Negro, 2017. p. 18-49.

D'ÁVILA, Santa Teresa. *Obras*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1951, Tomo V.

DETIENNE, Marcel. *Os mestres da Verdade na Grécia arcaica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

DIEL, Paul. *O simbolismo na mitologia grega*. São Paulo: Attar, 1991.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.

____. Situação atual do símbolo e do imaginário. In: _____. *A fé do sapateiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995. p. 25-53.

____. *Introduction à la mythologie: mythes et sociétés*. Paris: Albin Michel: 1996.

____. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

____. *Mito, símbolo e metodologia*. Lisboa: Presença, [s.d.].

____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

____. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

____. *Ciência do homem e tradição: o novo espírito antropológico*. São Paulo: TRIOM, 2008.

DURAND, Yves. Imaginário e psicologia. In: ARAÚJO, Alberto Filipe; BAPTISTA, Fernando Paulo (Orgs.). *Variações sobre o imaginário: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003. p. 169-201.

ELIADE, Mircea. Os mitos no mundo moderno. In: _____. *Mitos sonhos e mistérios*. Lisboa: Edições 70, 2000. p. 15-30.

____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

____. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2013.

EURÍPEDES. *Hipólito e Fedra: três tragédias*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

FONTES, Joaquim Brasil. *Eros, tecelão de mitos: a poesia de Safo de Lesbos*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

GARAGALZA, Luis. A hermenêutica filosófica e a linguagem simbólica. In: ARAÚJO, Alberto Filipe; BAPTISTA, Fernando Paulo (Orgs.). *Variações sobre o imaginário: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003. p. 71-92.

_____. *La interpretación de los símbolos: Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona: Anthropos, 1990.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985.

GOTLIB, Nádia B.. Gilka Machado: a mulher e a poesia. In: V SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA. Natal, 1993. *Anais*. Natal: UFRN, 1995. p. 17-30.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HESÍODO. *Teogonia*. São Paulo: Hedra, 2013.

HILST, Hilda. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004.

JOACHIM, Sébastien. O mito: dinâmica (inter)cultural. In: _____. *Poética do imaginário: leitura do mito*. Recife: Ed. da UFPE, 2010. p. 119-134.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

JUNG, C. G; FRANZ, Marie-Louise von (colaboradora) *Mysterium coniunctionis: pesquisas sobre a separação e a composição dos opostos psíquicos na alquimia*. 5. ed.. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

KANT, E.. *Crítica da razão pura*. [S.l.]: Edições de ouro, [s.d.].

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LÉVY, Ann-Deborah. Eros. In: BRUNEL, Pierre. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 319-324.

MACHADO, Gilka. *Cristais partidos*. Rio de Janeiro: Jacinto Ribeiro dos Santos, 1915.

_____. *Mulher nua*. Rio de Janeiro: Jacinto Ribeiro dos Santos, 1922.

_____. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.

_____. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Léo Christiano: FUNARJ, 1992.

_____. *Poesia completa*. São Paulo: Demônio Negro, 2017.

_____. *A revelação dos perfumes*. Rio de Janeiro: Revista dos Tribunaes, 1916.
Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/01077900>. Acesso em: 16 dez. 2013.

MALLARMÉ, Stéphane. Poesia e sugestão. In: GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 98.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

MAZEL, Jacques. *As metamorfoses de Eros: o amor na Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Rio de Janeiro: Forense, 1987.

____. *Os arquétipos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985. v. 3.

MORETTO, Fulvia M. L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1987. v. 2.

NEUMANN, Erich. *Eros e Psiquê: amor, alma e individuação no desenvolvimento do feminino*. São Paulo: Cultrix, 2017.

ORTIZ-OSÉS, Andrés. Hermenêutica, sentido e simbolismo. In: ARAÚJO, Alberto Filipe; BAPTISTA, Fernando Paulo (Orgs.). *Variações sobre o imaginário: domínios, teorizações, práticas hermenêuticas*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003. p. 93-139.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

PAES, José Paulo. *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PAGEAUX, Daniel-Henri ; JOACHIM, Sébastien. Mitos e imaginário. In: _____. *Poética do imaginário: leitura do mito*. Recife: UFPE, 2010. p. 285-311.

PAIXÃO, Sylvia P. Gilka Machado e a esfera pública. In: V SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA. Natal, 1993. *Anais*. Natal: UFRN, 1995. p. 63-69.

PAZ, Octavio. *Conjunções e disjunções*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

____. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

____. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

____. *O labirinto da solidão*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Hedra, 2007.

PINHEIRO, Maria do Socorro. *O erotismo metafísico na poesia de Gilka Machado: símbolos do desejo*. Campina Grande: 2015. 152f. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade). Universidade Estadual da Paraíba, UEPB. Disponível em: <http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/2724>. Acesso em: 30 jan. 2018.

PLATÃO. *O banquete*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

____. *Diálogos I: Mênon, Banquete, Fedro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

PY, Fernando. Prefácio. In: MACHADO, Gilka. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978. p. XIX-XXVIII.

RAGUSA, Giuliana. *Lira, mito e erotismo: Afrodite na poesia mélica grega arcaica*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do Barroco ao Modernismo: estudos de poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

RICOEUR, Paul. Metáfora e símbolo. In: _____. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 2013. p. 67-99.

RODRIGUES, Claufe; MAIA, Alexandra. *100 anos de poesia – um panorama da poesia brasileira no século XX*. Rio de Janeiro: O Verso, 2001.

RUTHVEN, K. K. *O mito*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SAFO. *Poemas e fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SAID ALI, Manoel. *Versificação portuguesa*. São Paulo: EDUSP, 2006.

SANT'ANNA, Afonso Romano. Poesia brasileira: uma trajetória do desejo. In: *O amor na literatura*. Porto Alegre: UFRGS/Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1992, p. 85-99.

SCHULER, Donald. Estruturalismo em discussão. In: _____. *A palavra imperfeita*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, IEL, 1979, p. 37-64.

_____. *Eros: dialética e retórica*. São Paulo: EDUSP, 1992.

_____. O universo de Eros. In: _____. *Narciso errante*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994. p. 99-113.

_____. Na caverna; Convivas do banquete; A caverna: sair ou permanecer? In: PLATÃO. *O banquete*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

SOARES, Angélica. O erotismo poético de Gilka Machado. In: V SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA. Natal, 1993. *Anais*. Natal: UFRN, 1995, p.33-42.

_____. Gilka Machado: um marco na liberação da mulher. In: _____. *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999, p. 93-116.

SÓFOCLES. *Antígona*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

_____. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

SOUZA, Leal de. *A mulher na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Leite Ribeiro e Maurillo, 1918.

SPINA, Segismundo. *Manual de versificação românica medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

TREVISAN, Armindo. *A poesia: uma iniciação à leitura poética*. Porto Alegre: Uniprom, 2000.

TURCHI, Maria Zaira. Crítica do imaginário: percursos e perspectivas. In: _____. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2003, p. 13-50.

VERISSIMO, Erico. *Breve história da literatura brasileira*. Tradução de Maria da Glória Bordini. São Paulo: Globo, 1995.

VERNANT, Jean-Pierre. Un, deux, trois: Éros. In: _____. *L'individu, la mort, l'amour: soi-même et l'autre en Grèce ancienne*. Paris: Gallimard, 1989, p. 153-171.

VEYNE, Paul. *Os gregos acreditavam em seus mitos?* São Paulo: Editora Unesp, 2014.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. São Paulo: Cultrix, 1993.

ANEXO 1

Comigo mesma

Numa nuvem de renda,
Musa, tal como a Salomé da lenda,
na forma nua
que se ostenta e estua,
⁵ – sacerdotisa audaz –
para o Amor de que és presa,
rasgando véus de sonho, dançarás
nesse templo pagão da Natureza!

Dançarás por amor das coisas e dos seres,
¹⁰ e por amor do Amor
tua dança dirá renúncias e queres;
faze com que desfira
tua lira
gargalhadas de gozo e lamentos de dor,
¹⁵ e possas em teu ritmo recompor
tudo que vistes extática, surpresa,
e a imprevista beleza,
a beleza incorpórea
dos perfumes e sons indefinidos
²⁰ de tudo que te andou pelos sentidos,
de tudo que conservas na memória.

Dize da Natureza em que à luz vieste,
dize dos seus painéis encantadores,
dize da pompa, do esplendor celeste
²⁵ das suas noites, dos seus dias,
e animiza com teus espasmos e agonias
as expressões com que a expressando fores.

Alma de pomba, corpo de serpente,
enche de adejos
³⁰ e rastejos
teu ambiente,
caiam em torno a ti pedras ou flores
de uma contemplativa multidão:
de lisonjeiros e de malfeitores
³⁵ cheias as sendas da existência estão.
Toda de risos tua boca enfeita
quando te surja um ser sincero, irmão;
e sejas sempre pura, espelhante, perfeita,
na verdade da tua imperfeição.

Comigo mesma

Numa nuvem de renda,
Musa, tal como a Salomé da lenda,
na forma nua
que se ostenta e estua,
⁵ – sacerdotisa audaz –
para o Amor de que és presa,
rasgando véus de sonho, dançarás
nesse templo pagão da Natureza!

Dançarás por amor das coisas e dos seres,
¹⁰ e por amor do Amor...
Tua dança dirá renúncias e queres;
faze com que desfira
tua lira
gargalhadas de gozo e lamentos de dor,
¹⁵ e possas em teu ritmo recompor
tudo que viste extática, surpresa,
e a imprevista beleza,
a beleza incorpórea
dos perfumes e sons indefinidos
²⁰ de tudo que te andou pelos sentidos,
de tudo que conservas na memória.

Dize da Natureza em que à luz vieste,
dize dos seus painéis encantadores,
dize da pompa, do esplendor celeste
²⁵ das suas noites, dos seus dias,
e animiza com teus espasmos e agonias
as expressões com que a expressando fores.

Alma de pomba, corpo de serpente,
enche de adejos
³⁰ e rastejos
teu ambiente,
caiam em torno a ti pedras ou flores
de uma contemplativa multidão:
de lisonjeiros e de malfeitores
³⁵ cheias as sendas da existência estão.

Toda de risos tua boca enfeita
quando te surja um ser sincero, irmão;
e sejas sempre pura, espelhante, perfeita,
na verdade da tua imperfeição.

⁴⁰ Musa satânica e divina
ó minha Musa sobrenatural,
em cujas emoções, igualmente, culmina
a sedução do Bem, a tentação do Mal!
em teus meneios lânguidos ou lestos
⁴⁵ expõe ao Mundo que te espia
que assim como há na Dança a poesia dos
[gestos,
há nos versos a dança da Poesia.

Dança para esse gozo,
o grande gozo maternal
⁵⁰ da Terra,
que te fez sem igual,
e, envaidecida,
em seu amor te encerra,
amando em ti a sua própria vida,
⁵⁵ sua vida carnal
e espiritual.

Torce e destorce o ser flexuoso
e estoso
ó Musa emocional!
⁶⁰ maneja os versos
de maneira tal
que eles se fiquem pelos séculos dispersos,
com os ritmos da existência universal.

E a dançar,
⁶⁵ a dançar,
num delicioso sacrifício,
patenteia a nudez desse teu ser puníceo
ante o sereno altar
do deus que te domina.
⁷⁰ Que importa a injúria hostil de quem te não
[compreenda?
dança, porém, não como a Salomé da lenda,
a lírica assassina:
dança de um modo vivificador;
dança de todo nua,
⁷⁵ mas que seja a nudez sensual da dança tua
a imortalização do teu glorioso Amor!

(*Mulher nua*, 1922, p. 15-19)

⁴⁰ Musa satânica e divina
ó minha Musa sobrenatural,
em cujas emoções, igualmente, culmina
a sedução do Bem, a tentação do Mal!
Em teus meneios lânguidos ou lestos
⁴⁵ expõe ao Mundo que te espia
que assim como há na Dança a poesia dos
[gestos,
há nos versos a dança da Poesia.

Dança para esse gozo,
o grande gozo maternal
⁵⁰ da Terra,
que te fez sem igual,
e, envaidecida,
em seu amor te encerra,
amando em ti a sua própria vida,
⁵⁵ sua vida carnal
e espiritual.

Torce e destorce o ser flexuoso
e estoso
ó Musa emocional!
⁶⁰ Maneja os versos
de maneira tal
que eles se fiquem pelos séculos dispersos,
com os ritmos da existência universal.

E a dançar,
⁶⁵ a dançar,
num delicioso sacrifício,
patenteia a nudez desse teu ser puníceo
ante o sereno altar
do deus que te domina.
⁷⁰ Que importa a injúria hostil de quem te não
[compreenda?
Dança, porém, não como a Salomé da lenda,
a lírica assassina:
dança de um modo vivificador;
dança de todo nua,
⁷⁵ mas que seja a nudez da dança tua
a imortalização do teu Amor!

(*Mulher nua*, 1992, p. 201-203)

ANEXO 2

Estos da primavera

A Primavera é vinda.
Quem seu Amor não busca, certo, o espera,
ao vir da Primavera.

Por toda a natureza que se alinda,
⁵ meu vitorioso amor,
orgulhosa, proclamo,
ando, de flor em flor,
a murmurar: eu amo!

Amo!
¹⁰ e este amor que é todo o constante reclamo
do meu ser ao teu ser,
eu, surpresa, diviso
nas linfas que, a correr,
almejam se encontrar,
¹⁵ no perfume que sobe oscilante, indeciso,
a tatear,
a tatear
outro perfume no ar

Amo!
²⁰ e anda minha emoção de ramo em ramo,
nas frondes; de onda em onda,
no oceano; de luzeiro
a luzeiro, no espaço; e se propaga, e avonda.
É o mesmo amor
²⁵ que de todos os seres se apodera
este amor que me dá ferezas de pantera,
ternuras de columba; é o mesmo grande amor
construtor,
destruidor,
³⁰ manso e bravio,
que acende o céu, enflora a terra, açula o mar,
amor em que me punjo e em que me delicio,
amor que anima o Universo inteiro,
que vive em toda parte, a sorrir e a chorar!.

³⁵ Por esta Primavera
ardente e clara,
a paixão que a mim mesma esconder eu
[tentara
ostentá-la quisera
aos olhares de todos e de tudo!
⁴⁰ Ah! não fosse a distância atroz que nos
[separa,
e, nesta Primavera
ardente e clara,
ó meu formoso Amor, como eu te amara!
como te amara!.

Estos da primavera

A Primavera é vinda.
Quem seu Amor não busca, certo, o espera,
ao vir da Primavera.

Por toda a natureza que se alinda,
⁵ meu vitorioso amor,
orgulhosa, proclamo,
ando, de flor em flor,
a murmurar: eu amo!

Amo!
¹⁰ E este amor que é todo o constante reclamo
do meu ser ao teu ser,
eu, surpresa, diviso
nas ninfas, que, a correr,
almejam se encontrar,
¹⁵ no perfume que sobe oscilante, indeciso,
a tatear,
a tatear
outro perfume no ar.

Amo!
²⁰ e anda minha emoção de ramo em ramo,
nas frondes; de onda em onda,
no oceano; de luzeiro
a luzeiro, no espaço; e se propaga, e avonda...
É o mesmo amor
²⁵ que de todos os seres se apodera
este amor que me dá ferezas de pantera,
ternuras de columba; é o mesmo grande amor
construtor,
destruidor,
³⁰ manso e bravio,
que acende o céu, enflora a terra, açula o mar,
amor em que me punjo e em que me delicio,
amor que anima o Universo inteiro,
que vive em toda parte, a sorrir e a chorar!

³⁵ Por esta Primavera
ardente e clara,
a paixão que a mim mesma esconder eu
[tentara
ostentá-la quisera
aos olhares de todos e de tudo!
⁴⁰ Ah! não fosse a distância atroz que nos
[separa,
e, nesta Primavera
ardente e clara,
ó meu formoso Amor, como eu te amara!
como te amara!.

45 Por tua vida tenho o apelo mudo,
o apelo aflito,
as volúpias estranhas
e serenas das curvas das montanhas,
à sedução dos longes do infinito!
50 Por tua vida eu tenho a violência da chama
que tudo envolve, que tudo enrama,
que à impotência reduz
o quanto se lhe antolha, e, num constante
[assalto,
busca atingir a suprema luz
55 que a sugestiona do alto!

Por tua vida eu tenho a languidez das flores
resignadas, silenciosas,
às brisas entregando seus amores.
Por tua vida eu tenho a alegria das rosas.
60 Sou o Amor que gargalha e sou o amor que
[chora;
por tua vida
o egoísmo e a abnegação
pairam dentro de mim, numa luta renhida.
Risos que vêm, prantos que vão,
65 que sofro e gozo de hora em hora,
que sinto, de roldão,
num contraste sem fim.
Por esta clara e ardente primavera,
ai quem me dera!
70 quem me dera
morrer em ti, aniquilar-te em mim!.

Contemplo, observo as coisas todas:
em quanto me deslumbra e me rodeia,
que alvoroço de bodas!
75 – Com que ternura o Sol afaga e enleia
a Natureza! com que ternura
trocam beijos de espuma as linfas, a água
[pura!
com que ternura
a onda marinha a outra onda se mistura!
80 com que ternura as flores bolem,
aos exalos do pólem!
com que ternura estão, pelas estradas
e pelas frondes, aves abicadas!
com que ternura, com que macia
85 carícia, o Vento envolve a fronderia!
com que ternura as árvores ao Vento
dão o seio opulento!
com que ternura o céu se alarga, se descerra,
num afago divino, aconchegando a Terra!

Por tua vida tenho o apelo mudo,
o apelo aflito,
as volúpias estranhas
e serenas das curvas das montanhas,
à sedução dos longes do infinito!
50 Por tua vida eu tenho a violência da chama
que tudo envolve, que tudo enrama,
que à importância reduz
o que se lhe antolha, e, num constante assalto,
busco atingir a suprema luz
55 que a sugestiona do alto!

Por tua vida eu tenho a languidez das flores
resignadas, silenciosas,
às brisas entregando seus amores...
Por tua vida eu tenho a alegria das rosas
60 Sou o Amor que gargalha e sou o amor que
[chora;
por tua vida
o egoísmo e a abnegação
pairam dentro de mim, numa luta renhida.
Risos que vêm, prantos que vão,
65 que sofro e gozo de hora em hora,
que sinto, de roldão,
num contraste sem fim...
Por esta clara e ardente primavera,
ai quem me dera!

70 Quem me dera
morrer em ti, aniquilar-te em mim!

Contemplo, observo as coisas todas:
em quanto me deslumbra e me rodeia,
que alvoroço de bodas!
75 – Com que ternura o Sol afaga e enleia
a Natureza! Com que ternura
trocam beijos de espuma as linfas, a água
[pura!

Com que ternura
a onda marinha a outra onda se mistura!
80 com que ternura as flores bolem,
aos exalos de pólem!
Com que ternura estão, pelas estradas
e pelas frondes, aves abicadas!
Com que ternura, com que macia
85 carícia, o Vento envolve a fronderia!
com que ternura as árvores ao Vento
dão o seio opulento!
Com que ternura o céu se alarga, se descerra,
num afago divino, aconchegando a terra!

⁹⁰ E, ó meu Amor! com que ternura
minha alma te procura!
por ti tenho em meu ser
a ânsia mansa do rio
a correr
⁹⁵ e a tremer;
e a ânsia do mar,
bravio,
a ondular
e a gritar;
¹⁰⁰ e a ânsia das asas palpitando no ar;
e a ânsia das árvores, abrindo
o seio verde e lindo;
e a ânsia alígera do Vento;
e a ânsia do rochedo cismarento;
¹⁰⁵ e a ânsia da luz, do pólen, do perfume;
a ânsia, enfim,
que resume
em seu ansiar insano
todas as ânsias
¹¹⁰ que enchem as distâncias
do Céu, da Terra, do Oceano!

Por esta Primavera em lirismos acesa,
eu sinto o meu amor em toda a Natureza,
¹¹⁴ e sinto a Natureza amando dentro em mim!

(*Mulher nua*, 1922, p. 71-78)

⁹⁰ E, ó meu Amor, com que ternura
minha alma te procura!
Por ti tenho em meu ser
a ânsia mansa do rio
a correr
⁹⁵ e a tremer;
e a ânsia do mar,
bravio,
a ondular
e a gritar;
¹⁰⁰ e a ânsia das asas palpitando no ar;
e a ânsia das árvores, abrindo
o seio verde e lindo;
e a ânsia alígera do Vento;
e a ânsia do rochedo cismarento;
¹⁰⁵ e a ânsia da luz, do pólen, do perfume;
a ânsia, enfim,
que resume
em seu ansiar insano
todas as ânsias
¹¹⁰ que enchem as distâncias
do Céu, da Terra, do Oceano!

Por esta Primavera em lirismos acesa,
eu sinto meu amor em toda a Natureza,
¹¹⁴ e sinto a natureza amando dentro em mim.

(*Mulher nua*, 1992, p. 220-223)

ANEXO 3

Ânsia múltipla

Dentro da mágoa da ausência tua,
teus beijos pairam, tremulando,
como constelações numa noite sem Lua;
num carinho muito forte ou muito brando,
⁵ teus beijos sempre me estão beijando.

Quando me beijas, os meus sentidos
ficam todos nos lábios reunidos
para beijarem o teu beijo, Amor!
Por certo pensarás que a paixão me treslouca:
¹⁰ teus beijos não os sente minha boca,
sente-os meu ser interior.

Quando longe te estás,
teu beijo sabe muito mais!..
gozo-o, egoisticamente,
¹⁵ parada, na mudez de um solitário ambiente,
sem que t'ó retribuía,
gozo-o por toda a epiderme nua,
indefinidamente...

Na solidão,
²⁰ teu beijo ganha mais calor e outra extensão:
largo, infinito, eletrizante,
sinto-o, em tremores e em desmaios,
vestir-me o corpo a cada instante,
qual uma túnica de raios!

²⁵ Teu beijo dá-me a sensação
de uma carícia que perfura...
Teus beijos matam a amargura
que me atormenta
de uma forma longa e lenta.
³⁰ Ignoro os meus sejam iguais
aos teus que, às vezes, são
finos e penetrantes
como punhais.

Teus beijos ... (deles trago os meus sentidos cheios)...
³⁵ teus beijos claros e umectantes,
ficaram-me na vida, como veios
de água, em deslizos e em descantes...
Teus beijos, os teus beijos caminhantes,
dão um pouco de frescura aos meus anseios
⁴⁰ que eram desertos abrasados antes.

Teus beijos são elásticos, por certo,
eles se esticam tanto no meu ser,
que, por senti-los, julgo crescer
de tal maneira que nem te posso explicar,
⁴⁵ de tal maneira que medito:
é assim
que se espreguiça o aroma no ar,

Ânsia múltipla

Beija-me, Amor,
beija-me sempre e mais e muito mais,
– em minha boca esperam outras bocas,
os beijos deliciosos que me dás!

⁵ Beija-me ainda,
ainda mais!
Em mim sempre acharás
à tua vinda
ternuras virginais.

¹⁰ Beija-me mais, põe o mais cálido calor
nos beijos que me deres,
pois viva em mim a alma de todas as mulheres
¹³ que morreram sem amor!...

(*Mulher nua*, 1992, p. 231)

e que o vento se alonga no deserto,
e a luz se espalha pelo infinito.

⁵⁰ Beija-me sempre, e mais, e muito mais!...
na minha boca esperam outras bocas
insaciadas e loucas
os beijos deliciosos que me dás!...
Beija-me ainda,
⁵⁵ ainda mais!...
em mim sempre acharás
à tua vinda
volúpias virginais
e, beijando-me tanto, não confortas
⁶⁰ a ânsia infinita dessas virgens mortas
que, em ímpetos violentos,
se manifestam nos meus sentimentos!...
Beija-me mais, põe todo o teu calor
nos beijos que me deres,
⁶⁵ pois vive em mim
a alma de todas as mulheres
que morreram sem amor!...

(*Mulher nua*, 1922, p. 99-103)