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

JULIANA DE SOUZA DA SILVA

UMA LEITURA DE *CRISTAIS PARTIDOS*, DE GILKA MACHADO, PELO VIÉS DO IMAGINÁRIO

RIO GRANDE
2014

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

JULIANA DE SOUZA DA SILVA

UMA LEITURA DE *CRISTAIS PARTIDOS*, DE GILKA MACHADO, PELO VIÉS DO IMAGINÁRIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Mestrado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial e último para a obtenção de grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Profª. Drª. Cláudia Mentz Martins.

Data de defesa: 17 de março 2014

Instituição depositária:
Sistema de Bibliotecas – SIB
Universidade Federal do Rio Grande – FURG

Rio Grande
2014

JULIANA DE SOUZA DA SILVA

UMA LEITURA DE *CRISTAIS PARTIDOS*, DE GILKA MACHADO, PELO VIÉS DO IMAGINÁRIO

Dissertação aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre 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:

Profª. Drª. Cláudia Mentz Martins
(FURG - Orientadora)

Profª. Drª. Mairim Linck Piva
(FURG)

Profª. Drª. Cinara Ferreira Pavani
(UFRGS)

Dedico este trabalho aos meus exemplos de vida, meus pais, pelo amor incondicional e apoio permanente. Essas duas pessoas sempre estiveram ao meu lado nos bons e maus momentos, encorajando-me a seguir em frente mesmo quando as barreiras pareciam intransponíveis. Reconheço o seu sacrifício para que eu tivesse uma boa formação. Agradeço muito a eles, em especial, por serem meus pais.

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas contribuíram para que a construção desta dissertação fosse realizada com êxito. Sou imensamente grata a todos aqueles que, de alguma forma, colaboram para a elaboração deste trabalho.

Em especial agradeço,

a Deus, por me guiar no caminho árduo;

à minha mãe, Leda de Souza da Silva, e ao meu pai, Alcir Flores da Silva, pela presença marcante em todos os momentos de minha vida; pela compreensão das minhas angústias; pelo amor e apoio e pelo incentivo durante toda a minha formação escolar e acadêmica;

ao meu padrinho, Fernando Lopes Pedone, por todo o seu carinho e incentivo durante os anos em que convivemos e que, mesmo hoje em um plano superior, ilumina os meus passos e é exemplo a ser seguido;

à minha madrinha, Nelma Maria Duarte Pedone, pelas conversas enriquecedoras, pela sensibilidade e pelo estímulo permanente;

à Cláudia Mentz Martins, pessoa e professora admirável, pela orientação segura e pelo apoio que ultrapassam esta dissertação; pelo afável acolhimento em todos os momentos em que tive dificuldades; pela confiança e pelo amparo quando me senti insegura;

aos meus amigos e familiares, pela paciência e pelo apoio;

à coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras da FURG, pelo auxílio e pelo empenho na manutenção da qualidade do curso;

aos professores do programa, pelas leituras, pelas ajudas, pelos estímulos e pela abertura de novos horizontes;

à CAPES, pelo suporte financeiro que me permitiu concentrar os esforços na leitura da bibliografia e na escrita da dissertação;

à Gilka de Melo da Costa Machado, por seus belos versos, sua poesia que me transformou ao longo desta dissertação.

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

RESUMO

Esta pesquisa foi elaborada com o objetivo de realizar a leitura e a análise da obra *Cristais partidos* (1915), da poeta brasileira Gilka Machado (1893-1980), sob a perspectiva da teoria do imaginário. Nossa proposta consistiu em compreender como as imagens atuam na produção de sentido do texto lírico. A fundamentação teórica e metodológica, deste estudo, parte da teoria do imaginário de Gilbert Durand, voltada à dimensão simbólica da imagem e ao seu dinamismo criador. Durante o processo de análise incluímos ainda as contribuições de Gaston Bachelard e de Mircea Eliade. Com essa pesquisa, buscamos ampliar o olhar sobre a obra em pauta e a poesia de Gilka Machado e também contribuir para uma resignificação do lugar da poeta e de sua produção nas histórias da literatura brasileira.

Palavras-chave: poesia brasileira; Gilka Machado; imaginário.

ABSTRACT

This research was developed with the aim of reading and analyzing the book *Cristais partidos* (1915), written by the Brazilian poet Gilka Machado (1893-1980), from the perspective of the theory of the imaginary. Our purpose consisted in understanding how symbolic images act in the production of the meaning of the poem. The theoretical and methodological supports of this study are based on Gilbert Durand's theory of the imaginary, which is focused on the symbolic dimension of images and its creative dynamism. During the process of analyzing we also included the contributions of Gaston Bachelard and Mircea Eliade. With this study, we intended to amplify the view of the referred book and Gilka Machado's poetry and also contribute to a rethinking of the place of the poet and her production in the histories of Brazilian literature.

Key-words: Brazilian poetry; Gilka Machado; imaginary.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

1 GILKA MACHADO..... 14
1.1 Gilka Machado: sua vida e sua poesia 14
1.2 Gilka Machado na literatura brasileira e nas pesquisas literárias 16

2 O IMAGINÁRIO..... 29
2.1 A imaginação simbólica 29
2.2 Funções da imaginação simbólica..... 52
2.3 A mitodologia de Gilbert Durand: a mitocrítica e a mitanálise. 54
2.4 A imaginação poética 62

3 LEITURA E ANÁLISE MITOCRÍTICA DE *CRISTAIS PARTIDOS* 67
3.1 A vegetação: a crença no poder de renovação..... 67
3.2 As sombras, o violeta, a velha carpideira: descrença e melancolia 89
3.3 A noite e a Lua: as revelações das místicas noturna e lunar..... 100
3.4 O silêncio, o sono e a morte: o refúgio e a intimidade protetora..... 122

APONTAMENTOS FINAIS..... 133

REFERÊNCIAS 142

INTRODUÇÃO

Em uma primeira tentativa de aproximar o símbolo da poesia, somos conduzidos a olhar para a especificidade que caracteriza a linguagem de cada um deles. Tanto a linguagem simbólica quanto a poética são essencialmente obscuras, veladas. A polivalência também é uma característica inerente ao símbolo e à poesia, já que ambos podem instaurar uma infinidade de sentidos possíveis. Além disso, no símbolo, não temos um sentido previamente definido, o mesmo ocorrendo com a poesia, pois não encontramos um significado nela, estabelecido *a priori*. Ou seja, tanto o símbolo quanto a poesia precisam ser desvelados.

Na presente dissertação, voltamo-nos para o conteúdo próprio da poesia: a imagem simbólica. A literatura, em geral, é um dos espaços privilegiados do imaginário humano. Partindo desse pressuposto e acreditando na indissolúvel ligação entre o símbolo e a poesia, propomos, neste trabalho, a análise de *Cristais partidos* (1915), de Gilka Machado. Ao identificar as imagens recorrentes e observar as relações entre as mesmas, pretendemos ampliar a compreensão da obra e também contribuir para uma reinserção e uma resignificação da poeta nas histórias da literatura brasileira.

O interesse pela pesquisa da lírica gilkiana teve origem ainda no primeiro semestre do mestrado, no projeto "Revisão da poesia brasileira da primeira metade do século XX pelas teorias do imaginário", coordenado pela Professora Dra. Cláudia Mentz Martins. Nele, foi realizado um estudo sobre *Estados d'alma* (1917), de Gilka[1], o qual desencadeou a leitura das outras obras da poeta, entre elas *Cristais partidos*. Começou a se desenvolver, então, uma afeição especial e uma identificação com a poesia da escritora, constituindo uma das primeiras motivações para o empreendimento desta dissertação.

Outras duas razões consolidaram a opção por estudar a poesia de Gilka[2]. A primeira diz respeito ao reconhecimento da necessidade de expandir o olhar sobre a poesia da poeta para além das leituras já realizadas, conforme levantamento feito no Banco de Teses da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível

[1] O corpus de análise do projeto ainda incluía outras obras, a saber: *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 Walmir Ayala.

[2] Ressaltamos que, nesta dissertação, optamos por empregar o primeiro nome da poeta em vez de seu nome completo Gilka Machado, a fim de facilitar a leitura.

Superior). A segunda razão consiste em termos percebido que a obra da poeta apresenta uma natureza imagética especialmente rica para uma pesquisa com enfoque centrado no simbólico.

Massaud Moisés (2009, p. 448), em sua *História da literatura brasileira*, afirma que Gilka "estreou ruidosamente com *Cristais partidos* (1915), atraindo sobre si uma atenção que perduraria alguns anos, até cair num ostracismo". Sua primeira coletânea de poemas, na visão de Fernando Py[3] (1978), diferencia-se das seguintes e marca um movimento pendular na poesia da autora:

> À mornidão e ao comedimento de *Cristais partidos* sucede o arroubo violento dos *Estados de alma*; vem a repressão íntima de *Mulher nua*, que é substituída por nova eclosão sensual em *Meu glorioso pecado* (1928), o mais inventivo e mais ousado livro da autora. (1978, p. XXIV).

Tal percepção esboça ainda, de forma implícita, uma espécie de hierarquização das obras[4], cujos aspectos medidores seriam o teor libertário e o erotismo. A escolha de *Cristais partidos* como matéria de análise ocorre pela necessidade de recuperar essa primeira publicação e explorar outras possibilidades significativas a partir de um ponto de vista que se debruça no simbólico.

No primeiro capítulo desta dissertação, tencionamos promover um levantamento de teor biobibliográfico da poeta e fazer uma atualização da fortuna crítica de sua obra. Para tanto, procuramos observar sua presença em algumas das principais histórias da literatura brasileira, bem como em outros materiais de consulta, como dicionários e enciclopédias. Além disso, mapeamos os trabalhos acadêmicos produzidos sobre sua poesia a partir do Banco de Teses da CAPES.

Acreditando que a hermenêutica simbólica auxilia na descoberta de novos sentidos dos textos literários, à medida que adentramos em sua constituição imagética, optamos por ancorar nossa pesquisa na antropologia do imaginário de Gilbert Durand. O pesquisador francês integra uma corrente de vários intelectuais, incluindo Gaston Bachelard e Carl Gustav Jung, que tentaram reabilitar o papel da imagem e da

---

[3] Fernando Py assina o prefácio de *Poesias Completas* (1978), que reúne toda a produção lírica de Gilka Machado.

[4] Conforme o crítico, *Estados de alma* consolida uma transformação da forma e do conteúdo em relação ao anterior; nele, a poeta é mais ousada, liberta seus desejos, sensações e concede maior liberdade ao metro.

imaginação para a compreensão das criações humanas.[5] A obra de Durand, caracterizada por sua interdisciplinaridade, é considerada uma das principais nas teorias contemporâneas do imaginário. Indicado como um continuador do pensamento de Bachelard, Durand destaca a dimensão simbólica da imagem e sua capacidade de deformar, ou seja, ressalta o caráter inovador da imagem.

No segundo capítulo da presente dissertação, apresentamos uma revisão dos estudos sobre o símbolo e o imaginário, abordando os principais conceitos, as reflexões e as considerações mais significativas de Durand. Expomos as definições de símbolo, esquema e arquétipo, postuladas pelo autor, a fim de evitar as confusões terminológicas, presentes no uso indiscriminado do léxico do imaginário. Mostramos também a sua ideia do "trajeto antropológico", cuja característica fundamental é a reversibilidade, já que se trata de um trajeto que vai do social ao biológico e vice-versa. Além disso, apresentamos sua classificação das imagens em dois regimes antagônicos do imaginário: o diurno e o noturno e, ainda, a função equilibrante da imaginação simbólica nos níveis biológico, psicossocial, antropológico e cósmico.

A metodologia que utilizamos segue a análise mitocrítica elaborada por Durand. Nosso foco direciona-se a um livro específico, *Cristais partidos*, de Gilka Machado. Evidenciar as imagens, os mitemas e, por fim, os possíveis temas míticos explorados nos poemas da obra referida é o nosso objetivo. O processo da mitocrítica esboçado pelo teórico envolve a busca pelas grandes unidades que se repetem (temas, imagens, lugares, cenários) e, a partir dessas grandes unidades, determinar os núcleos míticos que possibilitam a formação de famílias de imagens.

Por fim, o terceiro capítulo consiste na exposição da análise pelo viés do imaginário dos poemas escolhidos de *Cristais partidos*. Nessa etapa, tentamos compreender a participação da imagem no processo de produção de sentido do texto lírico. Nas contínuas leituras e releituras da obra, tencionamos determinar os temas e as

[5] Durante muito tempo, imperou no Ocidente um pensamento iconoclasta cuja consequência foi o recalcamento da imagem para o plano do sonho, do onírico, do irracional. Uma das raízes da desvalorização da imagem está no monoteísmo religioso da Bíblia. A esse iconoclasmo representado na religião vem se juntar o racionalismo clássico, através de Sócrates, Platão e, principalmente, Aristóteles. Uma vez instituído um único método de verdade ancorado sobre uma lógica binária que implica somente duas possibilidades, uma verdadeira e outra falsa, impõe-se, então, um monoteísmo da razão. A imagem é totalmente excluída, posta à parte, visto que "propõe uma 'realidade velada' enquanto a lógica aristotélica exige 'claridade e diferença'" (DURAND, 2001, p. 10). Esse racionalismo aristotélico, consolidando-se no Ocidente, ao longo séculos, tem uma influência direta sobre o pensamento de Descartes, no século XVII; sobre o empirismo de Hume e Newton, no século XVIII e o positivismo de Comte e toda a corrente historicista no século XIX.

imagens reincidentes, para poder, então, formar as seções: “A vegetação: a crença no poder da renovação”, “As sombras, o violeta, a velha carpideira: descrença e melancolia”, “A noite e a Lua: as revelações da mística noturna” e “O silêncio, o sono e a morte: o refúgio e a intimidade protetora”. Os recursos imagéticos redundantes e as relações que se estabelecem entre os elementos repetidos nos permitiram integrá-los no regime diurno ou no regime noturno do imaginário.

Cabe-nos salientar ainda que, no processo analítico, contamos com as definições, as especulações, as interpretações, enfim, com o inventário simbólico apresentado por Gilbert Durand através de suas pesquisas sobre o imaginário. Além disso, a fim de obter um leque maior de interpretações possíveis das imagens, apoiamo-nos nos estudos de Gaston Bachelard e Mircea Eliade. Dessa forma, ao passo que exploramos a constituição simbólica de *Cristais partidos*, ampliamos o seu universo semântico. Estamos certos de que o estudo desenvolvido nesta dissertação é uma das tantas leituras que poderão vir a ser desveladas em relação à referida obra de Gilka Machado. Essa certeza vem da essência do símbolo e da poesia: sua capacidade inesgotável de instaurar sentidos.

1 GILKA MACHADO

1.1 Gilka Machado: sua vida e sua poesia

Gilka da Costa de Melo Machado nasce no Rio de Janeiro, a 12 de março de 1893. Vive até os 87 anos, vindo a falecer em 17 de dezembro de 1980. A disposição para as artes, em Gilka, parece vir de uma tradição familiar: Francisco Moniz Barreto, seu avô materno, havia sido poeta repentista; seu pai, Hortêncio da Gama Souza Melo, também respirou ares poéticos; e sua mãe, Teresa Costa, transformou-se em uma atriz de renome, motivo de orgulho para Gilka, tornado claro no seguinte depoimento: "Minha mãe – Theresa Costa – foi uma heroína, bonita e inteligente, enfrentou todas as dificuldades da vida sem desânimo, conseguindo obter um nome de relevo no teatro e no rádio" (MACHADO, 1978, p. IX).

Gilka compõe os seus primeiros versos ainda na época do colégio; aos treze anos de idade já é vencedora de um concurso literário do jornal *A imprensa*, no período, sob a direção de José do Patrocínio Filho. Ela ocupa as três posições de destaque: o primeiro lugar, com o poema "Falando à lua", no seu próprio nome; o segundo lugar, com "Rosa" e o terceiro com "Sândalo", estes últimos sob a autoria de pseudônimos diferentes (BRITO, 2009, p. 16). Todavia, para a sua surpresa, após o término concurso, um crítico de renome considera os poemas próprios de uma "matrona imoral":

> 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)

Apesar da crítica, a poeta não se deixa abalar e continua escrevendo, dando vazão aos seus sentimentos e sensações, formadores de sua poesia. De acordo com Gilka, "havia no meu ser uma torrente que era impossível represar: os versos fluíam, as estrofes cascateavam... e continuei, ritmando minha verdade, então com mais veemência" (1978, p. X). O julgamento negativo, portanto, apenas fortaleceu o seu desejo de poesia.

Em 1910, aos 17 anos de idade, Gilka se casa com Rodolfo de Melo Machado, jornalista, chargista, crítico e também poeta. Do casamento, nascem dois filhos, um

menino e uma menina: Helios e Heros. No mesmo ano, ela, junto a outras mulheres, é uma das responsáveis pela fundação do Partido Republicano Feminino, participando de forma efetiva dos movimentos em prol dos direitos da mulher.

Em 1923, a poeta perde o marido vítima de uma otite supurada. Um ano depois, ocorre a publicação de *Divino inferno*, obra organizada por Gilka, que reúne a produção então inédita de Rodolfo. Diante das dificuldades de criar dois filhos sozinha, surge a necessidade urgente de encontrar um emprego, o que se torna complicado, pois muitas portas lhe são fechadas devido à má-fama de sua poesia. Por intermédio do poeta Pereira da Silva, Gilka consegue um trabalho como diarista na Estrada de Ferro Central do Brasil, mas o salário que ganha é insuficiente para suprir as necessidades básicas dos filhos, obrigando-a a se arriscar em um novo negócio: uma pequena pensão, na qual acaba assumindo também o papel de cozinheira.

Gilka Machado começa sua carreira com a publicação esporádica de alguns poemas em revistas como *A faceira*. Seu primeiro livro, intitulado *Cristais partidos* (1915), seguido por *Estados de alma* (1917), ambos reunidos posteriormente em *Poesias* (1918). Antes, em 1914, ela profere uma conferência denominada "A revelação dos perfumes". Gilka continua publicando poemas em revistas, e um exemplo é a *Souza Cruz*, e lança, em 1922, *Mulher nua*. Alguns de seus poemas também aparecem na revista *Festa* (1928-1929). Em 1928, publica *Meu glorioso pecado* e, na sequência, *Carne e alma* (1931), *Sublimação* (1938) e *Meu rosto* (1947). Este último configura uma coletânea de composições anteriores e poemas inéditos. Ao completar cinquenta anos de sua estreia com *Cristais partidos*, Gilka edita *Velha poesia* (1965), antologia de sua produção, incluindo também textos inéditos.

Como é possível perceber, a poeta constrói uma ampla produção lírica, mesmo após a morte do marido, em uma época na qual acumula as funções de mãe, dona de pensão e cozinheira. Embora enfrente muitos julgamentos negativos a respeito de sua poesia, ela logra um considerável reconhecimento. Seu nome aparece, em 1930, ao lado de Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Ronald de Carvalho, na obra *9 poetas nuevos de Brasil*, organizada por Henrique Bustamente y Balliván e publicada em Lima, no Peru. Poemas selecionados de *Cristais partidos* (1915), *Estados de alma* (1917), *Mulher nua* (1922) e *Meu glorioso pecado* (1928) são traduzidos para o espanhol por Gregorin Reynolds, na época embaixador da Bolívia, e publicados em

1932, na Bolívia. Um ano mais tarde, Gilka recebe o título de "A maior poeta brasileira", em um concurso da revista *O malho*, conforme ela própria relata:

> 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. (1978, p. X).

Com a finalidade de divulgar sua poesia e suas ideias, nos anos 1940, Gilka viaja pelo interior do Brasil e também para o exterior, passando por países da Europa, pelos Estados Unidos e pela Argentina. Na década de 70, um grupo de acadêmicos liderados por Jorge Amado indica o nome de Gilka Machado para ser a primeira mulher a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, mas a poeta recusa a candidatura. Segundo o escritor, no conjunto das 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, JORGE *apud* RODRIGUES e MAIA, 2001, p. 60). Além de algumas homenagens recebidas nos anos finais de sua vida, a publicação de *Poesias completas* (1978) faz com que receba, no ano seguinte, o prêmio Machado de Assis.

Gilka sempre afirmou que, na sua poesia, estava a expressão da sua vida, do seu ser íntimo. Ao ler sua obra lírica, sentimos a presença de um eu lírico tumultuoso, ambíguo, rindo a sua dor e, ao mesmo tempo, chorando a sua alegria. Viver sem poesia é algo impensável no caso da poeta estudada. A poesia lhe corria nas veias, como ela mesma afirma: "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" (1978, p. XI).

1.2 Gilka Machado na literatura brasileira e nas pesquisas literárias

Para entender qual o espaço ocupado pela produção poética de Gilka Machado no contexto da literatura brasileira, recorremos, sobretudo, às histórias da literatura, aos dicionários, às enciclopédias, e aos manuais de literatura brasileira. Traçamos um levantamento da presença da poeta em algumas das principais histórias da literatura brasileira, como as de Erico Verissimo, Manuel Bandeira, Afrânio Coutinho, Alfredo

Bosi, José Aderaldo Castello, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Massaud Moisés e em alguns materiais de consulta, como a *Enciclopédia de literatura brasileira*, de Afrânio Coutinho, o *Dicionário Crítico de escritoras brasileiras: (1711-2001)*, de Nelly Novaes Coelho e *100 anos de poesia* – um panorama da poesia brasileira no século XX, de Claufe Rodrigues e Alexandra Maia[6]. Além de buscar referências sobre questões estéticas e temáticas da lírica gilkiana, destacamos também as opiniões e os comentários sobre a sua poesia. Ao final, apresentamos algumas informações acerca das pesquisas produzidas no âmbito acadêmico, cujo objeto de estudo é a obra da poeta.

Começamos com a *Breve história da literatura brasileira*, 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 capítulo intitulado "Os movimentos de 20", Verissimo (1995, p. 105) aponta: "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". O autor não só ressalta o caráter erótico da poesia de Gilka, como também evidencia o choque gerado pelos versos da autora na sociedade da época. No apêndice final, o livro de Gilka, *Poesias* (1918), que reúne *Cristais partidos* (1915) e *Estados de alma* (1917), aparece no quadro de "Autores e obras representativos do simbolismo" entre o período de 1900 e 1930. Logo, para Verissimo, a obra da poeta é simbolista.

Ainda na década de 40, em sua *Apresentação da poesia brasileira*[7], Manuel Bandeira mostra uma visão um pouco diferente da de Verissimo. Embora reconheça o espírito simbolista da autora, Bandeira indica Gilka Machado como neo-parnasiana:

> Ainda depois do advento do simbolismo, floresceu uma geração que poderemos chamar neo-parnasiana, com *Amadeu Amaral, Goulart de Andrade, Humberto de Campos, Martins Fontes, Hermes Fontes, Da Costa e Silva, 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. Grifos do autor)

[6] Não pretendemos, neste momento, esgotar a análise de todas as histórias da literatura brasileira, mas apenas traçar um panorama da presença de Gilka Machado e dos comentários sobre sua produção encontradas nessas obras.

[7] 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.

Simbolista ou neo-parnasiana? Nesse primeiro momento, já percebemos que as opiniões a respeito da natureza estética da obra lírica de Gilka são divergentes. Isso indica que a poesia da autora não pode ser reduzida a apenas uma classificação. Aliás, no capítulo dedicado aos/às escritores/as modernistas, ao registrar o cenário da poesia brasileira que antecede o Modernismo, Manuel Bandeira assinala a fragilidade dos enquadramentos sugeridos a poetas como Gilka:

> Nessa música de timbres mais ou menos suaves discrepavam as últimas fanfarras parnasianas: de um *Martins Fontes*, de um *Goulart de Andrade*, menos clangorosamente de um *Amadeu Amaral*, de um *Da Costa e Silva*; e **vozes diferentes, irredutíveis aos quadros classificadores, de um *Gilberto Amado*, de uma *Gilka Machado*** [...]. (1986, p.123. Grifo nosso)

A percepção do escritor é pertinente e, no contexto da autora estudada, notamos o quão limitados acabam sendo os "rótulos" que lhe conferem uma roupagem ora parnasiana, ora simbolista. Manuel Bandeira, de maneira inteligente, aponta-nos a deficiência dos quadros classificatórios, incapazes de responder a "vozes diferentes", como a da poeta em pauta.

Vale ressaltar que ela se inscreve em um período (primeiras décadas do século XX) marcado pela convergência entre Simbolismo e Parnasianismo no âmbito da poesia, aliada ao prenúncio do moderno. Segundo Massaud Moisés (2009, p. 379), "porventura como em época nenhuma, a *belle époque* registrou o convívio, nem sempre pacífico, das tendências finisseculares e das propostas de vanguarda, impelidas pelos ventos do futuro". Dada a coexistência das estéticas, o período denominado por Moisés como "*Belle époque*", recebe outras nomeações: "Sincretismo" para Tasso da Silveira, "Período de transição" para Afrânio Coutinho, "Pré-Modernismo" para Alfredo Bosi.

Passando à década de 50, temos *A literatura no Brasil*, obra organizada, planejada e dirigida por Afrânio Coutinho e publicada primeiramente em 1955. No quarto volume da história da literatura, o nome de Gilka é elencado entre outros três poetas (Artur de Sales, Da Costa e Silva e Hermes Fontes) que, juntamente com ela, constituem os epígonos do Simbolismo, no chamado "período de transição", em que, de um lado imperavam os valores parnasianos e, de outro, reinavam os elementos simbolistas. A referência à poeta e a sua obra encontra-se resumida em um parágrafo que, embora pequeno, acaba contemplando alguns comentários merecedores de nossa atenção:

> Ressonância simbolista digna também de referência é a que se observa na poesia de Gilca 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. (1986, p. 602).

Observamos de imediato o equívoco na grafia do nome da poeta. Além disso, o espaço destinado à escritora é reduzido, mas ainda assim são apresentadas opiniões importantes acerca da poesia de Gilka e citadas algumas de suas coletâneas publicadas, somadas à reafirmação do enquadramento simbolista, observado em Verissimo. No parágrafo transcrito, notamos que, na caracterização da lírica gilkiana, além do sensual e do erótico, ganham destaque aspectos relacionados à esfera espiritual e ao próprio tom musical dos seus versos. Por outro lado, não deixamos de notar o comentário de que a repercussão da poesia se deve mais a fatores externos e de natureza temática do que propriamente ao reconhecimento do valor artístico de sua obra.

Nas histórias da literatura produzidas posteriormente, as referências à Gilka Machado tornam-se cada vez mais limitadas. Em *História concisa da literatura brasileira*, de Alfredo Bosi, na seção "Desdobramentos: da Semana ao Modernismo", situada no capítulo XII ("Pré-modernismo e Modernismo"), o nome dela surge novamente entre os integrantes e colaboradores de *Festa*, grupo modernista diferenciado em razão da preferência "espiritualista" e da sua hesitação entre a tradição parnasiana e a simbolista:

> À parte, hesitantes entre as novas liberdades formais e a tradição simbolista, agrupam-se os "espiritualistas" de *Festa* (1927), com Tasso da Silveira, Murilo Araújo, Barreto Filho, Adelino Magalhães, Gilka Machado e, numa segunda fase, Cecília Meireles e Murilo Araújo, que lograriam dar uma feição inequivocamente moderna a suas tendências religiosas. (2006, p. 343).

Em *A literatura brasileira:* origens e unidade (1500-1960), de José Aderaldo Castello, não há grandes alterações em relação à história literária anterior. Mais uma vez, Gilka aparece na relação daqueles autores que tiveram alguma participação na revista *Festa*:

> [A *Festa*] Surgiu sob a liderança de Tasso da Silveira e de Andrade Murici, ao lado de Cecília Meireles e Murilo Araújo, além de outros colaboradores:

> Abgar Renault, Adelino Magalhães, Gilka Machado, Francisco Karam e até remanescentes do Simbolismo, como Silveira Neto. (2004, p. 172).

Porém, ainda nos capítulos iniciais dessa história da literatura, mais exatamente no "Antecedentes Imediatos do Modernismo – 1º Persistências e renovações literárias", Aderaldo Castello discorre, na seção "A poesia: persistências e continuidades", sobre alguns escritores que se mantiveram como continuadores do Simbolismo ainda no início do século XX (Da Costa e Silva, Afonso Schimidt), dentre os quais, encontra-se Gilka. O historiador faz uma ressalva, afirmando que a classificação proposta ao grupo de escritores em questão não deve ser considerada como final, mas sim relativa, pois nem todos apresentam uma obra de caráter apenas simbolista, havendo, em alguns casos, uma coexistência de tendências:

> Da Costa e Silva, embora consagrado simbolista, de linguagem sugestivamente musical, com momento de grande riqueza onomatopaica, se situaria entre formas tradicionais e renovadoras. Ou ainda Afonso Schmidt, com sua linguagem simples em formas tradicionais, entre Parnasianismo e poesia social, esta também reconhecível em Gilka Machado. (CASTELLO, 2004, p. 22).

Notamos que o autor aponta duas características da poesia de Gilka: a tendência parnasiana e o caráter social. Diante disso, nossa expectativa, no decorrer da leitura da seção, é a de que Castello teça algumas linhas gerais em relação à produção lírica da poeta; no entanto, nossas esperanças são frustradas. Repete-se o quadro verificado na história da literatura de Alfredo Bosi: a presença da poeta é quase nula, limitada apenas à citação de seu nome, o que nos parece insuficiente, já que não é apresentada alguma referência acerca de suas obras, da mesma forma que não é realizada uma análise, mesmo que sumária, de seu fazer poético.

Por outro lado, no que diz respeito aos comentários relativos à poeta, notamos uma tênue diferença entre as histórias publicadas por volta da década de 40, entre elas a *Breve história da literatura brasileira*, de Erico Verissimo, e a *Apresentação da poesia brasileira*, de Manuel Bandeira, e as produzidas nos anos 50 e seguintes. Verissimo e Bandeira, é verdade, não se distinguem dos anteriores quanto à apresentação de Gilka Machado; todavia, mesmo que de maneira sucinta, eles expõem um parecer crítico acerca da poesia da escritora: Verissimo, apontando o seu caráter sensual ("admiráveis poemas eróticos") e Bandeira, sublinhando a afirmação de um forte temperamento.

Ademais, ambos citam pelo menos uma de suas obras, sendo que Bandeira nomeia sua obra completa.

Ora, uma escritora que produziu ao longo de 32 anos pelo menos oito livros e cuja produção foi exaltada por membros de renome da crítica brasileira, não deveria receber tão pouca atenção dos historiadores literários. Sabemos que uma história literária pressupõe seleção e que o responsável por ela é o historiador, com base em critérios particulares e em histórias anteriores. Fernando Py, no prefácio de *Poesias completas* (1978), é mais incisivo ao declarar que o nome de Gilka "desapareceu dos manuais de história literária, ou quando mencionado, o vem de maneira 'condescendente', perfuntória, em duas ou três linhas inexpressivas, quase sempre atada à cauda dos 'grandes'. Há exceções, evidente. Mas é muito pouco". (1978, p. XXII).

Em uma das histórias da literatura brasileira dedicadas exclusivamente ao gênero lírico, *Do Barroco ao Modernismo*: estudos de poesia brasileira, de Péricles Eugênio da Silva Ramos, encontramos apenas algumas breves informações que incluem a obra de Gilka. No capítulo "Poesia simbolista", ao discorrer sobre a continuidade do movimento simbolista, o historiador realiza algumas afirmações que incluem a poeta em pauta:

> Além do grupo inicial, o da *Folha Popular*, que foi o dos pais do nosso Simbolismo, houve pois, no Rio, depois da morte de Cruz e Sousa, os grupos da *Rosa-Cruz*, o que cercava Nestor Vítor e o do *Fon-Fon*. Afins com este último grupo, os "intimistas" "penumbristas" não devem ser rotulados como *neo-simbolistas*, embora haja quem assim os chame. O simbolismo foi um movimento contínuo, que se processou validamente até surgir o Modernismo, em 1922, embora o "satanismo" decadente nele observável, de início, tenha evoluído para a mansidão das Ideias ou a deliquescência dos sentimentos. Mas há também nessa evolução uma corrente constante de refinamento ou esquisitice 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, Grifos do autor)

Ainda no mesmo capítulo, Péricles Ramos aborda a métrica simbolista e destaca que, embora rara, a assimetria está presente na produção de Hermes Fontes e de Gilka Machado, entre outros. No fim do capítulo, o autor observa que, apesar de poetas como Augusto dos Anjos, Gilka Machado e Raul de Leoni serem rotulados como "pré-modernistas", a produção lírica deles é claramente simbolista. Cabe-nos salientar que, na história da poesia brasileira de Péricles Ramos, os comentários sobre a obra de Gilka são ainda mais escassos que os identificados naqueles livros que não tem esse recorte de gênero.

Considerando as exposições até então realizadas, e sabendo que essas histórias literárias acabam servindo de base para a formação do cânone da literatura nacional, parece-nos que a obra lírica de Gilka se encontra em uma espécie de limbo, em uma localização marginal. Uma tentativa de reinserção de Gilka Machado, no contexto das nossas histórias da literatura, ocorre na *História da literatura brasileira*, de Massaud Moisés, publicada na segunda metade do século XX. O historiador rompe com a posição marginal que a poeta vinha ocupando nas histórias literárias e mostra uma preocupação que vai além da temática da obra poética, pontuando questões estéticas da lírica gilkiana. Longe das simples referências ao nome da autora, Moisés dedica em torno de três páginas para abordar alguns aspectos fundamentais do fazer poético de Gilka e, ao mesmo tempo, tentar justificar o reconhecimento de uma "superior poesia". Massaud Moisés (2009) não ignora a condição transgressora presente na obra de Gilka: ele compreende a poeta, mas não perde de vista a mulher, fazendo uma correlação entre ambas. Existe uma mulher inscrita nos versos gilkianos, uma mulher que não se rendeu aos obstáculos impostos pelo decoro público e ergueu a voz para enfrentá-los:

> Gilka Machado ficou, e ficará, como exemplo, isolado em seu tempo, de corajosa transgressão das expectativas sociais com respeito à mulher. Feminista *avant la lettre*, rebelde, "selvagem", o seu grito de liberdade exibe todas as características do pioneirismo, tanto mais digno de nota quanto mais se ergueu, e permaneceu longamente sonoro, num período em que rígidos preconceitos dominavam o convívio social. (2009, p. 448)

O ousado posicionamento frente aos preconceitos se expressa, na percepção do historiador e crítico, pelo sensualismo, por ele qualificado como "escaldante, desabrido, sem fronteiras, a traduzir uma rica individualidade de mulher e poetisa" (MOISÉS, 2009, p. 448). Trata-se de um sensualismo sem medidas e sem pudor, desabrido, às vezes felino e animalesco. Tão intenso que se transforma em "pan-erotismo", algo que o autor afirma transpor o ser humano, enlaçando a Natureza. Por outro lado, quando aliado à tristeza, transmuta-se em "sensualismo místico ou misticismo sensualista, à Santa Tereza" (MOISÉS, 2009, p. 449).

Conforme o historiador, a lírica gilkiana é "barroquizante", esboçando uma forte tendência de unir elementos contrários: o bem e o mal, o prazer e o tédio, o amor e o ódio. Nas palavras do autor,

> Barroquizante, a poesia de Gilka Machado radica no jogo Bem x Mal, prazer x tédio, amor x ódio, em constante dualismo oxímoro, formada que é de contrários inconciliáveis, razão de uma persistente angústia e a um só tempo fonte de que promana um lirismo de primeira água, como raros na *belle époque*. (2009, p. 449).

Nos versos de Gilka está impresso ainda um movimento pendular: "ora *fauve*, notadamente em se tratando de cores ("Emotividade da Cor"), satânica ou vampiresca nos seus arranques passionais, ora entediada, vibrando de saudade ou remorso à 'Dies Irae' ("Conjecturando")" (MOISÉS, 2009, p. 450. Grifos do autor). A mulher/poeta que emerge "identifica-se por uma oscilação essencial ocasionalmente projetada no rumo de uma megalomaníaca cisão do 'eu' em duplos ou múltiplos, que se diria repercutir o mesmo fenômeno gerador dos heterônimos de Fernando Pessoa [...]" (2009, p. 450). Não é mais uma mulher autorretratada, mas várias, um "eu" que se multiplica.

A escritora, para Moisés (2009), sem deixar de pertencer a sua época, também é capaz de ultrapassar o "conformismo beletrista" instituído. Ao final, o historiador resgata *Velha poesia*, obra que marca o encerramento da carreira de Gilka, fechando, segundo ele, uma "rara trajetória poética, rara porque duma mulher a desvendar-se sem pejo numa quadra de hipocrisias e cinismos farisaicos, e rara, acima de tudo, porque duma poetisa à Safo, aliando à intuição divinatória o dom da artesania formal sabiamente conduzida". (2009, p. 450).

Em suma, a apresentação que o autor elabora da poesia de Gilka Machado, sublinha o pioneirismo, a transgressão, o sensualismo, o tom barroco, os múltiplos "eus", a adoção de formas tradicionais como os sonetos, ao lado da ousadia dos versos livres; os poemas de circunstância; a preocupação social que chega aos oprimidos e trabalhadores etc: eis os aspectos observados por Massaud Moisés; todavia, seu enfoque parece estar no sensualismo, enquanto "mola propulsora" da produção dela, e na ousadia de cantar a liberdade da mulher, não mais submissa aos grilhões sociais.

A visão de Nelly Novaes Coelho (2002) no tocante à produção poética de Gilka Machado coincide, em alguns aspectos, com a leitura feita por Massaud Moisés. No *Dicionário crítico de escritoras brasileiras:* (1711-2001), Coelho abre o verbete dedicado à poeta com a seguinte declaração: "Foi uma das primeiras vozes femininas do Brasil, a romper as barreiras do decoro público e exaltar o amor sensual, erótico." (2002, p. 228). De início a escritora sublinha o perfil corajoso de Gilka e a natureza transgressora de sua poesia, acrescentando que: "Desafiando preconceitos, Gilka

Machado ousa expressar, em poesia, a paixão de sentidos, a volúpia do amor carnal e o dramático choque entre o corpo e a alma" (p. 228). Observamos que ousadia e erotismo transformam-se em palavras-chave quando discutimos a lírica da poeta em pauta. Aliás, Irene Lage de Brito (2009) acredita que a lírica de Gilka Machado obteve uma acentuada repercussão na época de sua publicação, nas primeiras décadas do século XX, mais em razão de sua temática do que por seu caráter estético.

Coelho (2002) transcreve os julgamentos da lírica de Gilka, produzidos por dois literatos de relevo nos anos 1930, Agripino Grieco e Humberto de Campos, e mostra que, embora ambos reconhecessem o valor da poeta, suas opiniões ainda estavam impregnadas pelos preconceitos:

> *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. (A.Grieco)* (GRIECO *apud* COELHO, 2002, p. 229).
> *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 (H. Campos).* (CAMPOS *apud* COELHO, 2002, p. 229).

Em ambas as declarações, notamos a legitimação de alguns preconceitos com relação ao atrevimento daquelas mulheres que adotam um comportamento considerado masculino. Apesar das reservas, observamos, na exposição de A. Grieco, que o intelectual não poupa elogios à poesia de Gilka ("*Grande artista a senhora Gilka, com a sua deliciosa voz de contralto!*"). Por outro lado, o julgamento positivo ancora-se no fato de a poeta não apresentar um comportamento fora dos padrões instituídos pela sociedade, sendo a suposta inversão de papeis entre mulher e homem restrita apenas ao âmbito artístico, sem extrapolar para a vida social da escritora. Para defender a lírica

gilkiana, é necessário estabelecer a separação entre o eu poético feminino que emana dos seus versos e a pessoa física, a mulher chamada Gilka da Costa de Melo Machado. Com efeito, existe na voz desse crítico, assim como na de outros, um ranço moral de uma época quando ainda se concebiam regras e valores a serem seguidos de forma rígida, em nome da manutenção de uma dita ordem social.

Claufe Rodrigues e Alexandra Maia (2001), em *100 anos de poesia* – um panorama da poesia brasileira no século XX, assinalam que Gilka é uma das primeiras a enfrentar o decoro público e mostrar uma mulher alheia às convenções morais. Segundo eles (2001, p. 59) "[...] autores e críticos ligados à Semana de 22, entre eles Mário de Andrade, reconheceram a importância de sua construção poética, que apresentava, no fundo, um teor libertário para os sentidos e os instintos".

Como Nelly Novaes Coelho (2002), Rodrigues e Maia (2001) também recorrem à opinião de um crítico de renome: Austregésilo de Athayde. Ao contrário das visões dos intelectuais apresentados anteriormente, Athayde expõe uma percepção favorável à poesia produzida por Gilka, conforme podemos ver na sequência:

> *Entre 1915 e 1922, Gilka avança e domina. Havia atrevimento em sua linguagem, sensação e busca de novas paragens em sua poesia que não era mais simbolista. E se quisermos entendê-la, à luz das revelações do Modernismo, é preciso dizer que ela trouxe as primeiras luzes da aurora. Foi uma precursora. (...) Gilka é cristalina, as suas palavras dizem o que dizem, as suas vibrações comunicam-se como a luz e o som. Eis o mistério de seu gênio poético.* (ATHAYDE *apud* RODRIGUES; MAIA, 2001, p. 61).

Pioneirismo é, em geral, o qualitativo atribuído à obra poética de Gilka. Foi considerada precursora por ter sido uma das primeiras vozes femininas, conforme lembra Nelly Novaes Coelho (2002), a manifestar sem temor à paixão da carne, as sensações mais íntimas e a ânsia pela liberdade de poder gozar o amor e a natureza sem se preocupar com os preconceitos da sociedade. Essa imagem é recorrente nas pesquisas realizadas na esfera acadêmica. Em um levantamento feito no Banco de Teses da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), foram encontradas dez dissertações de mestrado e três teses de doutorado[8] que abarcam o

[8] No Banco de Teses da CAPES constam os resumos das dissertações: *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 Brito; *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,

período de 1997 a 2010. A partir dos resumos disponibilizados no *site*, notamos que a maioria dos pesquisadores centra-se na imagem do feminino, com abordagens feministas da obra lírica de Gilka, nas quais ganham destaque a erotização do corpo feminino, a exacerbação dos sentimentos e a consequente transgressão dos valores morais então preconizados pela sociedade.

Mônica Cyriaco Barbosa (1999) desenvolve um estudo sobre a autorrepresentação feminina na obra poética de Gilka Machado, na qual, segundo a pesquisadora, está baseada a construção de quatro perfis masculinos: o homem-natureza, o homem de palavras, o homem-objeto e o homem-deus. Para a autora, a imagem que o sujeito feminino constrói sobre si mesmo tem uma influência direta sobre a imagem masculina projetada na poesia. Por sua vez, observando os desdobramentos do mito literário de Salomé, Marcela Roberta Ferraro (2002) percebe na obra de Gilka Machado uma alteração nos arquétipos literários estabelecidos pelo decadentismo. Conforme a pesquisadora, Gilka se alia à tradição, mas, ao mesmo tempo, rompe com as convenções literárias.

Existem ainda as leituras comparativas entre a produção da poeta estudada e outras escritoras. Jussara Neves Rezende (2001), por exemplo, realiza um trabalho dissertativo, comparando Florbela Espanca e Gilka Machado, com ponto de partida situado nas questões ligadas ao feminino e ao erótico. Cleonice Nascimento da Silva (2004), em sua tese de doutoramento, também aproxima as produções líricas das duas poetas, mas seu foco é a busca da identidade feminina, manifesta nos versos de Florbela e Gilka. Antes, na sua dissertação, Silva (1999) propõe um diálogo entre as obras de Ida Laura e Lenilde Freitas e a obra de Gilka. A estudiosa, a partir de uma perspectiva histórica e mitológica do gênero feminino, identifica uma relação estreita entre os mitos

---

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 do 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. Entre as teses, temos: *A busca da identidade feminina na poesia de Gilka Machado e Florbela Espanca* (UNESP, 2004), de Cleonice Nascimento da Silva; *O texto bailarino:* Eros Volúsia 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 Perligeiro Paixão. Essas informações foram obtidas em uma primeira pesquisa, realizada em 20 de maio de 2012, em função do estudo sobre a obra *Estados de alma*, de Gilka Machado, desenvolvido no projeto "Revisão da poesia brasileira da primeira metade do século XX pelas teorias do Imaginário", coordenado pela Professora Dra Cláudia Mentz Martins. Um segundo levantamento foi feito em 16 de março de 2013, sem que encontrássemos alterações.

de criação e as ideias sobre a condição da mulher, verificando que as três poetas atuam em um processo de desconstrução e reconstrução do mito feminino.

Enfim, parece-nos que o eixo central em torno do qual está grande parte das pesquisas produzidas na esfera acadêmica é o erotismo desvelado na lírica gilkiana. É o caso de Fernanda Cardoso Nunes (2007), que, ao estudar o fenômeno do erotismo, nota ser na escrita do corpo que se imprime a singularidade da lírica de Gilka. A erotização do corpo nos versos da poeta também é objeto de investigação de Márcia Regina da Silva Vital (2003). Irene Lage de Brito (2009), ancorada na teoria das representações sociais, procura identificar as representações do Eros e do erótico na obra da poeta. Já Adriana Aparecida de Melo (2010) busca estabelecer, em sua análise da poesia de Gilka Machado, um entrelaçamento entre o feminismo e o erotismo. Ana Paula Costa de Oliveira (2002) segue a mesma linha, salientando o pioneirismo da escritora ao apresentar ideias existencialistas, que só seriam desenvolvidas entre os anos de 1940 e 1950 por Simone de Beauvoir. Porém, Oliveira revela um dado interessante: se, por um lado, a poesia produzida por Gilka exprime uma forte transgressão das normas fixadas em relação ao papel da mulher, sobretudo na questão sexual, por outro, há nela um movimento contraditório, à medida que, em alguns poemas, tais valores são afirmados.

Constatamos que, durante cerca de vinte anos, a produção lírica de Gilka Machado é amplamente explorada em abordagens que levam em conta a questão do feminino na literatura e na sociedade, do erótico, do corpo, dos sentimentos, da sexualidade, da reavaliação do papel da mulher. Os tópicos citados não estão apenas nas dissertações e teses, mas também em artigos publicados sobre a poeta.

Por fim, no que tange ao meio eletrônico, em um pequeno levantamento através da ferramenta de pesquisa do *Google*, encontramos alguns *sites*[9] que disponibilizam os dados biográficos e alguns poemas de Gilka. Entre os *sites* relacionados, destacamos a Brasiliana USP, biblioteca digital mantida pela USP (Universidade Federal de São Paulo). Nela, encontramos uma página[10] inteiramente dedicada à Gilka, com uma breve biografia e caracterização da produção lírica, texto elaborado pela professora e pesquisadora Nadia Battela Gotlib, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências

[9] A saber, alguns dos *sites* relacionados na pesquisa: http://pt.m.wikipedia.org/wiki/Gilka_Machado; http://www.recantodasletras.com.br/biografias/73193; http://www.antoniomiranda.com.br/poesia__brasis/rio_de_janeiro/gilka_machado.html; http://www.jornaldepoesia.jor.br/gm.html; http://releituras.com/gilkamachado_lepida.asp.

[10] É possível acessar a página através do endereço http://www.brasiliana.usp.br/node/456 ou entrando diretamente na página da Brasiliana USP e pesquisando o nome da poeta Gilka Machado.

Humanas da Universidade de São Paulo. A universidade ainda oferece, em seu acervo digital, acesso às primeiras edições das principais obras de Gilka Machado: *Cristais partidos* (1915), *A revelação dos perfumes* (1916), *Estados de alma* (1917), *Poesias* (1918), *Mulher nua* (1922) e *Meu glorioso pecado* (1928).

2 O IMAGINÁRIO

2.1 A imaginação simbólica

O referencial teórico desta dissertação fundamenta-se nas contribuições do professor e pesquisador francês Gilbert Durand e sua abordagem antropológica do imaginário. Jean-Jacques Wunenburger e Alberto F. Araújo (2003) destacam, no histórico das teorias contemporâneas do imaginário, além dos estudos de Gaston Bachelard, Paul Ricoeur, Henry Corbin, os trabalhos de Durand. Sua obra interdisciplinar colabora amplamente para a renovação das investigações relativas ao símbolo e ao imaginário, entendido como o "*conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do* homo sapiens[11]" (DURAND, 2002, p. 18). Durand redescobre no símbolo e na imaginação simbólica a essência de toda a criação humana, seja no campo das ciências ou das artes.

Acreditamos que um estudo da obra *Cristais partidos* (1915), de Gilka Machado, à luz dos pressupostos teóricos esboçados pelo pesquisador francês nos conduza a um novo olhar sobre a produção lírica da poeta[12]. Através de uma abordagem que busca analisar as imagens simbólicas e as relações estabelecidas entre elas, podemos ampliar a compreensão da obra e do imaginário de Gilka. A professora e pesquisadora Ana Maria Lisboa de Mello[13] (2002) sublinha a contribuição dos estudos do imaginário aos estudos literários:

> Ao servir de suporte à hermenêutica literária, esta corrente teórica e seus pressupostos ampliam o sentido dos textos literários, já que estes são enfocados como produtos da cultura, entrelaçados à história dos homens, à história das mentalidades em determinados momentos sócio-históricos (preocupação dos pesquisadores da História Nova), reiterando através da interpretação das imagens e das relações entre as imagens, o quesito maior da obra de arte, entre as quais a literária, que é a sua plurissignificação e a sua

[11] Mantemos as citações na formatação original, apresentada no prefácio à terceira edição de *Estruturas antropológicas do imaginário* (2002).

[12] Conforme já mencionado, as pesquisas sobre a obra lírica de Gilka Machado, de modo geral, vêm tratando, por exemplo, de questões ligadas ao erotismo, ao feminino e à transgressão das normas sociais impostas às mulheres.

[13] Ana Maria Lisboa de Mello é uma das pioneiras nos estudos que relacionam poesia e imaginário no Brasil. Seu livro *Poesia e Imaginário* é um desdobramento da sua tese de doutoramento, intitulada *O texto lírico:* imagem, ritmo e revelação, defendida em 1991, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, na qual realiza a análise de poemas de *Poesia em pânico*, de Murilo Mendes, e *Solombra*, de Cecília Meireles.

> "atualização" em cada ato de leitura, momento em que o imaginário se entrelaça ao do leitor e o de ambos a outros momentos da cultura e aos respectivos imaginários de outros homens. (2002, p. 19-20).

Conforme explica Luis Garagalza (1990), em *La interpretación de los símbolos:* hermenéutica y lenguage en la filosofía actual, Gilbert Durand se ancora em duas bases: o pensamento bachelardiano e a tendência gnóstico-científica do Círculo de *Eranos*[14]. Para Durand, Gaston Bachelard é "o primeiro reconciliador, o primeiro cientista que se apercebeu de que há uma certa ordem metodológica, epistemológica da ciência mas que havia também uma ordem da não-ciência, isto é do imaginário, quer dizer da poética" ([198?], p. 44). Bachelard (2006, p. 52) tentou compreender o simbólico através de uma "fenomenologia dinâmica", cujo princípio geral é que "a imagem só pode ser estudada pela imagem, sonhando-se as imagens tal como elas se acumulam no devaneio". A imaginação não pode, na visão do filósofo, ser estudada objetivamente, pois, para ele, "só recebemos verdadeiramente a imagem quando a admiramos" (2006, p. 52). Dessa maneira, observa Garagalza (1990), Bachelard foge da redução conceptual do símbolo:

> Cuando una imagen sugiere otra imagen, esta "sugerencia" no se encuentra basada en una implicación lógica. Como si los símbolos fuesen un accidental revestimiento de las estructuras lógico-conceptuales. Los encadenamientos de símbolos se rigen por las "resonancias", por las afinidades ocultas que residen en su contenido semântico, material. (1990, p. 23-24).

Durand é um continuador da proposta bachelardiana, apesar de sua discordância em relação à oposição entre o imaginário e o racional. Para ele (1971, p. 95), "el racionalismo no es más que una estructura polarizante particular, entre muchas otras, del campo de las imágenes". Por outro lado, Durand herdou do Círculo de *Eranos*, fundado por C. G. Jung, em 1933, uma tendência gnóstico-científica. Garagalza (1990) explicita que, com a criação da escola, reunindo os pesquisadores das mais diversas áreas, Jung pretendia promover e dar continuidade aos estudos daqueles setores do saber marginais, referentes ao núcleo psicológico-científico de sua obra. A vontade gnóstico-científica é a característica fundamental da referida escola, em que se procurou combater o positivismo agnóstico, predominante na ciência ocidental, que se via restrita a um conhecimento "superficial" (1990, p. 24). Há uma tentativa de recuperar o conhecimento "gnóstico" que, segundo Ana Mello (2002, p. 14), "[...] persegue a

[14] O Círculo de Eranos foi fundado em 1933 por Carl Gustav Jung, agrupando intelectuais de diferentes domínios do saber como, por exemplo, mitologia, antropologia, psicologia, filosofia, que participavam de seminários realizados regularmente em Ascona, na Suíça. (TURCHI, 2003, p. 24).

captação do ‘sentido’ que não emerge do puro *logos* (da sua reflexão racional e objetiva), mas do nível mais profundo do *mithos*, da experiência de vida”. Dessa forma, Garagalza (1990, p. 24-25. Grifos do autor) afirma que, 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”.

De acordo com Garagalza (1990), Jung, ao observar, nos sonhos e nos delírios de seus pacientes, o surgimento de temáticas e símbolos arcaicos, relativos a mitologias já extintas, cuja existência é desconhecida pelos pacientes, aproxima-se da mitologia da cultura. É a partir desses acontecimentos psicológicos que ele formula sua teoria do inconsciente coletivo. A atração e o interesse dirigidos à mitologia ultrapassam o estudo com propósitos simplesmente terapêuticos, transformando-se, principalmente no último estágio da vida de Jung, em um fim em si mesmo. Garagalza (1990, p. 25) explica que Jung reconhece a necessidade de resgatar algumas tradições submersas (entre as quais, sobretudo, a *tradição hermético-gnóstica*[15]), afogadas e sufocadas pela consciência ocidental, como forma de compensar o demasiado predomínio do racional-diurno e de revigorar e humanizar o mundo tecnológico em que se vive.

Embora reúna estudiosos de diferentes campos do saber, o Círculo de *Eranos*, na visão de Garagalza (1990, p. 25), guarda uma coerência. Ele entende que os membros da escola mantêm em comum o objetivo de suplantar a atual dispersão e incomunicabilidade reinante entre as “ciências sociais”, mediante a reconfiguração das “ciências do homem”, apoiada sobre uma antropologia estabelecida, por sua vez, em uma arquetipologia geral. Assim, a escola e a abordagem de Jung, bem como a fenomenologia de Bachelard, entre outros, formam a égide do pensamento de Gilbert Durand.

Uma das preocupações permanentes de Durand, em suas investigações do imaginário, é com o emprego de termos como “imagem”, “signo”, “emblema”, “alegoria” e “símbolo”, por serem, na opinião dele, utilizados, muitas vezes, indiscriminadamente por alguns investigadores. Seu cuidado em apresentar a própria percepção acerca de tais termos está presente em *La imaginación simbólica*, onde define o que entende por “símbolo”, diferenciando-o do signo e da alegoria, por exemplo.

[15] A tradição hermética constitui uma corrente de pensamento que nasce a partir da figura mítica do deus Hermes (GARAGALZA, 1990, p. 36). Jung e Durand se encontram vinculados à tal corrente, que remonta ao deus mítico enquanto “mensageiro revelador de um sentido profundo” (1990, p. 119).

Durand (1971) introduz a discussão sobre o símbolo explicando que a nossa consciência dispõe de duas formas de representar o mundo sensível: uma direta e outra indireta. Na primeira, um elemento concreto se nos apresenta diretamente, como acontece na percepção ou na simples sensação. Na segunda forma, a indireta, não obtemos um contato direto com o objeto; o que acontece, ilustra o teórico, é algo semelhante a nossa capacidade de imaginar o ambiente em Marte, de entendermos como os elétrons giram ao redor do núcleo do átomo ou ainda de pensarmos o que ocorrerá após a morte. Durand (1971, p. 9-10. Grifos do autor) assinala que "en todos estos casos de conciencia indirecta, el objeto ausente se *re-presenta* ante ella mediante una *imagen*, en el sentido más amplio del término".

A diferença entre esses dois tipos de pensamento, direto e indireto, na verdade, não é tão palpável quanto representa ser. Para o estudioso francês (1971, p. 10), a consciência possui "distintas gradaciones de la imagen", sendo a imagem "una copia fiel de la sensación o simplemente indique la cosa". O autor (1971, p. 10) completa, afirmando que os "extremos opuestos estarían constituidos por la adecuácion total, la presencia perceptiva, o bien por la inadecuácion más extrema, es decir, un signo eternamente separado del significado". No caso de uma inadequação extrema, chegamos, então, ao símbolo, que se aproxima de uma forma de pensamento indireto.

O símbolo faz parte da categoria dos signos, porém, diferentemente dos signos ditos arbitrários, ele não visa a uma economia linguística, já que seu significado não pode ser comprovado diretamente. As palavras, as siglas e os algoritmos são exemplos desses signos de natureza mais simples, mas, quando se trata de ideias ou elementos de caráter abstrato, cuja representação é mais complicada, recorremos aos signos mais complexos, como é o caso da alegoria. Baseado em Paul Ricoeur, Durand (1971, p. 12) compreende a alegoria enquanto "traducción concreta de una ideia difícil de captar o expresar en forma simple". Destacamos dois tipos de signos: os arbitrários, que designam uma realidade sensível ausente, mas possível de ser recuperada; e os alegóricos, cuja função é representar, a partir de um elemento concreto, uma realidade também ausente, porém mais difícil de apresentar.

Enquanto pertencente ao domínio da imaginação simbólica, o símbolo se distingue dos signos anteriores por seu significado não ser representável e por remeter não a um objeto sensível, mas somente a um sentido. Essa visão se aproxima da definição apresentada por A. Lalande, para quem, de acordo com Durand (1971, p. 13),

o símbolo corresponderia a todo o signo concreto que, a partir de uma relação natural, representa um objeto ausente ou impossível de ser percebido. Durand (1971) também retoma a concepção junguiana, na qual o símbolo consistiria na melhor representação possível de uma coisa ou de um objeto desconhecido, o qual seria impossível representar de forma mais clara ou mais característica. Recuperando P. Godet, o teórico francês (1971) assegura que o símbolo constituiria o inverso da alegoria. O signo alegórico parte de uma ideia abstrata para, então, chegar a uma representação. Já o símbolo é por si próprio uma representação e, logo, fonte de sentidos.

Ana Mello (2002) nota que Durand, ao discorrer sobre a alegoria e o símbolo, mostra que ambos desempenham movimentos opostos na construção do significado. O movimento da alegoria é centrífugo, enquanto o do símbolo é centrípeto, constituindo fonte de várias ideias, sem buscar representar apenas uma delas. O pesquisador (1971, p. 14) defende o caráter epifânico do signo simbólico: "El símbolo, como la alegoria, conduce lo sensible de lo representado a lo significado, pero además, por la naturaleza misma del significado inaccesible, es epifanía, es decir, aparición de lo inefable por el significante en él". Com efeito, se a imagem simbólica remete a coisas ausentes ou impossíveis de perceber, como a "alma", o "espírito" e os "deuses", por exemplo, poderíamos pensar que ela abrange a esfera do não-sensível nas suas diversas formas: o inconsciente, a metafísica, o sobrenatural e o suprarreal (DURAND, 1971, p. 14).

Por representar uma realidade significada impossível de apresentar, isto é, de ser verificada externamente, o símbolo só vale por si mesmo. Durand (1971, p. 15. Grifo do autor) sublinha que "al no poder representar la irrepresentable trascendencia, la imagen simbólica es una *transfiguración* de una representación concreta con un sentido totalmente abstrato". O símbolo não tem um sentido, ele evoca, revela, pois, na percepção do autor (1971, p. 15), é "una representación que hace aparecer un sentido secreto; es la epifanía de un mistério".

Essa epifânia, mostra-nos Garagalza (1990, p. 50), significa que o símbolo é um "medio (médium) de conocimiento"; ele conduz a uma verdade. A imaginação simbólica é revelação de um sentido transfigurado, ou seja, um sentido literal, direcionado a um sentido mais profundo. O autor (1990, p. 51. Grifos do autor) explica que "la interpretación del símbolo implica una especie de 'salto (heurístico) en el vacio': el sentido literal de la imagen sensible al ser simbólicamente interpretado sufre

una *distorción* que, sin hacerlo desaparecer o anulalo, le imprime una *transignificación*".

Observando a parte visível do símbolo, o "significante", Durand destaca a sua dimensão concreta. Ele (1971, p. 15-16) acolhe a proposta de Paul Ricoeur, para quem a imagem simbólica dispõe de três dimensões concretas: uma "cósmica", porque "extrae de lleno su representación del mundo bien visible que nos rodea" (1971, p. 15); uma "onírica", porque "se arraiga en los recuerdos, los gestos, que aparecen en nuestros sueños y que constituyen, como demostró Freud, la matéria muy concreta de nuestra biografia más íntima" (1971, p. 15-16); e, por fim, uma "poética", pois "también recurre al lenguaje, y al lenguage más íntimo, por lo tanto el más concreto". (1971, p. 16).

Durand salienta que, diferentemente do signo comum, cujo significado é limitado e o significante, infinito, ou da alegoria, que remete a um significado finito através de um significante não menos delimitado, esses dois componentes (significado e significante) são infinitamente abertos no signo simbólico. Um mesmo significante consegue reunir significados contraditórios e até antinômicos como o "fogo", que pode ser o "fogo purificador", o "fogo sexual" e o "fogo demoníaco e infernal" (1971, p. 16). Conforme explica Garagalza (1990, p. 52), a ambiguidade e a obscuridade da imagem simbólica se opõem à claridade e à distinção presentes no signo arbitrário.

Por outro lado, o significado dissemina-se por todo um universo sensível: mineral, vegetal, astral, humano, cósmico, onírico e poético. O "sagrado" ou a "divindade", por exemplo, são evocados por uma série de significantes. Chegamos, assim, ao que Durand (1971, p. 16) considera um duplo imperialismo: do significante e do significado do signo simbólico. O significante, ao se repetir, consegue reunir em uma mesma figura os sentidos mais contraditórios, da mesma forma que o significado "llega a inundar todo el universo sensible para manifestarse sin dejar de repitir el acto 'epifánico'" (DURAND, 1971, p. 17). Desse modo, além de agrupar múltiplos sentidos, o símbolo pode ser representado de diversas formas, sempre possibilitando a emergência de novos significados. No duplo imperialismo do significante e do significado, componentes do símbolo, existe um aspecto em comum: a redundância. É por meio dela que eles vencem a sua inadequação e, segundo Garagalza (1990, p. 52. Grifos do autor), "sólo en un proceso ilimitado de *repeticiones* no tautológicas, sólo por una serie de *aproximaciones* acumuladas, se alcanza en mayor o menor medida una cierta *coherencia* entre la imagen e lo sentido". Durand (1971) compara o processo a

uma espiral ou solenoide que, em cada movimento de repetição, contorna o seu centro. Além disso, um conjunto de símbolos ao redor de um mesmo tema ganha uma "potência' simbólica", o que possibilita uma aproximação do significado na direção do símbolo.

Durand (1971, p. 17-18) afirma que os símbolos apontam para redundâncias rituais, míticas e iconográficas. Na repetição dos gestos, estão implicados os símbolos rituais, enquanto na reiteração de certas relações linguísticas está presente o mito e, por fim, na repetição das imagens pintadas, esculpidas está o que o autor nomeia símbolos iconográficos. O teórico acredita que, através de tais redundâncias, é possível atenuar a inadequação entre imagem e sentido. O pesquisador francês entende que é possível definir o símbolo como:

> [...] *signo que remite a un significado inefable e invisible, y por eso debe encarnar concretamente esta adecuación que se le evade, y hacerlo mediante el juego de las redundancias míticas, rituables, iconográficas, que corrigen y complementan inagotablemente la inadecuación.* (1971, p. 21. Grifo do autor)

Apesar de um significado poder ser evocado por um número ilimitado de significantes, o autor defende a existência de uma coerência e uma homologia interna de sentido nesses significantes, o que permite a sua classificação: "[...] Temos conjuntos, pode-se falar de séries, pode-se falar de famílias, podemos dizer com os etnólogos 'pacotes de imagens' ou 'constelações', que têm traços em comum e que reenviam para o mesmo significado, mas que são diversos" (DURAND, [198?], p. 75). Contudo, essa "pregnância" entre os dois componentes do símbolo, ou seja, essa coerência entre a imagem simbólica e o sentido não se realiza de maneira direta.

A ambiguidade ou inadequação do símbolo seria uma das motivações pelas quais a imagem sofreu descrédito das correntes de base racionalista e cartesiana. A imaginação simbólica representa uma forma de conhecimento não objetiva, implícita, diferente do que preconizava o domínio dos estudos científicos. No embate entre razão e imagem, a última saía perdendo, reduzida à "louca da casa", limitada ao sonho, ao irracional. O poder do símbolo, enquanto forma de pensamento e de conhecimento, acabava sendo minimizado, quando não anulado.

Porém, distante dessa atitude iconoclasta, algumas correntes retomam a imaginação simbólica como espaço privilegiado para a compreensão do homem. Durand mostra que, na trajetória dos estudos das imagens, de um lado havia as

hermenêuticas redutoras, “arqueológicas”, fundamentadas na psicanálise de Freud, na etnologia, na sociologia e na doutrina estruturalista; de outro, estavam as hermenêuticas instauradoras do sentido simbólico, amplificadoras e “escatológicas”, baseadas na psicologia analítica, na fenomenologia do imaginário e na antropologia arquetipológica. Ana Mello (2002, p. 13), em síntese, afirma que as hermenêuticas redutoras “mergulham no passado biográfico, sociológico e até filogenético dos seres”, enquanto que as instauradoras ou “escatológicas (do grego ‘eschaton’: o fim último, o termo) referem-se a reminiscências, fazem apelo à ordem essencial através dos avatares da situação do homem no mundo”.

O grande mérito das teorias reducionistas foi ter recuperado o símbolo, por muito tempo desconsiderado. Embora antagônicas, na opinião de Durand, as correntes psicoanalítica e sociológica igualam-se por sua natureza reducionista, que empobrece o símbolo, cada uma a sua maneira. A convergência entre ambas também se explica por se aproximarem de um determinismo causal e por integrarem o que o autor chama de “intelectualismo semiológico”.

Após seis séculos de omissão do imaginário, Durand aponta para uma tomada de consciência da importância das imagens simbólicas no nosso tempo a partir da psicanálise. Mesmo reconhecendo os méritos dessa descoberta da imaginação simbólica e do inconsciente, o autor contesta a teoria psicanalítica freudiana por esta acabar convertendo o símbolo em um efeito-signo de um simbolizado sem mistério, cuja causalidade estaria na libido sexual. Dito de outra forma, o simbolizado é reduzido a dados científicos, e o símbolo, a signo (1971, p. 47-48). O autor (1971, p. 50) ainda explica como a imagem é encarada na concepção freudiana: “la imagen significa siempre un bloqueo de la libido, es decir, una regressión afectiva”. Durand ressalta o esfacelamento do potencial semântico do símbolo no método freudiano, pois nele a imagem simbólica corresponderia a um reflexo de um impulso sexual reprimido.

Por sua vez, a sociologia explica o simbolismo por meio de fatores objetivos. Georges Dumézil elabora uma tripartição do simbolismo religioso da Roma antiga em três grandes deuses: Júpiter, Marte e Quirino. Sua classificação coincide, termo por termo, com a divisão da sociedade indoeuropeia em três grupos funcionais: Júpiter, o deus dos sacerdotes; Marte, o deus dos guerreiros e Quirino, a divindade dos agricultores e produtores. A respeito do exposto, Durand (1971, p. 59) coloca: “Para el funcionalismo de Dumézil, un mito, un ritual, un símbolo, es diretamente inteligible

desde el momento en que se conoce su etimologia". Segundo Garagalza (1990, p. 60), a sociologia funcionalista transforma o símbolo em um simples signo que refletiria o que acontece na realidade, ou seja, se limitaria a "ser una reprodución a nivel imaginario de la estructura de la sociedad que ló proyecta". Durand (1971, p. 60. Grifos do autor) rebate essa visão sociológica, ressaltando que o conjunto simbólico não pode ser lido diretamente: "el mito no se reduce *directamente* a un sentido funcional por medio de la contingencia de una lengua, como la palabra incluiada en el léxico". E ele (1971, p. 60. Grifos do autor) acrescenta: "Constituye un *lenguaje*, sí, pero, un lenguaje *allende* el nivel habitual de la expresión linguística".

Na abordagem estruturalista de Lévi-Strauss, um conjunto de símbolos é decifrado, convertendo-o em relações significativas. O estruturalismo, da mesma forma que o funcionalismo, analisa o símbolo sempre dentro do seu contexto social: "tiene como objeto la *frase compleja*, en la que se establecen relaciones entre los semantemas, y esta frase es la que constituye el *mitema*, 'gran unidad constitutiva', que por su complejidad 'tiene carácter de relación'" (DURAND, 1971, p. 62. Grifos do autor). Novamente, assim como na psicanálise e na sociologia funcional, o símbolo transforma-se num simples signo.

Partindo de Ernst Cassirer, Carl Gustav Jung e Gaston Bachelard, Durand procura mostrar como as hermenêuticas instauradoras conseguem dar destaque à infinita potencialidade de criar sentidos do símbolo. Ainda que Jung seja promotor de uma investigação profunda da imagem, Durand considera a sua terminologia sobre o símbolo uma das mais confusas. Na crítica à psicanálise de Freud, o ponto de partida de Jung é a distinção entre "signo-sintoma" e "símbolo-arquétipo" (DURAND, 1971, p. 71). Ao se concentrar na definição do símbolo, Jung percebe a sua natureza plural, a qual indica que jamais ele poderia ser limitado a uma só causa (libido), conforme pensava Freud. Porém, a concepção junguiana de símbolo, salienta Durand, muitas vezes se confunde com a ideia de arquétipo.

Na visão de Durand (1971, p. 72), o arquétipo é, para Jung, um "sistema de virtualidades", um "centro de fuerza invisible", um "núcleo dinámico" que organiza as imagens. A forma arquetípica fornecida pelo inconsciente é vazia e, para chegar à consciência, é colmada pelo consciente por meio da ajuda de elementos de representação, conexos e análogos (1971, p. 72). Portanto, o arquétipo é "una forma dinámica, una estructura que organiza imágenes, pero que siempre sobrepasa las

concreciones individuales, biográficas, regionales y sociales, de la formación de imágenes". (DURAND, 1971, p. 72).

Conforme Garagalza (1990, p. 26), Durand parte da teoria do simbolismo formulada por Jung, na qual o símbolo, por sua natureza dual, constitui um "mediador" ou "intermediário" que complementa e totaliza os contrários: a consciência e o inconsciente, a subjetividade e a objetividade, o passado e o futuro. Esse caráter unificador está inscrito no termo alemão "Sinnbild" (símbolo). Na sua etimologia, "Sinnbild" agrupa o sentido ("Sinn") consciente e a imagem ("bild"), matéria-prima que emerge do inconsciente. No dizer de Durand (1971, p. 76), "el símbolo es, pues, mediación, ya que es equilibrio que esclare la libido inconsciente por medio del 'sentido' consciente que le da, pero que recarga la conciencia con la energía psíquica que transposta la imagem". Além de ser mediador, o símbolo também é constitutivo da personalidade através do processo simbólico de individuação: "síntese" da consciência clara, em parte coletiva, que compreende os costumes, hábitos, métodos e idiomas transmitidos para a psique a partir da educação e do inconsciente coletivo, formado pela libido[16] (1971, p. 75).

No entanto, Durand acredita que a concepção junguiana acerca da imaginação simbólica é muito ampla. O pesquisador francês salienta que, embora Jung consiga devolver ao símbolo sua dignidade criadora não limitada à patologia, sem a necessidade de retomar o acontecimento edípico generalizado para explicar a universalidade dos arquétipos-símbolos; por outro lado, "su sistema todavía parece confundir extrañamente en un optimismo de lo imaginario la conciencia simbólica, creadora del arte y la religión, con la conciencia simbólica creadora de simples fantasmas del delirio, del sueño, de la aberración mental". (DURAND, 1971, p. 78).

Ainda no contexto das hermenêuticas instaurativas, Durand ressalta a fenomenologia da imagem poética de Gaston Bachelard, teórico que percebe a existência de dois polos opostos da vida psíquica: um que conduz ao conhecimento científico e ao método objetivo; outro que implica um saber poético e um método subjetivo. Bachelard (2006, p. 50) ressalta a existência de uma rivalidade entre a atividade conceptual e a atividade da imaginação: "Em todo o caso, só se encontra desengano quando se pretende fazê-las cooperar. A imagem não pode fornecer matéria

[16] Enquanto a libido, na acepção freudiana, é uma pulsão biológica, Jung a considera a energia psíquica geral, uma espécie de "motor imóvel" do arquétipo dos arquétipos (DURAND, 1971, p. 73).

ao conceito. O conceito, dando estabilidade à imagem, lhe asfixiaria a vida." Por isso, no caso da linguagem poética, é necessário encontrar um método adequado. A fenomenologia do imaginário bachelariana seria uma "escola de ingenuidade"[17].

Segundo Durand, Bachelard divide o universo em três setores, nos quais o uso dos símbolos ocorre de diferentes formas. O primeiro setor é o da ciência objetiva, na qual o símbolo dever ser anulado. O segundo engloba o sonho, a neurose, o símbolo se converte em um simples sintoma. Nos dois casos, de acordo com Durand (1971, p. 78-79), o símbolo precisa ser posto em dúvida, através de uma "psicoanálise objetiva", que devolva a pureza e a clareza do signo, ou por meio de uma "psicoanálise subjetiva", que disperse a psique da obscuridade e a reintegre ao domínio da consciência humana.

Mas o terceiro setor guarda aquilo que é específico do ser humano: a palavra, a língua e o pensamento. Durand (1971, p. 80) sustenta que o homem, portanto, possuiria dois meios para transformar a realidade (noumenotécnicas): "por un lado, la objetivación de la ciencia, que poco a poco domina la naturaleza; por el outro, la subjetivación de la poesía, que por medio del poema, mito, religión, asimila el mundo al ideal humano, a la felicidad ética de la especie humana". Como o teórico explica, o foco de Bachelard recai na linguagem poética, cuja investigação será orientada ao "subconsciente poético".

A fenomenologia de Bachelard é caracterizada por Durand (1971, p. 82) como dinâmica e amplificadora, bastante distinta da fenomenologia de Sartre, considerada por ele como "estática y nihilista". Durand (1971, p. 83) acredita que o imaginário, na obra de Bachelard, confunde-se com "el dinamismo creador, la amplificación 'poética' de cada imagen concreta". O próprio Bachelard apresenta a imaginação como "a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, [...] de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens" (BACHELARD, 1990, p. 1. Grifos do autor). Sua investigação, em *A poética do devaneio*, permite uma abertura para perspectivas de uma ontologia simbólica que, por meio de aproximações sucessivas, direciona aos grandes temas da ontologia tradicional: o eu, o mundo e Deus (DURAND, 1971, p. 83).

Em *A poética do espaço*, Bachelard (2008) evidencia que, no estudo fenomenológico da imagem poética, o foco está na novidade; é preciso se ater ao momento presente, ao agora, ao tempo do surgimento da imagem. Ele (2008, p. 1) aponta que o estudioso da imaginação poética deve "estar presente, presente à imagem

[17] Conferir *A poética do devaneio* (2006), p. 4.

no minuto da imagem: se há uma filosofia da poesia, ela deve nascer e renascer por ocasião de um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, muito precisamente no próprio êxtase da novidade da imagem".

Na sua abordagem fenomenológica, Bachelard, inspirado nas filosofias tradicionais e nas cosmologias antigas, elabora uma cosmologia simbólica dos quatro elementos materiais: água, terra, fogo e ar. A imagem poética sempre possui uma matéria, sendo possível, na percepção do estudioso (2002, p. 4. Grifo do autor), "estabelecer, no reino na imaginação, uma *lei dos quatro elementos*, que classifica diversas imaginações materiais conforme elas se associam ao fogo, ao ar, à água ou à terra". Isso corresponde a uma necessidade apontada pelo mesmo autor de uma pesquisa imaginária em que se "vai pensar a matéria, sonhar a matéria, viver a matéria" (BACHELARD, 1990, p. 7).

De acordo com Durand (1971, p. 84), essas quatro matérias e suas derivações poéticas constituem o ponto de união do imaginário com a sensação. O autor entende que a proposta bachelardiana não se traduz por um conceptualismo aristotélico, cuja base são os quatro elementos por meio da combinação do quente, frio, seco e úmido. Trata-se, segundo Durand, de um devaneio[18], que se desenvolve através dos quatro elementos e que se amplia não apenas por meio das quatro sensações, mas também, a partir de todas elas e de suas relações possíveis: alto, baixo, denso, pesado, ligeiro, volátil (1971, p. 84). A respeito dessa cosmologia, Durand ressalta que:

> Detrás de esta cosmología se encuentra la gran inspiración alquímica de un macrocosmos imagen del microcosmos, y sobre todo de un macrocosmos donde se dan las transformaciones y el trabajo humano, es decir que es receptáculo, marco, para el microcosmos del organismo humano y los útiles del *homo faber*. (1971, p. 84. Grifo do autor)

Para Durand não pode haver uma separação entre os fenômenos da consciência racional e os outros fenômenos psíquicos. Não existe uma ruptura entre racional e imaginário, porque "el racionalismo no es más que una estructura polarizante particular, ente muchas otras, del campo de las imágenes" (1971, p. 95). Discorrendo sobre a imaginação, Durand acrescenta:

> La imaginación, en tanto que función simbólica, ya no es juzgada un déficit, como en las concepciones clásicas, ni una prehistoria del pensamiento sano,

[18] Em francês, *rêverie* e em espanhol, *ensoñación*.

> como todavía ve al mito Cassirer, ni siquiera un fracaso del piensamiento adecuado, como aseveraba Freud. Ya no es más, como en Jung, el único momento de un raro logro sintético en el cual el esfuerzo de individuación mantiene en contacto comprehensivo el *Sinn* y el *Bild*. No es solo la vuelta al equilibrio de la objetivación científica por medio de la poética, tal como aparecía en Bachelard. La imaginación se revela como el factor general de equilibración psicosocial. (1971, p. 96)

Em *Estruturas antropológicas do imaginário*, Durand demonstra que o imaginário funciona como uma força equilibrante entre esses dois setores e instaura um movimento dialético entre as tendências instintivas e intimações do meio social. O pesquisador francês (2002, p. 40) opta por se posicionar numa perspectiva da antropologia, segundo a qual, "nada de humano deve ser estranho", nomeando essa dialética "trajeto antropológico": "*a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social*" (DURAND, 2002, p. 41. Grifo do autor). O símbolo, portanto, será "o produto dos imperativos biopsíquicos pelas intimações do meio" (2002, p. 41).

Dessa forma, o estudioso rejeita qualquer preocupação com a "anterioridade ontológica", na medida em que pressupõe uma "*gênese recíproca*" no intercâmbio do subjetivo ao objetivo e vice-versa:

> o imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, como provou magistralmente Piaget, as representações subjetivas se explicam "pelas acomodações anteriores do sujeito" ao meio objetivo. (2002, p. 41)

Essa proposta de um trajeto antropológico está ancorada principalmente em Bachelard e nas reflexões de Bastide, referentes às relações estabelecidas entre a sociologia e a psicanálise (DURAND, 2002, p. 41). Gilbert Durand comenta que a teoria aparece de modo implícito na obra *O ar e os sonhos*, de Bachelard, e explica que "para Bachelard, os eixos das intenções fundamentais são os trajetos dos gestos principais do animal humano em direção ao seu meio natural, prolongado diretamente pelas instituições primitivas tanto tecnológicas como sociais do *homo faber*". (DURAND, 2002, p. 41. Grifo do autor).

Durand, para determinar os grandes eixos implicados no trajeto antropológico, busca o método pragmático e relativista de convergência, mas observa que o seu método não se confunde com o analógico: "A analogia procede por reconhecimento de semelhanças entre relações diferentes quanto aos seus termos, enquanto a convergência

encontra constelações de imagens semelhantes termo a termo em domínios diferentes do pensamento" (2002, p. 43). A convergência dos símbolos ocorre em razão de eles procederem de um mesmo tema arquetipal, porque, afinal, trata-se de variações sobre um arquétipo.

Definido o método, surge a necessidade de um ponto de partida. Durand opta pelo plano psicobiológico porque julga ser mais fácil iniciar no nível psíquico para chegar ao cultural. Essa facilidade se explicaria como "uma simples comodidade gramatical", pois "é mais fácil ir do sujeito [...] para os complementos diretos e, depois, para os complementos indiretos" (2002, p. 46). O princípio para a classificação dos símbolos está no psiquismo, mas, ainda assim, o autor (2002, p. 46) lembra que "a precedência dos imperativos biopsicológicos sobre as intimações sociais só será aqui afirmada pela sua comodidade metodológica". Além disso, Durand (2002, p. 46) ressalta que o ponto de partida psicológico é mais geral. Segundo ele, Lévi-Strauss percebe que a criança "traz, ao nascer, e sob forma de estruturas mentais esboçadas, a integralidade dos meios de que a humanidade dispõe desde toda a eternidade para definir suas relações com o mundo..." (LÉVI-STRAUSS *apud* DURAND, 2002, p. 46). No entanto, os imperativos naturais observados no recém-nascido sofrem uma coerção, uma "intimação" do meio social.

Durand recupera, a partir das pesquisas envolvendo o sistema nervoso do recém-nascido, as estruturas sensório-motoras inatas ou reflexos dominantes, que seriam "os mais primitivos conjuntos sensórios-motores que constituem os sistemas de 'acomodações' mais originários na ontogênese" e acrescenta que, a esses mesmos gestos primordiais, conforme a abordagem piagetiana, "se deveria referir toda a representação em baixa tensão nos processos de assimilação constitutivos do simbolismo" (2002, p. 47-48). A primeira dominante reflexa é a postural, responsável por coordenar ou inibir os outros reflexos quando a criança alcança a posição vertical "física", intuitiva ou matemática. A segunda é uma dominante de "nutrição", cuja manifestação se dá por meio dos movimentos de "sucção labial" e de "orientação correspondente da cabeça", incitados por estímulos externos ou pela fome. Dessa última dominante deriva uma terceira, a copulativa, que regula os movimentos da rítmica sexual.

Dessa forma, os três reflexos dominantes, vistos como comportamentos primários da espécie humana, servirão de base para que o teórico formule as categorias

que motivam a formação do símbolo, já que haveria, segundo ele, uma relação de concomitância entre os referidos gestos primordiais, os centros nervosos e as representações simbólicas (DURAND, 2002, p. 51).

No nível cultural, os mesmos reflexos sensórios-motores sofrerão um condicionamento, pois deve existir um mínimo de adequação entre as intimações subjetivas e os imperativos sociais e objetivos. O autor (2002, p. 52) observa que "[...] é um acordo entre as pulsões reflexas e do sujeito e o seu meio que enraíza de maneira imperativa as grandes imagens na representação e as carrega de uma felicidade suficiente para perpetuá-las". É a partir do contexto tecnológico humano que o teórico (2002, p. 51) ilustra o acordo entre as dominantes reflexas e o seu prolongamento ou confirmação cultural. Além de sobredeterminar a importância do gesto, de acordo com Garagalza (1990, p. 64. Grifo do autor), Durand demonstra que "los *utensilios* no son proyectados por la pura reflexión intelectual, sino que la iniciativa que dirige su configuración recae sobre los gestos dominantes y sobre la propria matéria". Cada um desses reflexos sugere uma matéria, uma técnica e um instrumento ou utensílio:

> [...] o primeiro gesto, a dominante postural, exige as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação, de que as armas, as flechas, os gládios são símbolos frequentes. O segundo gesto, ligado à decida digestiva, implica as matérias de profundidade; a água ou a terra cavernosa suscita os utensílios continentes, as taças e os cofres, e faz tender para os devaneios técnicos da bebida e do continente. Enfim, os gestos rítmicos, de que a sexualidade é o modelo natural acabado, projetam-se nos ritmos sazonais e no seu cortejo astral, anexando todos os substitutos técnicos do ciclo: a roda e a roda de fiar, a vasilha onde se bate a manteiga e o isqueiro [*briquet*] e, por fim, sobredeterminam toda a fricção tecnológica pela rítmica sexual. (DURAND, 2002, p. 55)

A partir das concordâncias entre reflexologia, tecnologia e sociologia, Durand esboça a opção por fundamentar sua classificação dos símbolos sobre a bipartição entre dois *regimes* (um diurno e outro noturno) e sobre a tripartição dos reflexos sensórios-motores (dominante postural, dominante digestiva e dominante copulativa). Sua escolha se justifica de duas maneiras: a primeira é que não existe contrariedade em um plano, ao mesmo tempo bipartido e tripartido; além disso, esse duplo plano consegue englobar as diferentes motivações antropológicas apontadas por diversos estudiosos, como Dumézil, Piganiol, Eliade, Krappe etc; a segunda razão está no fato de que, na teoria psicanalítica clássica, a tripartição reflexológica aparece reduzida, sob uma perspectiva funcional, a uma bipartição, visto que é possível haver uma ligação entre as dominantes digestiva e

sexual. Dessa maneira, torna-se totalmente viável integrar os três reflexos dominantes das representações simbólicas em dois grandes regimes de imagem. O diurno compreenderia a dominante postural, enquanto regime o noturno aglutinaria a dominante digestiva e a copulativa:

> O *Regime Diurno* tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação; o *Regime Noturno* subdivide-se nas dominantes digestiva e cíclica, a primeira subsumindo as técnicas do continente e do hábitat, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matriarcal e alimentadora, a segunda agrupando as técnicas do ciclo, do calendário agrícola e da indústria têxtil, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, os mitos e os dramas astrobiológicos. (2002, p. 58. Grifos do autor)

A partir do "trajeto antropológico", Durand consegue, segundo Garagalza (1990), romper com o abismo que existia entre as esferas biológica e cultural, entre o subjetivo e o objetivo, observando um intercâmbio, uma dialética entre as dominantes reflexas (biológico) e os sintemas (cultural), que se relacionam através dos esquemas, dos arquétipos e dos símbolos. O esquema[19] é, para Durand (2002, p. 60), "uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, constitui a factividade e a não-substantividade geral do imaginário". O esquema promove a união entre os gestos inconscientes sensórios-motores e as representações, formando o esqueleto dinâmico da imaginação. Dessa maneira, à dominante postural correspondem os esquemas "diairéticos" de verticalização ascendente e de separação; à dominante digestiva, o esquema de descida e mergulho na intimidade. Os esquemas em foco aparecem como presentificadores dos gestos e das pulsões inconscientes.

Os arquétipos são intermediários entre os esquemas subjetivos e as imagens concretas apresentadas pela percepção. Conforme o teórico (2002, p. 60), "os gestos diferenciados em esquemas vão determinar, em contato com o ambiente natural e social, os grandes arquétipos [...]". O autor (2002, p. 61) faz questão de chamar a atenção para o fato de que os arquétipos são o ponto de enlace entre o imaginário e o racional: "bem longe de ter a primazia sobre a imagem, a ideia seria tão-somente o comprometimento pragmático do arquétipo imaginário num contexto histórico e epistemológico dado". Embora a noção de arquétipo esboçada por Durand se aproxime da acepção junguiana

[19] Decidimos utilizar o termo "esquema", de acordo a tradução para a língua portuguesa de *As estruturas antropológicas do imaginário*. O termo francês *schème*, distante da ideia de esboço, corresponde à "forma de movimento interior, força afetiva" (TURCHI, 2003, p. 27).

(arquétipo como uma imagem primordial), vale destacar que, para o primeiro, os arquétipos são uma substantificação dos esquemas.

Os esquemas de ascensão implicam os arquétipos do cume, do chefe, da luminária, já os esquemas diairéticos correspondem aos arquétipos do gládio, do ritual do batismo etc, enquanto que o esquema de descida pressupõe o arquétipo do oco, da noite, do "Guliver" etc, e, por fim, o esquema do acocoramento sugere os arquétipos do colo e da intimidade (DURAND, 2002, p. 61-62). No entanto, para que não haja confusão, o teórico procura marcar a diferença entre o arquétipo e o símbolo, ressaltando que o primeiro se distingue do segundo, principalmente por sua falta de ambivalência, sua universalidade constante e sua adequação ao esquema. Ele (2002, p. 62) sugere, como exemplo, a roda e a serpente: o primeiro constitui o grande arquétipo do esquema cíclico, visto que não se sabe de uma outra significação imaginária possível; enquanto isso, a serpente é considerada apenas como um símbolo do ciclo, porque é um símbolo[20] polivalente, ou seja, guarda um verdadeiro manancial de significações diferentes.

É preciso entender que os arquétipos se associam a imagens que variam muito por estarem ligadas às culturas, o que intervém em diversos esquemas. O autor explica o processo: "enquanto o esquema ascensional e o arquétipo do céu permanecem imutáveis, o simbolismo que os demarca transforma-se de escada em flecha voadora, em avião supersônico ou em campeão de salto" (DURAND, 2002, p. 62).

Depois de definidos os esquemas e os arquétipos, resta tratar do "mito" que, na obra de Durand (2002, p. 63), é: "um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa". O mito, na visão do teórico (2002, p. 63), constitui um esboço de racionalização, uma vez que se vale do fio do discurso, "no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias".

O autor percebe um isomorfismo entre esquemas, arquétipos e símbolos no cerne dos sistemas míticos. A partir disso, verifica "a existência de protocolos normativos das representações imaginárias, bem definidos e relativamente estáveis, agrupados em torno de esquemas originais" e que decide denominar "estruturas" (DURAND, 2002, p. 63). A estrutura possui um dinamismo transformador, em lugar de

[20] O símbolo, ao perder sua qualidade polivalente, comprometendo-se com uma situação concreta, tende a transformar-se em um nome, um simples signo ou em um sintema, ficando desprovido de sua pregnância natural (GARAGALZA, 1990, p. 67).

uma forma estática; ela é, na concepção do antropólogo francês, "uma forma transformável, desempenhando o papel de protocolo motivador para todo um agrupamento de imagens e suscetível ela própria de se agrupar numa estrutura mais geral" (DURAND, 2002, p. 64). Os regimes são essas estruturas mais gerais, que constituirão agrupamentos de estruturas vizinhas. O primeiro, regime diurno, reúne as estruturas esquizomorfas ou heroicas, relativas ao dominante postural, enquanto o segundo, regime noturno, agrupa, de um lado, as estruturas sintéticas ou dramáticas, ligadas ao reflexo rítmico-sexual e, de outro, as místicas ou antifrásicas, referentes ao reflexo digestivo.

Antes de adentrarmos na constituição de cada regime, lembramos que, conforme Durand, eles não podem ser encarados como categorias "fechadas", até mesmo porque os símbolos, por sua natureza polivalente, implicam mais de uma classificação. A árvore, por exemplo, aparece como símbolo do ciclo sazonal (dominante rítmica) e também da ascensão vertical (dominante postural); por sua vez, a serpente está ligada à dominante digestiva, já que engole a própria cauda e, ao mesmo tempo, à dominante rítmica, pois sugere a ideia de ressurreição, renovação cíclica (DURAND, 2002, p. 54).

Garagalza (1990, p. 74) explica que o regime diurno enfrenta a temporalidade e a morte através de uma atitude diairética, separando os aspectos positivos para projetá-los mais além, no atemporal, deixando os aspectos negativos, que dizem respeito à angústia diante do tempo e da morte, como a significação própria do devir e do destino. Nessa esfera negativa, a angústia diante da mudança e do devir é projetada sob os símbolos teriomórficos, os nictomórficos e os catamórficos. O primeiro, o simbolismo teriomórfico, está ligado à animalidade. Como exemplo desse caso, Durand menciona o símbolo do cavalo que, em diversas culturas, lendas e tradições populares, carrega uma significação sinistra e macabra, representando o temor diante do tempo devorador. Já as imagens nictomórficas estão associadas às trevas, cujo aspecto tenebroso e maléfico aparece no simbolismo da noite, do cego, da água negra e a lua negra: "[...] o velho cego se conjuga com a água negra e, finalmente, a sombra se mira no sangue, princípio da vida cuja epifania é mortal, coincidindo na mulher, no fluxo menstrual, com a morte mensal do astro lunar" (DURAND, 2002, p. 121). Por fim, a angústia frente à morte e ao destino é esboçada nos símbolos catamórficos, que correspondem ao esquema da queda, e o sangue menstrual se torna, ao mesmo tempo, carne digestiva e carne sexual, ambas valorizadas negativamente.

Conforme Durand, a imaginação diurna assume uma atitude heróica e ao invés de "se deixar conduzir à antítese e à inversão dos valores, aumenta hiperbolicamente o aspecto tenebroso, ogresco e maléfico da face de Cronos, a fim de endurecer ainda mais as suas antíteses simbólicas [...]" (2002, p. 121). É preciso entender que "[...] figurar um mal, representar um perigo, simbolizar uma angústia é já, através do assenhoramento pelo *cogito*, dominá-los" (2002, p. 123. Grifo do autor). À medida que a imaginação projeta o tempo como monstro devorador, acentuando hiperbolicamente a face assustadora do Cronos, ela se prepara para derrotá-lo, pois, assinala o teórico, "*a hipérbole negativa não passa de pretexto para a antítese*" (2002, p. 123. Grifo do autor). Esse monstro aterrorizador é combatido pela figura luminosa e ascensional do herói que, com suas armas, vence a ameaça noturna. Os símbolos espetaculares ou luminosos se opõem às trevas, do mesmo modo que o esquema ascensional se contrapõe ao esquema da queda.

Os símbolos se constelam, no regime diurno, em torno de dois grandes esquemas: o ascensional e o diairético, ilustrados pelos símbolos do cetro e do gládio. Durand observa uma coincidência, ao nível estrutural, entre o regime em pauta e as representações simbólicas típicas da esquizofrenia. Ele identifica, no regime diurno, quatro estruturas esquizomorfas. A primeira constitui uma espécie de recuo, um retrocesso autístico em relação à atitude reflexiva normal; no caso do doente, ela aparece como uma perda do contato com o mundo, com a realidade. Essa estrutura seria o "poder de autonomia e de abstração do meio ambiente que começa desde a humilde autocinese animal, mas que no bípede humano se reforça pela postura vertical liberadora das mãos e pelos instrumentos que as prolongam" (DURAND, 2002, p. 186).

A segunda estrutura esquizomorfa, associada à faculdade da abstração, é a *spaltung*, prolongamento representativo e lógico da atitude autista. Ela aparece na "fúria de análise" do esquizofrênico que percebe os objetos, os sons, os seres de forma separada, fragmentada. Para o doente, tudo parece dividido, repartido, com suas partes independentes umas das outras, desconexas. Os objetos adquirem um caráter artificial. A visão esquizomorfa do universo leva à fantasia do animal máquina e ainda à ideia de um cosmos mecanizado. Enfim, a segunda estrutura, a *spaltung*, "[...] materializa-se ela própria aos olhos da imaginação e torna-se o 'muro de bronze', 'o muro de gelo' que separa o doente de 'tudo de e de todos' e as suas representações umas das outras" (DURAND, 2002, p. 186-187. Grifos do autor).

A obsessão pela divisão e pela separação conduz à terceira estrutura esquizomorfa, a qual Durand denomina, tomando emprestado um termo usado pelos psiquiatras, "geometrismo mórbido". Esse geometrismo de que fala o teórico caracteriza-se pela primazia que recebem a simetria, o plano e a lógica formal nas esferas da representação e do comportamento. Ambos – o espaço e a localização geométrica – são supervalorizados, o que explica a gigantização sofrida pelos objetos na visão do esquizofrênico. Além disso, a geometrização mórbida tem também como consequência a supressão da noção de tempo e das expressões linguísticas de significação temporal, o que resulta em um presente espacializado.

A quarta estrutura exprime-se no pensamento por antítese. Em todo o regime diurno, sendo essencialmente diairético, polêmico, estabelece-se um jogo de imagens antitéticas. O autor acrescenta ainda que todo o sentido desse regime do imaginário "[...] é pensamento 'contra' o semantismo das trevas, da animalidade e da queda, ou seja, contra o Cronos, o tempo mortal" (DURAND, 2002, p. 188. Grifo do autor). Idêntica atitude conflitual é adotada pelo esquizofrênico, entre ele próprio e o mundo. No plano da representação, as imagens aparecem aos pares, como em uma simetria invertida, em uma antítese imaginativa que se prolonga em antíteses conceituais.

Durand (2002) sublinha que, embora as estruturas esquizomorfas apresentem-se nas representações simbólicas de esquizofrênicos, elas não se confundem com a doença. Nada existe de patológico no regime diurno e as estruturas esquizomorfas estão tanto nas representações quanto nos comportamentos julgados normais. As atitudes da imaginação conduzem às estruturas mais gerais da representação. Sendo assim, a imagem do gládio, suas coordenadas espetaculares e ascensionais anunciam as estruturas esquizomorfas, expressas na desconfiança em relação ao dado, na vontade de separar e analisar, na geometrização e obsessão por simetria e, finalmente, pelo modo de pensar através de antíteses.

A permanência da representação sob o domínio exclusivo das imagens do regime diurno, em um constante estado de vigilância, leva à alienação e à esquizofrenia. De acordo com Durand, é preciso descer novamente à caverna, como já sabia Platão, reconhecer a condição material e mortal para, então, reunir forças para a subida, a ascensão. Desse modo, ao simbolismo diurno, fundamentalmente antitético, sucede-se o simbolismo noturno, cuja essência está na eufemização:

> Diante das faces do tempo, desenha-se, assim, uma outra atitude imaginativa, consistindo em captar as forças vitais do devir, em exorcizar os ídolos mortíferos de Cronos, em transmutá-los em talismãs benéficos e, por fim, em incorporar na inelutável mobilidade do tempo as seguras figuras constantes, de ciclos que no próprio seio do devir parecem cumprir um desígnio eterno. (DURAND, 2002, p. 193-194)

O regime noturno se divide em duas grandes famílias de símbolos. A primeira é caracterizada pela inversão do conteúdo afetivo atribuído à face do tempo no regime diurno e está sob o domínio de estruturas que Durand denomina "místicas". Já a segunda grande família de imagens do regime noturno tem como marca a busca por um fator de constância no seio da fluidez do tempo e o esforço por sintetizar o desejo de eternidade e as intuições do devir, sendo exemplificada pelas estruturas sintéticas. O autor assinala que, nos dois grupos de símbolos, existe uma valorização do regime noturno das imagens, mas que, em um desses casos, a valorização é essencial e promove uma inversão do valor afetivo das imagens: "é então que, no seio da própria noite, o espírito procura a luz e a queda se eufemiza em descida e o abismo se minimiza em taça, enquanto no outro caso, a noite não passa de propedêutica necessária do dia, promessa indubitável da aurora" (DURAND, 2002, p. 198).

Da mesma forma que as estruturas esquizomorfas do regime diurno da imaginação se aproximam das representações da esquizofrenia, no regime noturno, Durand constata a existência de uma ligação entre as estruturas "místicas" e os sintomas da epilepsia e da melancolia. Em vez de chamar "estruturas gliscromórficas" ou "ixomórficas", o autor (2002, p. 269) opta pelo termo "místicas", utilizado "no seu sentido mais corrente, no qual se conjugam uma vontade de união e um certo gosto da intimidade secreta".

A primeira estrutura mística, segundo o teórico, é caracterizada pelo processo de redobramento, o qual instaura uma relação de continente e conteúdo entre os símbolos (fantasias do encaixamento, engolidor engolido), e pela perseverança (persistência na repetição). A inversão eufemizante dos valores da imagem através do processo de uma dupla negação – "pelo negativo se reconstitui o positivo, por uma negação ou por um ato negativo se destrói o efeito de uma primeira negatividade". (DURAND, 2002, p. 203) –, acaba desencadeando um processo de redobramento, em que duas imagens são associadas em razão de uma homologia. A "viscosidade do tema" ou o fenômeno de preserveração constituem exatamente as estruturas do encaixamento dos continentes isomomórficos e a obsessão da intimidade.

A segunda estrutura, corolário da primeira, para o teórico, é a viscosidade e a adesividade presente no estilo da representação noturna. A estrutura se manifesta em vários domínios, como o social, o afetivo, o perceptivo e o representativo, procurando estabelecer ligações, conexões ou enlaces entre elementos, figuras ou objetos logicamente separados. A viscosidade aparece, na expressão escrita, com frequência, nos verbos prender, atar, soldar, ligar, aproximar, pendurar, abraçar etc. Devemos destacar que essa estrutura aglutinante do regime noturno é marcada pelo eufemismo, levado ao extremo, isto é, à antífrase:

> Enquanto as estruturas esquizomórficas se definiam de saída como estruturas da antítese e mesmo da hipérbole antitética, a vocação de ligar, de atenuar as diferenças, de subutilizar o negativo pela própria negação é constitutiva deste eufemismo levado ao extremo a que se chama antífrase. (DURAND, 2002, p. 273).

A terceira estrutura mística está no realismo sensorial ou, ainda, conforme o autor, na vivacidade das imagens. Enquanto a primeira e a segunda estruturas esboçam traços introversivos, a terceira consiste em "uma ligação ao *aspecto concreto*, colorido e íntimo das coisas, ao movimento vital, à *Erlebnis* dos seres" (2002, p. 279. Grifo do autor). Essa estrutura promove uma representação não com formas sintáticas ou com esquemas abstratos, mas com imagens que, longe de se definirem como decalques do objeto, constituem "dinamismos vividos".

Finalmente, a quarta estrutura é a tendência a "miniaturização", a gulliverização da representação. Há uma insistência na minúcia, no detalhe, que acaba se tornando representativo do conjunto, uma espécie de "microcosmização", na visão de Durand. Ele afirma que, em culturas nas quais prepondera o simbolismo diurno, prevalece a figura humana e existe uma tendência de gigantização dos heróis e de suas proezas; por outro lado, naquelas culturas formadas em torno de um misticismo e de um sentimento do acordo cósmico, a tendência é a de se privilegiar uma iconografia naturalista.

Portanto, na primeira família de símbolos que compõem o regime noturno, caracterizada pela dominante digestiva, as estruturas místicas implicam esquemas de descida e busca da intimidade do ventre (digestivo e sexual). Nessa primeira constelação de símbolos, destacam-se os processos de gulliverização, encaixamento e redobramento que, na perspectiva de Durand (2002, p. 281), seriam uma "prefiguração no espaço da ambição fundamental de dominar o devir pela repetição dos instantes

temporais, vencer diretamente o Cronos já não com figuras e num simbolismo estático, mas operando sobre a própria substância do tempo, domesticando o devir".

A segunda família da imaginação noturna é marcada pela dominante sexual, que sugere a ideia de ciclo e de eterno retorno. Os símbolos se aliam ao próprio tempo, a fim de derrotá-lo. Esse grupo apresenta dois matizes: de um lado, prevalece o retorno, "o poder de repetição infinita dos ritmos temporais e o domínio cíclico do devir"; de outro, manifesta-se o interesse na maturação, "o papel genético e progressista do devir" (DURAND, 2002, p. 282). O autor escolhe o "denário" e o "pau", figuras do jogo do tarô, para representar o movimento cíclico do destino e o ímpeto ascendente do progresso temporal. Enquanto o "denário" e a "roda" simbolizam o ritmo do ciclo temporal, o "pau" é considerado "uma redução simbólica da árvore com rebentos, da árvore de Jessé, promessa dramática do cetro" (2002, p. 282) e, por isso, é símbolo dessa tendência progressista.

Existem quatro estruturas sintéticas no segundo grupo do regime noturno do imaginário. A primeira é a estrutura de harmonização dos contrários, que está sob o regime do "acordo vivo" e que, em vez de procurar repouso para a adaptação, busca uma energia móvel na qual a adaptação e a assimilação estão reunidas harmoniosamente. Essa estrutura esboça uma disposição para as visões totalizadoras, em que o conteúdo do saber é organizado em um sistema plenamente harmônico. Durand (2002, p. 349) vê na astrobiologia, na astronomia, nas teorias médicas e microcósmicas, por exemplo, "uma aplicação dessa estrutura harmonizadora, que preside a organização de qualquer sistema e utiliza plenamente a analogia e as correspondências perceptivas ou simbólicas".

É no caráter dialético ou contrastante da mentalidade sintética que aparece a segunda estrutura. O teórico entende que a "síntese não é uma unificação como a mística, não visa a confusão dos termos mas a coerência salvaguardando as distinções" (2002, p. 349). A música, que ilustra perfeitamente a estrutura harmônica, também expõe um "contraste dramático", que aparece ainda no teatro, no romance e no cinema. A forma dramática exorciza a morte e o tempo através de processos temporais, conforme propunha Aristóteles em sua teoria catártica. Durand (2002, p. 351) explica que "o drama temporal representado – transformado em imagens musicais, teatrais ou romanescas – é privado dos seus poderes maléficos, porque pela consciência e pela representação o homem vive realmente o domínio do tempo".

Da aplicação das estruturas anteriores a todos os fenômenos de natureza humana e cósmica, surge a terceira estrutura do imaginário: a histórica. Em lugar de tentar esquecer o tempo, essa estrutura, através da descrição do passado, busca aniquilar a fatalidade da cronologia. Durand destaca, nas filosofias da história, a tendência em se repetir fases temporais que formam um ciclo e, concomitantemente, contrastar de forma dialética as referidas fases, constituintes do ciclo. Essa estrutura pode ser orientada tanto para o passado quanto para o futuro, oscilando entre diferentes estilos da história: um eterno e imutável retorno de tipo hindu, baseado numa concepção cíclica e totalizadora; ou uma dinamização messiânica (epopeia romana), fundada na crença revolucionária da história.

A estrutura histórica nos encaminha para a quarta estrutura, denominada pelo autor como progressista, manifesta por uma "*hipotipose futura*: o futuro é presentificado, é dominado pela imaginação" (2002, p. 353. Grifo do autor). A estrutura progressista está presente na epopeia romana, no pensamento judaico-cristão e no hegelianismo marxista. Conforme o pesquisador francês, a astrobiologia ilustra a estrutura de harmonização dos contrários; no caso da estrutura progressista, o exemplo está na alquimia, já que o *opus alchymicum* lhe parece "um processo de aceleração do tempo e de domínio completo dessa aceleração". (2002, p. 354). Durand (2002, p. 355) também assinala que "história épica dos celtas e romanos, progressismo heróico dos maias e messianismo judeu não passam de variantes do mesmo estilo, de que a alquimia nos revela o segredo íntimo: a vontade de acelerar a história e o tempo a fim de os perfazer e dominar". O "estilo messiânico" ou "épico" e o desejo de domínio sobre o tempo são as marcas dessa quarta estrutura sintética do regime noturno do imaginário.

2.2 Funções da imaginação simbólica

Durand percebe que o domínio dos símbolos é, sobretudo, marcado pela dialética. Além do duplo sentido – um concreto e próprio, outro alusivo e figurado – os símbolos, no que diz respeito a sua classificação, agrupam-se em dois regimes contrários e, ainda, se forem levadas em conta as teorias cujo foco é o símbolo, como nos mostrou o autor, existem dois tipos de hermenêutica: as redutivas e as instauradoras. A imaginação se constitui em um fator geral de equilíbrio entre tendências antagônicas, planos opostos. Ela funciona como uma força que restaura o equilíbrio em, pelo menos,

quatro setores: o biológico, o psicosocial, o antropológico e o cósmico. Enfim, a imaginação simbólica possui uma essência dialética, ela é "negación vital de manera dinámica, negación de la nada, de la muerte y del tiempo" (DURAND, 1971, p. 124).

Diante da consciência da inevitabilidade da morte, a natureza oferece uma saída natural: a "função fabuladora". No nível biológico, a imaginação simbólica exerce uma função de eufemização que, nas palavras de Durand (1971, p. 127), não se reduz a "un mero opio negativo, máscara con que la conciencia oculta el rostro horrendo de la muerte", mas se define com um "dinamismo prospectivo que, a través de todas las estructuras del proyecto imaginario, procura mejorar la situación en el mundo" (DURAND, 1971, p. 127). É através da imaginação que se consegue vencer a morte. Durand (1971, p. 128) entende que "el hecho de desear e imaginar la muerte como un reposo, un sueño, por eso mismo la eufemiza y la destruye".

Para explicar como o símbolo pode atuar enquanto fator de equilíbrio no nível psicossocial, o autor expõe a prática psicoterapêutica do "sonhar acordado" (*soñar despierto*). Durand menciona o trabalho de Robert Desoille [21] que, segundo ele, consegue reestabelecer a saúde mental de seus pacientes depressivos por meio de imagens antagônicas, que remetem ao instinto de ascensão, de verticalidade. Há, neste caso, uma tentativa de equilibrar os regimes de imagens (diurno e noturno). O teórico francês constata que a dialética entre os dois regimes sustenta o equilíbrio no plano da consciência, da história cultural. Essa força equilibrante da imaginação é indispensável ao homem, à sociedade em geral.

Segundo o autor, a civilização tecnocrática em que vivemos envolve um outro tipo de equilíbrio: o antropológico. A única forma de manter a harmonia da espécie humana é mediante as imagens: "La razón y la ciencia solo vinculan a los hombres con las cosas, pero lo que une a los hombres entre sí, en el humilde nivel de las dichas y penas cotidianas de la especie humana, es esta representación afectiva por ser vivida, que constituye el reino de las imágenes" (DURAND, 1971, p. 133).

A antropologia do imaginário, afirma Durand (1971, p. 134. Grifo do autor), "permite reconocer el mismo espíritu de la especie que actúa en el pensamiento 'primitivo' así como en el civilizado, en el pensamiento normal así como en el

[21] Robert Desoille (1890-1966), psicoterapeuta francês, é considerado fundador da técnica do sonho acordado. Seus estudos foram influenciados por Sigmund Freud e também por Carl Gustav Jung. Durand (2002) cita duas das obras publicadas por Desoille: *L'exploration de l'activité subconsciente par la méthode du rêve éveillé* (1938) e *Le rêve éveillé en psychothérapie* (1945).

patológico". Ela não admite a desvalorização de uma cultura primitiva, com base em uma (falsa) crença científica de que seus mitos correspondam a um pensamento selvagem, atrasado e subdesenvolvido se comparado ao pensamento civilizado. O teórico registra que "hay que contrapesar nuestro pensamiento crítico, nuestra imaginación demistificada, con el inalienable 'pensamiento salvaje' que tiende la mano fraternal de la especie a nuestro orgulloso desvalimiento de civilizados" (1971, p. 136).

Por fim, a antropologia simbólica conduz ao último plano em que o símbolo exerce sua função equilibradora: o teológico, no qual se inscrevem as revelações religiosas e a fé. Durand (1971, p. 136) comprova que os regimes diurno e noturno da imaginação "organizan los símbolos en series que siempre conducen hacia una transcendencia infinita, que se erige como valor supremo". Para Garagalza (1990), o teórico apresenta a imaginação simbólica como "un supremo esfuerzo homeostático, que pretende equilibrar el mundo material, temporal, la vida fugaz mediante un ser intemporal, sin principio ni fin, que permanece eternamente, con lo que el símbolo se convierte en teofanía" (GARAGALZA, 1990, p. 71). Por detrás da vida biológica, que aponta para a inevitabilidade da morte, a imaginação simbólica projeta uma vida espiritual.

2.3 A mitodologia de Gilbert Durand: a mitocrítica e a mitanálise

Na tentativa de reabilitar a imagem, o símbolo e o próprio mito, de fugir das interpretações limitadoras e de ainda permitir a reconciliação entre o imaginário e a razão, Durand constrói uma nova metodologia, por ele denominada mitodologia, da qual se desdobram a mitocrítica e a mitanálise, dando-nos uma possibilidade de reinterpretação do capital simbólico representado nas diversas criações humanas.

O pesquisador francês verifica que, antes mesmo da elaboração do método mitocrítico, alguns escritores já haviam percebido uma consonância entre as estruturas[22] literárias e as míticas. Dito de outra forma, esses autores observaram a existência de coincidências entre a linguagem propriamente literária, romanesca e determinadas estruturas ou esquemas mitológicos. O teórico sugere a possibilidade de que Balzac e mesmo Zolà fossem conscientes dessa proximidade entre as estruturas literárias e os

[22] O termo "estruturas" é empregado num sentido largo, banal, e não num sentido técnico (DURAND, [198?], p. 67).

esquemas mitológicos e indica o nome de Mircea Eliade, romancista, mitólogo e historiador das religiões, como o primeiro a destacar o "princípio de coalescência ou de correspondência ou mesmo de interpenetração do romance e da literatura, digamos, profana [...] e esse núcleo que nos olha e que hoje diríamos que nos interroga, interrogação [...] da literatura profana pelo seu além mítico" (DURAND, [198?], p. 67-68).

A exemplo dos autores que notaram as semelhanças entre uma dada literatura e as estruturas míticas, temos os críticos dos contos de fadas, estejam eles vinculados ao estruturalismo russo ou ancorados na abordagem psicanalítica. Todos verificaram uma característica específica no conto de fadas: a de que ele não é nem totalmente profano, nem totalmente sagrado. Há, nessas histórias, um "resíduo mitológico", transmitido pelas avós aos seus netos. Em outras palavras, aquilo que no conto de fadas nos olha talvez abrigue saberes bastante antigos, arcaicos.

Em meio aos antepassados da mitocrítica[23], surge a psicanálise literária. Entre os vários pesquisadores que se dedicaram ao estudo e à análise das obras literárias com base nos pressupostos psicanalíticos, está Charles Mauron, criador da chamada psicocrítica. Conforme Garagalza (1990), a "psicocrítica" de Mauron corresponde a uma análise "por superposição" das obras de um dado autor, a fim de pôr em relevo os temas redundantes, denominados por Mauron "obsessivos", sem que o termo tenha conotações patológicas. Tal análise serve para a descoberta do "mito pessoal" do autor, do seu "fantasma dominante" que, "como un campo de fuerzas o una *matriz imaginativa* latente, atrae, recoge y ordena, en el medio del lenguaje, los materiales, los recuerdos y los objetos tomados de la experiencia del mundo" (1990, p. 101. Grifo do autor).

Cabe ressaltar que, discorrendo sobre o método da "psicocrítica" de Mauron, Garagalza (1990) aponta um problema: a interpretação da obra é limitada. Os temas ou as imagens "obsessivas" identificadas nos textos são compreendidas por meio do mito pessoal do escritor. Durand se afasta desse estreitamento interpretativo, mostrando que, antes de nos falarem sobre um homem e sua vida, as grandes obras nos falam "*del*

[23] 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).

hombre en su *universalidad* que atraviesa las diferencias culturales, históricas y sociales" (GARAGALZA, 1990, p. 101. Grifo do autor). Em uma das suas conferências realizadas em Lisboa, em fevereiro de 1981, o teórico francês tece a seguinte afirmativa sobre a mitocrítica:

> [...] 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, [198?], p. 67)

Ainda no contexto dos antepassados da mitocrítica, apesar de não utilizarem o termo, estão Léon Cellier, fundador, juntamente com outros dois professores, do *Centre de Recherche sur l'Imaginaire – C.R.I.*, localizado em Grenoble, em 1966, e Pierre Albouy. Os intelectuais citados são os primeiros a fazer aquilo que Durand concebe como mitocrítica (DURAND, [s/d], p. 71-72). Cellier percebeu, nos autores românticos (Ballanche, Soumet, Hugo, Lamartine), a presença do "mitologema da culpa, ou da queda, da descida a infernos diversos e da subida posterior para uma redenção" (p. 72). O mesmo esquema é objeto de estudo de Albouy, na obra de Victor Hugo.

Em um sentido geral, segundo Turchi (2003, p. 40), Durand faz a "síntese" das diversas críticas literárias em um triedro composto, primeiramente, "pelas antigas críticas que, incluindo o positivismo de Taine até o marxismo de Lukács, fundamentam a explicação nos fatores de raça, meio e momento"; em segundo lugar, pela crítica psicológica e psicanalítica em que a explicação fica reduzida à biografia do autor e, finalmente, "pela crítica que busca a explicação no texto mesmo e suas estruturas" (2003, p. 40). Desse modo, a mitocrítica consiste em um método de crítica que sintetiza de forma construtiva as várias críticas literárias e artísticas, novas ou antigas, que se contrapõem (TURCHI, 2003). Conforme salienta Garagalza (1990, p. 104. Grifos do autor), o meio sócio-histórico, o aparato psíquico e a estrutura narrativa aparecem como três polos indissociáveis, formando "una *totalidad* que tiene el centro de gravedad *entre* lo que es leído y el que lee".

Em *Campos do Imaginário*, Durand mostra que o primeiro pressuposto do método mitocrítico é a existência de uma estreita relação entre a "narrativa", literária ou não, e o *sermo mythicus*, o mito. Tal como o arquétipo era considerado "matriz" de toda a produção imaginária, o *sermo mythicus* passa a ser a matriz de todo o discurso, de

toda a literatura. Dessa forma, as técnicas de leitura do mito se aplicam à leitura de outro "discurso", na medida em que:

> Todo o pensamento humano que se "formula", "desenrola-se" no modo do *sermo mythicus* (e nomeadamente, como é óbvio, qualquer narrativa "literária", da consciente ficção romanesca ou poética até ao mitologema inconsciente da narrativa "histórica", ou inclusivamente até os processos do "raciocínio" científico, como o físico de Havard, Gerald Holton, tão bem demonstrou no seu livro *L'Imagination scientifique*). É, então, que a mitologia desce do Olimpo e, ao generalizar-se, ao banalizar-se, se torna "mitocrítica". (DURAND, [s.d.], p. 154)

Através da mitocrítica, tentamos descobrir o "núcleo mítico" escondido no texto literário. Durand ([198?], p. 66) entende que "a literatura não se oferece *significando*", seja um poema ou mesmo um conjunto de poemas, ou ainda um romance ou a produção completa de um romancista. Afirma ele ([198?], p. 66): "essa literatura contém sempre, assimilado, no centro de si, um ser (utilizo o termo de Cassirer) pregnante, ou seja, um fundamento que interessa [...]". De acordo com o estudioso francês, o texto nos olha e o que nele nos olha não é senão o seu próprio núcleo, que integra a ordem do mítico.

A dimensão da amostra, ou seja, do texto literário que pretendemos analisar é uma questão importante, pois "quanto mais vasto for o terreno de informação, mais frutífera é a mitocrítica" (DURAND, [s/d], p. 248). Entretanto, acima disso, o que nos preocupa é *como* delimitar as unidades significativas do texto.

Um método quantitativo não seria o mais apropriado: tanto a contagem lexical quanto a sintática são falhas. Durand recusa o método estatístico, cujo foco recai sobre a sintaxe, no qual se encaixa o estruturalismo, e também recorda a crítica[24] que fez à interpretação de Jakobson e de Lévi-Strauss ao poema *Les Chats*, de Baudelaire.

Durand propõe, então, um "estruturalismo figurativo[25]" porque não considera a estrutura simplesmente como forma. O autor remonta ao método que Lévi-Strauss aplica no exame do mito, em um processo que demonstra a possibilidade de analisar um conjunto simbólico, reduzindo-o a suas relações significativas. Nessa mitologia estrutural, põe-se em relevo o símbolo, mas sem separá-lo de seu contexto, já que se tem "por objeto la frase compleja, en la que se establecen relaciones entre los

[24] Trata-se do artigo intitulado "*Les Chats, les Rats et les Structuralistes*" que, posteriormente, tornou-se um capítulo da obra *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*.

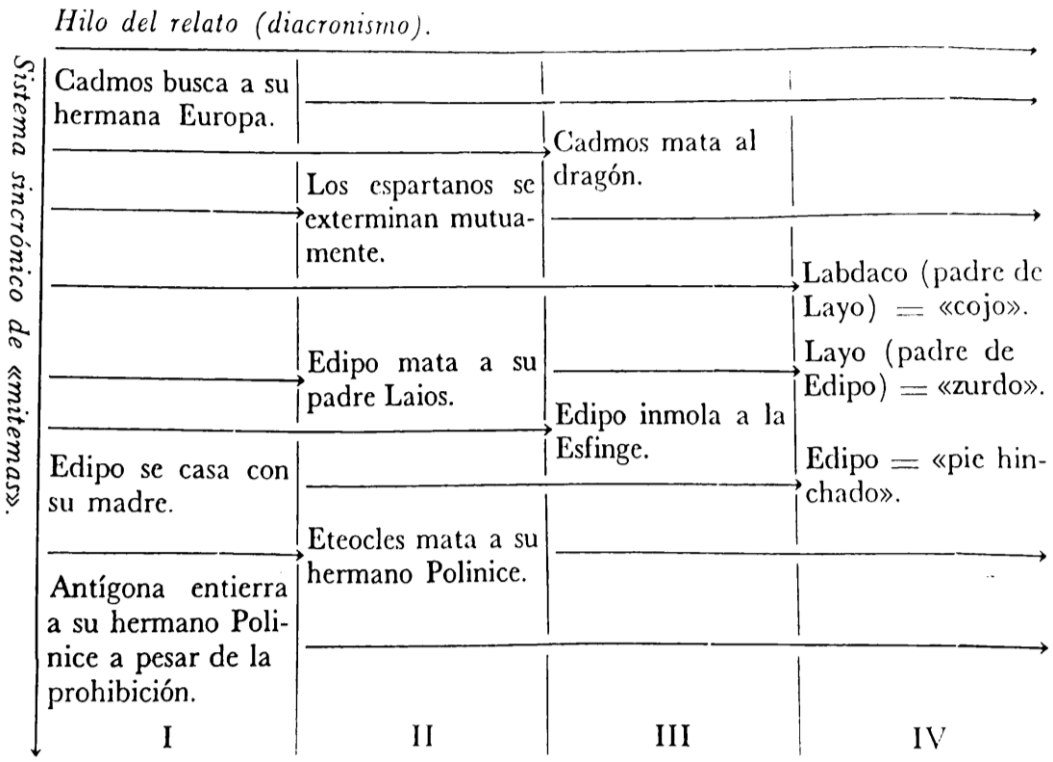
[25] Durand se preocupa em qualificar o seu estruturalismo como "figurativo", a fim de se afastar do estruturalismo formal que, segundo ele, seria uma continuação do pensamento clássico aristotélico, baseado na lógica binária (*a* e *não a*), na qual se exclui um terceiro termo.

semantemas, y esta frase es la que constituye el mitema, 'grand unidad constitutiva', que por su complejidad 'tiene carácter de relación'" (DURAND, 1971, p. 25). Garagalza (1990) resume o método de Lévi-Strauss aos seguintes termos:

> *desarticular* el mito [...] traduciendo la sucesión de acontecimientos en una serie de frases lo más cortas posibles. Cada una de estas frases, que establecen en su interior la *atribución* de un predicado a un sujeto (es decir, que tienen la naturaleza de una *relación*), se transcribe en fichas que se van numerando según el orden de aparición en el relato. Una vez así analizado el mito, se puede reproducir su diacronismo en una lectura que siga el orden numérico establecido. Pero se puede establecer, también, otra *ordenación sincrónica* en la que varias fichas separadas en el relato por largos intervalos queden ahora vinculadas entre si. (1990, p. 94. Grifos do autor)

Tomando como exemplo o mito de Édipo, Durand mostra que Lévi-Strauss, em vez de se deter sobre o símbolo do "dragão" morto por Cadmos, ou no da "Esfinge", morta por Édipo, ou no próprio ritual do enterro de Polinice, por Antígona, ou ainda no simbolismo do incesto, conforme o fez Freud, procura enfocar a relação expressa em frases como: "Los héroes matan a los monstruos ctónicos", "Los parientes (Edipo, Polinice) sobrestiman la relación de parentesco (matrimonio con la madre, entierro del Hermano prohibido...)" (DURAND, 1971, p. 25). Os mitemas ou grandes unidades captadas irão configurar um arranjo da diacronia na sincronia[26], como obervamos na tabela[27] a seguir:

[26] De acordo com Durand, Lévi-Strauss considera um estudo do mito "à americana" (DURAND, [198?], p. 77).
[27] Encontra-se a tabela na obra *La imaginación simbólica* (DURAND, 1971, p. 64).



O sentido do mito é decifrado em uma análise redutiva, na qual o símbolo se vê reduzido a relações que se convencionou denominar mitemas, que são arranjados em colunas sincrônicas e, por fim, tais sincronismos são reduzidos a um único sistema: a relação existente entre a coluna IV ("persistencia de la autoctonía humana") e a coluna III ("negación de la autoctonía") é a mesma que a coluna I ("relaciones de parentesco sobrestimadas") mantém com a coluna II ("relaciones de parentesco desvalorizadas") (1971, p. 63-65). Temos, assim, nas quatro colunas, um par de oposições, e é o mito de Édipo que permitirá solucioná-las. Para Durand (1971, p. 65), apresentado dessa forma redutora, o mito parece se converter em um instrumento capaz de resolver as contradições que se colocam na vida social e, conforme ilustrado na "mitologia zuñi", exercer o papel mediador entre a vida e a morte.

Embora reconheça o valor heurístico da análise sincrônica de Lévi-Strauss, Durand faz algumas observações relativas a essa interpretação que, segundo ele, reduz o mito a um jogo de relações estruturais, fundado em uma lógica binária. Ele mantém essa leitura no nível diacrônico, que segue o desenvolvimento discursivo, e no nível sincrônico, em que se dá conta das redundâncias, mas acrescenta um terceiro nível: o nível arquetípico ou simbólico (GARAGALZA, 1990). Esse nível, sublinha Garagalza (1990, p. 96. Grifo do autor), é baseado "sobre la *convergencia* de los símbolos y

mitemas, por su semantismo, en ciertas ‘constelaciones’ estruturales (que serían ‘haces de significaciones’ y no simples ‘haces de relaciones’)”.

Essa volta ao método de estudo do mito empregado por Lévi-Strauss e as reflexões de Durand a partir de tal método, serviu-nos para exemplificar alguns passos do procedimento mitocrítico, em que se busca descobrir o núcleo mítico de uma obra. Na análise de um texto literário, o processo funciona da seguinte maneira, segundo Durand: primeiro, seguindo o fio do discurso, identificaremos os “núcleos redundantes”, as grandes unidades, que podem ser conjuntos de situações, emblemas, cenários, lugares; na sequência, tendo obtido os elementos que se repetem, precisamos retornar ao texto e destacar cada sequência, as partes que têm um interesse mitocrítico, e lê-las diacronicamente; através da leitura diacrônica, é possível, então, partir para uma leitura sincrônica, que resulta na formação de pacotes ou conjuntos coalescentes de imagens, símbolos, cenários, temas. Esses “enxames” ou famílias de imagens se mostram sobre uma mesma estrutura simbólica, sendo passíveis de classificação, como a que nos mostrou Durand, em *Estruturas antropológicas do imaginário*.

Na seleção das unidades semânticas, há sempre uma parcela de subjetividade, pois a leitura nunca é totalmente objetiva: existe um leitor que decide, que escolhe quais mitemas deve sublinhar. É possível que, na interpretação e análise de um mesmo texto literário, um leitor encontre dez núcleos redundantes, enquanto outro ache apenas oito. De acordo com Durand ([198?], p. 77. Grifo do autor), “não há texto objetivo, isso não existe, um texto é sempre um texto *de leitura* e uma leitura é sempre uma criação subjetiva de sentido”.

Conforme Turchi (2003, p. 41), no coração do mito, assim como no coração da mitocrítica, está situado o mitema, átomo mítico de natureza estrutural e cujo conteúdo pode ser um motivo, um tema, um cenário mítico, um emblema, ou mesmo uma situação dramática. É possível determinar um mitema a partir das redundâncias, lembrando que ele seria, de acordo com Durand ([198?], p. 85), “uma unidade semântica que, em resumo, não se pode reduzir a uma palavra nem a uma sintaxe e que é constituída por um conjunto semântico, onde, pelo menos, uma palavra é significada, é completada por um atributo, e *a fortiori* por um verbo”.

Então, na intenção de desvendar o "núcleo mítico", é necessário, primeiro, identificar os mitemas [28] – os menores elementos significativos de um mito, caracterizados por sua redundância (DURAND, [s.d.], p. 254) – 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 (TURCHI, 2003, p.41).

Na aplicação do método mitocrítico, há um número limitado tanto de mitemas quanto de mitos em que estes se articulam. Dessa forma, assinala Garagalza (1990, p. 104. Grifos do autor), "desaparece [...] la posibilidad de una hipotética *novedad absoluta* como creación *ex nihilo*: toda creación es, siempre *re-creación*, *re-currencia*, *resurrección*". Turchi (2003), por sua vez, indica que o número limitado de mitos faz com que haja a necessidade de constantes reinvenções míticas em uma mesma cultura. Na literatura, os fenômenos de intensificação de um mito, em lugar de outro, e as ressurgências mitológicas interferem diretamente sobre os gêneros literários e artísticos, os estilos e as modas.

Garagalza (1990) observa que a mitocrítica, por procurar colocar em evidência os mitos diretores e as suas transformações em um determinado autor ou obra, amplia os limites do estritamente literário, abrindo espaço para questões de caráter sócio-histórico-cultural. Na passagem para o contexto social, entramos na mitanálise, que constitui um método científico de análise o qual tenta extrair o sentido não somente psicológico, mas também e, principalmente, o sentido sociológico dos mitos. Esse método pretende circunscrever os grandes mitos diretores dos momentos históricos, dos tipos de grupos e das relações sociais (GARAGALZA, 1990, p. 105). Trata-se de, segundo Gilbert Durand ([198?], p. 97), "examinar ou determinar num segmento de duração social os grandes esquemas míticos, os mitologemas, [...] a partir dos índices mitémicos que podem passar por mitemas [...]".

No presente estudo dissertativo, o foco direciona-se a uma obra em particular: *Cristais Partidos* (1915), primeira coletânea de poemas publicada pela poeta carioca Gilka Machado. Pretendemos, a partir do método mitocrítico exposto, compreender

[28] 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).

como se dá a produção de sentido na obra: captando os temas, as imagens, os símbolos que se repetem no curso dos poemas do livro, e identificar quais relações se estabelecem entre esses elementos redundantes que nos permitam estabelecer conjuntos de imagens e integrá-los em uma e/ou outra modalidade do imaginário (regimes diurno e noturno). Considerando não se tratar de uma pesquisa que abarque a produção completa da escritora, não avançamos ao domínio da mitanálise.

2.4 A imaginação poética

Conforme já afirmado no tópico anterior, o *corpus* de análise é composto pelos poemas pertencentes à obra *Cristais partidos*, de Gilka Machado. Partindo desse pressuposto, iremos nos ocupar da imagem simbólica, a qual estabelece uma relação direta com a imagem poética, conforme expõe Ana Mello (2002, p. 94): "dentro do largo espectro em que podem figurar diferentes tipos imagem, a imagem poética [...] está na ponta extrema da faixa espectral, ou seja, trata-se predominantemente da imagem simbólica ou símbolo". A partir disso, apresentamos, na sequência, algumas contribuições de Jean Burgos, pesquisador francês, que consagrou esforços ao estudo da dinâmica da imagem, emersa do contexto do poema.

Em *Pour une poétique de l'imaginaire*[29] (1982), Burgos retoma as ideias de autores como Bachelard, Durand, Jung, Valéry, Marinetti, René Thom, entre outros. Ele é um continuador das pesquisas relativas ao imaginário e nos conduz a um olhar atento sobre a imagem que emerge no texto lírico. Sua visão acerca da imagem simbólica coincide, em alguns aspectos, com a de Durand. Os regimes do imaginário do antropólogo servem de referência para Burgos propor três escritas do imaginário poético, conforme veremos mais adiante. Burgos (1982, p. 14) tem como ponto de partida de seus estudos os poderes da imagem; porém, seu enfoque se desloca dos conteúdos da imagem para o dinamismo que a anima. Ele (1982, p. 14) pretende, na obra citada, "rever totalmente as relações entre a imagem e a poesia e [...] substituir uma poética da imagem [...] por uma poética do Imaginário"[30].

[29] Por se tratar de uma obra ainda sem tradução para o português, salientamos que, nas citações feitas, para traduzirmos alguns termos específicos, tivemos como base as traduções apresentadas no livro *Poesia e imaginário*, da professora e pesquisadora Ana Maria Lisboa de Mello.

[30] "[...] revoir totalement les rapports de l'image à la poésie et, [...] remplacer une poétique de l'image, qui n'arrive que bien imperfaitement à faire ses preuves, pour une poétique de l'Imaginaire." (BURGOS, 1982, p. 14).

Burgos (1982), longe de tratar a imagem como produto de um trabalho artesanal, característica imanente à metáfora, preocupa-se com o dinamismo próprio da imagem. Conforme já mencionado, há uma grande semelhança entre a percepção de Burgos, relacionada à imagem poética e a percepção de Durand, referente ao símbolo, pois ambos privilegiam a imagem simbólica em detrimento do signo linguístico, atestando a sua dinamicidade e pluralidade. Para Burgos (1982), a imagem é a melhor figuração possível de uma realidade que não poderia ser designada de modo mais claro ou mais característico. Ele acredita ser preciso considerar a imagem dentro do seu papel vivo e de forma integrada ao texto em que ela surge e no qual ela opera. De acordo com o pesquisador (1982, p. 81), é no interior desse contexto no qual a imagem emerge que se torna possível avaliar "as relações de força que se estabelecem entre as significações particulares no campo semântico onde a imagem atua e se tece o texto"[31].

Dessa forma, ler um texto poético, para Burgos (1982, p. 124), é "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"[32]. As potencialidades do texto, guiadas pelos esquemas (*schèmes*), são selecionadas e revivificadas em função das estruturas do imaginário do leitor, o que pressupõe uma multiplicidade de leituras para um mesmo texto. Corroborando tal perspectiva, Ana Mello (2001, p. 99) fala de uma leitura sempre como "uma experiência inaugural". Segundo Burgos (1982, p. 125), a leitura do texto poético configura, então, "a passagem do atual ao virtual, a abertura às potencialidades do texto.[33]"

A escrita e as produções da imaginação poética respondem a três modalidades do imaginário, que se assemelham aos regimes do imaginário propostos na abordagem de Gilbert Durand. Burgos (1982) entende que as respostas às questões referentes ao sentido de estar-no-mundo, do homem diante do fluxo temporal, são ilimitadas em suas formulações. No entanto, há como classificá-las em três grandes categorias fundamentais, as quais correspondem a três atitudes diante do devir temporal: a

[31] "[...] les rapports de force qui s'établissent entre elles dans le champ sémantique oú joue l'image et se tisse le texte." (BURGOS, 1982, p. 81).
[32] "[...] 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).
[33] "[...] le lecture du texte poétique est passage de l'actuel au virtuel, ouverture aux potencialités du text, et c'est la même aventure des possibles qu'elle poursuit." (BURGOS, 1982, p. 125).

primeira, de revolta; a segunda, de recusa ou negação; a terceira, de aceitação. Para ele (1982), tais posturas constituem os três tipos de respostas ante as angústias vivenciadas pelo ser humano quando este constata a finitude da vida e a inevitabilidade da morte. Os comportamentos frente ao tempo são a base para as três principais modalidades de estruturação dinâmica da linguagem poética, formuladas por Burgos, ao redor das quais irão se cristalizar as imagens:

> [...] duas que organizam um espaço ao abrigo do tempo cronológico e da degradação que ele opera, uma se esforçando para imobilizar o tempo, outra se esforçando para se subtrair; e uma terceira que, ao contrário, utiliza esse tempo em sua força vetorial como em sua repetição cíclica para ocupar e abrir ao máximo esse espaço privilegiado que é o texto.[34] (1982, p. 126)

A primeira, dentre as três modalidades de estruturação dinâmica do imaginário identificadas por Burgos, é a de conquista. Para o autor, é na tentativa de preenchimento do espaço, em todas as suas dimensões e seus níveis que se apresentam a revolta diante da temporalidade e a resposta à angústia gerada pelo devir. A ideia é de que, através dessa ocupação total do espaço, fosse possível deter o passar do tempo, fixando-o em um eterno presente. Ele (1982, p. 126-127) ilustra que, nessa modalidade, estão implicados os "esquemas de extensão, de expansão, de ascensão, de engrandecimento, de crescimento, de multiplicação, de arrebatamento e de dominação, que cristalizam uma temática de oposição e de confrontação[35]".

Diferentemente da primeira, a segunda modalidade é a da negação do tempo, que, como expõe o teórico (1982, p. 127), envolve "a construção e a organização de refúgios, a procura por lugares fechados, a delimitação progressiva de espaços no espaço, e de novos espaços no interior destes[36]". A construção e o reforço desses espaços privilegiados, cada vez mais reduzidos, seria capaz de libertar o homem do "tempo degradante dos relógios[37]". Burgos (1982) ressalta que a perenidade, inseparável

---

[34] "[...] deux qui organisent un espace à l'abri du temps chronologique et de la dégradation qu'il opère, l'une en s'efforçant d'immobiliser le temps, l'autre en s'efforçant de s'y soustraire ; et une troisième qui utilise au contraire ce temps dans sa force vectorielle comme dans sa répétition cyclique pour occuper et ouvrir au mieux cet espace privilégié qu'est le texte." (BURGOS, 1982, p. 126).

[35] "[...] schèmes d'extension, d'expansion, d'ascension, d'agrandissement, d' accroissement, de multiplication, de rapt, de domination, et qui vont cristalliser toute une thématique d'opposition et de confrontation [...]" (BURGOS, 1982, p. 126-127).

[36] "[...] la construction et l'aménagement de refuges, la quête de lieux clos, la délimitation progressive d'espaces dans l'espace, et de nouveaux espaces à l'intérieur de ceux-ci [...]" (BURGOS, 1982, p. 127).

[37] "[...] l'edification et le renforcement d'espaces privilegies, de plus en plus réduits, devaient permettre enfin de se mettre à l'abri du temps dégradant des horloges." (BURGOS, 1982, p. 127).

das grandes tendências vitais, passa a ser buscada fora e não mais dentro do tempo cronológico. Aparecem, então, os esquemas de fuga, interiorização, descida, recolhimento, sepultamento, encerramento, encolhimento, chegando, inclusive, aos esquemas de apagamento e de fusão. As imagens sugeridas e ordenadas por esses esquemas criam outros espaços para um outro tempo e, além disso, "atenuam seus contornos desenhando 'passagens' ao invés de estados"[38] (BURGOS, 1982, 127).

A terceira modalidade de estruturação dinâmica do imaginário é a de progresso, que, em vez de sintetizar as modalidades anteriores, opõe-se a elas. Burgos (1982) mostra que ela corresponde à inserção no sentido da cronologia, à aceitação do inevitável devir temporal, numa espécie de reconciliação ou fingida reconciliação com a temporalidade. Não se trata mais de fixar o tempo em um eterno presente ou na criação de abrigos fora do tempo, mas, ao contrário, procura-se neutralizá-lo, inserindo-se na sua própria circularidade, ou seja, na sua repetição cíclica. Quanto aos esquemas, segundo o teórico (1982), podem ser os de percurso, retorno, progresso, relação, germinação, frutificação, periodicidade, entre outros.

Esses modos de estruturação do texto poético de Burgos, assim como as estruturas e os regimes sugeridos por Durand nos auxiliam a compreender como o imaginário atua na escrita literária. Além da preocupação de Burgos com o estudo da imagem poética "no texto", "no contexto" em que ela nasce, destacamos especialmente suas considerações acerca do processo de leitura do texto lírico. Suas reflexões nos direcionam a uma leitura do poema como um ato inaugural, uma abertura para várias possibilidades de sentido. Quando tratamos da imagem poética ou da imagem simbólica, também temos uma espécie de abertura para múltiplos de significado. Durand (1971), como nos referimos em outro momento, percebe na imagem simbólica um caráter epifânico, enquanto aparição do inefável, do indizível. Apropriando-nos da expressão de Garagalza (1990, p. 50), é possível afirmar que o símbolo sempre "instaura" um sentido, que está para além do expresso, que transcende o convencional e que se encontra em um nível mais profundo.

Sabemos que, dentre as características da poesia, encontra-se a sua linguagem velada e obscura. Mello (2002, p. 224) chama atenção para o fato de que "no texto poético, a linguagem é, sobremaneira, ambígua, polissêmica, equívoca, e, por tudo isso,

[38] "[L'images vont] estomper leurs contours em dessinant des 'passages' plutôt que des états." (BURGOS, 1982, p. 127).

rica e inesgotável". Importa sublinhar ainda que, em um texto lírico, o sentido precisa ser revelado. Nesse ponto, aproximamo-nos da imagem poética ou do símbolo, porque em vez de um sentido já dado, pré-estabelecido, precisamos desvelar ou revelar o seu significado.

Nesta dissertação, ao adentrarmos o tecido imagético de *Cristais partidos* (1915), de Gilka Machado, tentaremos desvelar o modo como se dá a produção de sentido do texto ao nível das imagens simbólicas. Apesar de nosso enfoque estar direcionado à imagem e sua atuação no processo de produção de sentido, na análise e interpretação dos poemas, outros aspectos deverão ser considerados, como, por exemplo, organização sintática, o ritmo e a sonoridade.

3 LEITURA E ANÁLISE MITOCRÍTICA DE *CRISTAIS PARTIDOS*

3.2 A vegetação: a crença no poder de renovação

O ciclo vital das plantas pode representar o devir temporal; no entanto, ele expressa também a possibilidade de renovação da vida a cada primavera, após o inverno. A vegetação, nota Mircea Eliade (1993, p. 264. Grifo do autor), configura "a manifestação da *realidade viva*, da vida que se regenera periodicamente". Esse simbolismo vegetal está subjacente às imagens apresentadas em alguns poemas de *Cristais partidos* como em "Aranhol verde", no qual o eu lírico se dedica a uma espécie de culto à trepadeira que se desenvolve sobre o telhado.

Na primeira estrofe do poema mencionado, o sujeito poético começa afirmando não saber o nome da planta que se cobre de alvas flores o que, às vezes, leva-lhe a supor uma aranha invisível tecendo sua trama. Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 872)[39] entendem que "a aranha tecendo a sua teia é a imagem das forças que tecem os nossos destinos" e ainda, enquanto artesã da realidade, ela é a senhora do destino. O verbo "tecer", por sua vez, está relacionado a esse tema. No entanto, Eliade (1993, p. 149) salienta que "tecer não significa somente predestinar (no plano antropológico) e reunir simultaneamente realidades diferentes (no plano cosmológico), mas também *criar*, fazer sair da sua própria substância, como o faz a aranha, que urde ela própria a sua teia". De maneira geral, a teia[40] é uma matéria frágil, porém, observamos que, no poema, a aranha não urde uma teia, mas uma "viridente trama", supondo uma matéria mais resistente, mais forte. Gilbert Durand (2002, p. 105-106) explora o simbolismo negativo da aranha, aproximando-a da imagem da mãe que aprisiona a criança em sua rede. Em "Aranhol verde", embora não apareça esse caráter temível do animal, a sua capacidade de ligar e enlaçar se mantém na alusão à "trama":

> Embora queira
> dar-lhe nome, não sei como se chama
> esta viçosa trepadeira
> que de alvas flores se recama;
> sei que, às vezes, suponho uma aranha invisível

[39] CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 24 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
[40] A teia, por sua fragilidade, pode ocultar uma aparência ilusória (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 72).

ande tecendo viridente trama
do meu telhado ao nível...

[...] (p. 16)[41]

A jovialidade da trepadeira é ressaltada, na segunda estrofe, pela seleção vocabular, que inclui palavras como "nova", "virgem" e "verdor", as quais evidenciam a coloração verde da vegetação: "Não tem um ano ainda,/ mas já completamente o meu quintal ensombra,/ e, por ser nova, inda é mais linda/ no seu virgem verdor veludoso de alfombra" (p. 16). O fonema "v", que está na composição sonora de "verde", predomina nas escolhas lexicais da poeta conforme verificamos na primeira e na segunda estrofes ("viçosa", "alvas", "vezes", "invisível", "viridente", "nível", "nova", "virgem", "verdor", "veludoso"). A incidência dá maior ênfase à presença da cor verde no poema. Entre as possíveis representações dessa cor, está o nascimento, o despertar da vida, pois é de verde que se cobre a vegetação com o término do inverno e a chegada da primavera.

Vimos que, na estrofe inicial, a técnica da tecelagem e sua ligação com o tempo são evocadas pelo verbo "tecer" e pela aranha. Na terceira estrofe, o sujeito poético introduz a figura da "incansável fiandeira" e as imagens do tear e dos fios. Conforme Eliade (1993, p. 149), as Moiras ou Moirai, divindades lunares responsáveis por atar o destino, são denominadas, por Homero, "as fiandeiras", sendo que uma dessas entidades se chama Klothó, que significa fiandeira. O autor (1993, p. 149) esclarece que as Moirai "foram, provavelmente, na origem, divindades do nascimento, mas a especulação posterior elevou-as à personificação do destino". O tear e o fio[42], instrumentos utilizados para tecer, constituem símbolos do destino (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 872). Há ainda no fio, elemento ligador, uma ambivalência: embora primordialmente seu simbolismo seja negativo, Durand (2002, p. 108) acredita que esses valores possam sofrer uma eufemização e até mesmo uma inversão. No poema, os fios são os galhos da planta, cuja coloração verde nos induz a um sentido positivo, uma vez que, além de símbolo de força e longevidade, o verde é "a cor da imortalidade

[41] Na transcrição dos poemas, nesta dissertação, mantemos a formatação conforme se apresenta em *Poesia completas,* publicada em 1978, pela editora Cátedra, em convênio com o MEC (Ministério da Educação e Cultura).

[42] De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 231), no plano cósmico, faz-se necessário distinguir o fio da urdidura do fio da trama: "a urdidura liga entre si os mundos e os estados; sendo que o desenvolvimento condicionado e temporal de cada um desses mundos e desses estados é figurado pela trama".

universalmente simbolizada pelos ramos verdes" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 939). Desse modo, análoga à fiandeira[43], divindade que tem o poder sobre os destinos humanos, a trepadeira, conforme nos mostra o sujeito lírico, cobre o telhado com seus ramos verdes, concedendo vida nova à pobre e velha moradia:

> [...]
>
> – Incansável fiandeira –
> ei-la que, prestes,
> no largo tear do espaço fios lança,
> todo o telhado encobre,
> alonga-o em glauco teto,
> pelas paredes pende... e a minha choça
> já não tem aquêle aspecto
> avelhandado e pobre,
> como que se enriquece e se remoça;
> e ó minha choça como ficas prazenteira,
> e com que garbo, embora velha, vestes
> esse fato verde que te torna criança!
>
> [...] (p. 16)

Tecer, conforme destacamos, é criar e isso explica por que a planta promove a vida. Além disso, a imagem da criança traz em si a volta ao estado edênico, anterior ao pecado, ou seja, o estado da puerilidade, da inocência[44]. Ela também sugere espontaneidade, vivacidade e jovialidade. Se retomarmos a figura da "fiandeira", reconhecemos que ela está ligada à lua, símbolo de renovação, que se aproxima do ritmo cíclico da vegetação. De acordo com Durand (2002, p. 296), em algumas culturas, construiu-se uma relação estreita entre o ciclo lunar e o vegetal, sob a crença de que a lua teria influência sobre as germinações.

Em relação à concepção de que a trepadeira concede vida, podemos depreender dela o mito da regeneração e do rejuvenescimento existente em algumas tradições. Eliade (1993, p. 238) mostra que, entre os indianos, havia um ideal de juventude, fazendo alusão a alguns mitos, nos quais tal crença revela-se na planta que regenera. A visão do eu lírico de "Aranhol verde" possui uma proximidade com esse tema mítico, por ele afirmar que a planta dá vida nova a sua moradia.

---

[43] Hugues Liborel (2005) sublinha que essas figuras com caráter divino nos remetem à temporalidade, ou seja, ao fato de que o homem está sujeito à inevitabilidade da morte. Elas conduzem à periodicidade, ao nascimento, à morte, à renovação. O linho, conforme o autor, é "uma fibra que, por atrito, se esmiuça, as partes separadas sendo depois tornadas maleáveis." (2005, p. 372).

[44] Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit. nota n. 39, p. 302.

Outro aspecto que devemos salientar é a imagem da casa, suscitada nessa mesma estrofe. O sujeito poético emprega a palavra "choça", invocando uma habitação muito simples, mas que, com a ramagem da trepadeira, adquire "garbo" e se enriquece. Essa "choça" se afigura como a casa, símbolo que, uma vez explorado, reflete diversas significações. Elencamos a abordagem de Gaston Bachelard, para quem a "casa" representa o ser interior. Nesse sentido, não é exatamente a casa em si que se rejuvenesce no poema, mas o próprio eu lírico, ou melhor, o seu ser interior. Tal perspectiva se soma à temática mítica da planta regeneradora citada no parágrafo anterior.

Na quarta estrofe, o desabrochar das flores da trepadeira é definido como "parto", termo que, semântica e sonoramente, remete-nos ao nascimento que inclui dor, sacrifício. Ao mesmo tempo, essa palavra configura uma antropomorfização da planta, identificando-a a mãe que dá à luz o/a filho(a). A ênfase aplicada às flores da trepadeira é visível na repetição do vocábulo ao longo da estrofe. Elas têm uma qualidade especial: são revestidas por uma pelica branca, o que indicia inocência e delicadeza, e sua corola, o receptáculo formado pelo conjunto das pétalas, não resiste ao sopro do vento, expondo sua constituição frágil. A pureza da flor contrasta com a brutalidade implicada pelo sofrimento e pelo sacrifício suscitados na referência ao "parto":

> [...]
>
> Por uma destas noites
> teve ela o parto das primeiras flores;
> e, dessa noite em diante,
> o meu olhar se estanca,
> ante essas flores de pelica branca,
> nas quais ela resume
> a beleza da forma e o encanto do perfume;
> flores cuja corola
> não resiste do vento aos mais leves açoites.
>
> [...] (p. 16)

Na estrofe anterior e na que segue, a noite[45] nos é apresentada como espaço privilegiado para o nascimento, distanciando-se dos valores tenebrosos que, segundo Durand (2002), geralmente, estão associados a ela. O sujeito poético presume que, somente na escuridão noturna, longe do calor e da luz abrasadora do sol (face

[45] Para Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 640), "a noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que desabrocharão em pleno dia como manifestação da vida".

destruidora do astro), ou em meio à luz mais amena do luar, é que a trepadeira consegue deixar emergir suas flores. A treva só faz realçar a sua brancura, já que, nas luzes do dia, o destaque de uma flor branca não é intenso. Há, portanto, uma composição do ambiente, destacando a "flórea brancura" no negrume noturno, este último visto por um prisma positivo, por não representar mais a escuridão temida e devoradora:

> [...]
>
> Talvez fugindo aos investigadores
> olhos do Sol, de lume causticante,
> só pela noite escura
> ou quando a luz discreta
> do luar na treva rola,
> ela, a flórea brancura,
> na escuridão projeta.
>
> [...] (p. 17)

Conforme o poema se desenvolve, a trepadeira vai gradualmente adquirindo mais imponência, revelando sua importância vital para esse "eu". Na sexta estrofe, o perfume da planta gera uma atração sobre sujeito poético, expressa, do ponto de vista lexical, pelo adjetivo "magnético", pelo verbo "chamar" e pelo substantivo "apelo". Se observarmos a construção fonêmica do termo "fragrância", concluiremos que ela exprime um sutil encantamento, um fascínio. Notamos que o aroma exalado pela trepadeira age sobre o olfato e o tato, de forma a criar uma espécie de amolecimento dos sentidos do "eu", algo próximo à sensação prazerosa experienciada por um gato quando tem o pelo acariciado por uma mão enluvada, e que evoca a um prazer que beira o sensual. Sublinhamos ainda que a inserção de versos mais longos cria um retardamento no ritmo do poema, reforçando o afrouxamento dos sentidos, ao passo que, a presença de versos mais curtos gera uma aceleração, sugerindo que os sentidos também se tornam mais aguçados:

> [...]
>
> Sua fragrância,
> qual magnético fluído,
> entra o meu abandono, o meu descuido,
> chama, mesmo à distância,
> o meu olfato,
> que, ao seu apelo,
> sente,
> qual pachorrento gato,

o prazer emoliente
de uma enluvada mão a acariciar-lhe o pêlo.

[...] (p. 17)

Na sétima estrofe, logo que começa a anoitecer, o "eu" vai ao encontro da planta numa ânsia instintiva, buscando, com a aspiração do aroma que dela se desprende, um prazer espiritual. A trepadeira é como um pálio, imagem enunciadora de um estado de resguardo, na sugestão de que a planta representa, para esse "eu", um abrigo, um amparo. No poema, a palavra "pálio" vem acompanhada do adjetivo "redolente" (inebriante), o que nos permite inferir tratar-se de um manto capaz de fascinar, enlevar, extasiar, conforme demonstram os seguintes versos:

[...]

Mal principia o anoitecer,
caminho, como que instintivamente,
para o seu pálio redolente
buscando de aspirá-la o espiritual prazer;
e às vezes o silêncio é tão pleno, é tamanho,
que ela, suponho, ao meu olhar se expande,
sinto-a se elastecer
e vejo-a – polvo estranho –
os tentáculos verdes distender!

[...] (p. 17)

Ainda na estrofe em questão, às vezes, em meio à plenitude do silêncio do ambiente, o "eu" imagina que a planta cresça, e o seu olhar se alongue. No que tange ao vocabulário, o movimento da planta é enfatizado no emprego dos verbos "expandir", "elastecer" e "distender". Além disso, no plano sonoro, as aliterações dos fonemas "m", "n", "l", "s", e as assonâncias das vogais "i", "e", "a" e "o", nas suas formas nasais "in", "en", "an", "ã", "on", ratificam a impressão de prolongamento. É possível interpretarmos esse crescimento, essa distensão da trepadeira como um engrandecimento, um preenchimento do espaço. Verificamos a menção ao "polvo", animal marinho que utiliza seus membros para deter sua presa, sugerindo que a planta, com seus galhos verdes, enlaça o olhar do eu lírico. A imagem do polvo reforça esse processo de redobramento da dimensão dos ramos da trepadeira. Configura-se algo próximo a um abraço reconfortante, que não apenas nos expõe à fragilidade desse "eu", como também pressupõe um regresso à agradável proteção materna.

Na oitava estrofe, o eu lírico amplia ainda mais a influência que o aroma da trepadeira exerce sobre ele, passando de um prazer espiritual a um sensorial. O perfume deixa sua pele fria, como no estado vivido no período do sono. No nível do léxico, o esmaecimento da força do "eu" é suscitado pelos verbos "emaciar" e "agonizar", pelo substantivo "unguento" e pelos adjetivos "meloso", "doce", "lamuriento" e "mole". O adjetivo "meloso", por sua vez, evoca o mel, substância cuja doçura pode invocar sedução e abolição da dor[46]. Já o uso das palavras "pele", "sentidos" (repetida duas vezes), "gozo" e "gozar" acentua a sensação prazerosa e, do mesmo modo, traduz a necessidade do "eu" de saciar os desejos. No entanto, ressaltamos que não se configura um gozo sexual: existe uma pureza envolvida, evidenciada nos adjetivos "sutil" e "requintado". De maneira geral, o "untar" e o "unguento" apontam para os rituais de purificação, porque untar a pele significa limpar o corpo e a alma. Enfim, na estrofe em destaque, a sensibilidade aflorada pelo aroma da planta nos revela um "eu" de ânimo restaurado, rejuvenescido, como se, sobre ele, se efetuasse uma renovação total da vida:

> [...]
>
> Seu perfume é meloso,
> tem qualquer coisa que emacia,
> qualquer cousa sutil de requintado gozo.
> nos meus sentidos de tal forma atua,
> que minha pele (incrível cousa!) fica fria:
> como que unto na fragrância sua.
> Quando agoniza o Dia,
> põem-se os meus sentidos a gozar
> esse perfume doce e lamuriento,
> alvo como luar,
> mole como unguento.
>
> [...] (p. 17)

A obsessão pelo perfume é uma constante na poesia de Gilka Machado. Em "A revelação dos perfumes", conferência proferida pela poeta no ano de 1914, ao abordar alguns dos usos das essências aromáticas na antiguidade, Gilka destaca que as mulheres egípcias, romanas e gregas costumavam se banhar em águas perfumadas, ritual que, aliás, se aproxima do processo de untar a pele, citado na estrofe anterior. A poeta (1916,

[46] Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 604. Grifos dos autores) observam que o mel, na confraria mística dos bektachis, de obediência xiita, "designa o **Hak**, certa realidade transcendental, objetivo de todo caminho espiritual, onde o ser se funde com a divindade; aquilo que se realiza o **fana**, estado de anestesia onde se abole igualmente a própria noção de dor". Os autores reforçam a associação do mel com os rituais iniciáticos, mostrando que, na religião grega, ele simbolizava a morte e a vida, o entorpecimento (uma vez que conduzia a um sono calmo e profundo).

p. 11) nota que "a literatura antiga é toda saturada de cheiros embriagadores e lascivos; nas imagens poéticas o perfume resalta, as phrases parecem pétalas soantes". Se fizermos uma leitura atenta da estrofe em pauta, parece-nos que, de cada verso, salta o aroma doce e umectante das flores da trepadeira. E, nessa relação entre o perfume e a poesia, Gilka (1916, p. 14) afirma que "certo não foi por simples phantasia, por mera creação poética, que os gregos consideraram o perfume a bebida inspiradora dos deuses, pois, ainda hoje e sempre, elle ha de ser o nectar da Poesia". Desse modo, o odor é a essência da poesia de Gilka. No poema analisado, ele configura a expressão de sensações, de sentimentos, enfim, a sublimação do espírito.

Existe uma entrega total, um despojamento do "eu" em pleno desalento, repousando sob a proteção da planta. Na nona estrofe, quando aspira o perfume inebriante e seu olhar estanca diante da beleza da trepadeira, ele se transporta para uma existência tranquila, como a atmosfera de um sono calmo e profundo, da qual é subitamente arrancado, em uma sensação de que cada galho lhe roça o busto. Galho que é, na verdade, uma serpente disfarçada, o que nos remete a um erotismo velado. Para Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 815), a serpente é secreta, enigmática; logo, deduzimos que a trepadeira também é misteriosa[47]. Ela sempre surpreende, aviva os sentidos e atua sobre a passividade do eu lírico:

> [...]
>
> Se, à sua sombra, a meditar repouso,
> frequentemente viçosos braços,
> num gesto langoroso,
> pendem pelos espaços...
> e, à sensação de cada
> galho que me roça pelo frágil busto,
> apavorada espio,
> num rápido arrepio
> de susto!
> Do meu sossego, súbito, arrancada
> à sugestiva solidão do ambiente,
> creio que nela se encontre disfarçada
> uma serpente.
>
> [...] (p. 18)

[47] Precisamos sublinhar que, de acordo com Durand (2002, p. 320), a serpente, que pertence ao bestiário lunar, relaciona-se ao simbolismo cíclico do vegetal. O autor (2002, p. 321) reconhece o animal como "emblema de um eterno recomeço e de uma promessa bastante rude de perenidade na tribulação".

Voltando ao título do poema, “Aranhol verde”, percebemos que supõe uma teia gigante e, se considerarmos a reincidência da atração exercida pela trepadeira sobre o sujeito poético, nas três estrofes anteriores, podemos pensar que a planta funciona como uma “armadilha”. Tal como a aranha atrai sua presa para a teia, a trepadeira lança um encanto sobre o “eu” através do seu perfume, arrastando-o para si. Na última estrofe analisada, a imagem simbólica da serpente denuncia o “perigo” subjacente à vegetação da planta. Temos, portanto, uma alusão à figura da mãe que prende o filho em sua rede, e os valores nefastos são transmutados em valores positivos, conforme constatamos em nossa análise. As imagens que ocorrem no poema revelam que a trepadeira é como a mãe que chama para si o filho, a fim de lhe oferecer abrigo, de lhe proporcionar uma sensação prazerosa similar à vivida no espaço intrauterino.

Na décima estrofe, o eu lírico mostra que acompanhou o desenvolvimento da planta: o seu nascimento, o seu crescimento e o seu florescimento. Ela lhe serviu como forma de satisfação exterior; nela, o “eu” procurava um alento para o seu ser melancólico e já cansado diante da total ausência de prazeres e da dor persistente. Nesse sentido, ao admirar a planta, ele escapa dos pesares que carrega consigo, por ela representar sinal de conforto ao seu ser sofrido. Para entendermos por que o verdor formado pela ramagem da planta é sinônimo de alegria, recorremos aos estudos de Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 939), para os quais o verde é uma cor “envolvente, tranquilizante, refrescante e tonificante”. Ressaltamos que, segundo Durand (2002, p. 220-221), o verde “desempenha isomorficamente um papel terapêutico porque é assimilado à calma, ao repouso, à profundidade materna”, significado que, aliás, se aproxima muito do construído no poema, conforme discutimos no parágrafo anterior. Observamos que o eu lírico faz um apelo à exterioridade, numa espécie de fuga e de transcendência que, no fim, esconde uma interiorização. O segmento “estender o olhar” pode implicar um aprofundamento, um mergulho no verdor da trepadeira:

> [...]
>
> Vi-a nascer,
> crescer
> e florescer;
> cuidadosa mão plantou-a um dia,
> para visual alegria
> do meu ser.
> Nesta ausência absoluta de prazer,
> buscam sempre os prazeres exteriores,

estes olhos cansados de fitar
minhas íntimas dores;
e que gozo estender pelas manhãs o olhar
No suspenso tapiz dos seus verdores!

[...] (p. 18)

Na décima-primeira e décima-segunda estrofes, a beleza e a juventude da trepadeira são percebidas pelo sujeito poético como fantasiosas, à medida que ele constata não serem eternas as mencionadas qualidades. Considera que a consistência do tempo, como a juventude da trepadeira, é instável. A planta, do mesmo modo que ele, está sujeita à temporalidade. Sua vida é um fio que pode ser cortado, é tênue e frágil diante do poder absoluto do devir. De certa forma, a trepadeira e o "eu" vivem temporalidades opostas: a primeira, esbanjando jovialidade e o segundo, expressando um cansaço, um desânimo diante da vida. As inquietações do eu lírico não o impedem de desejar que a planta não tenha a curta duração de sua ilusão. Retrocedendo à terceira estrofe, verificamos que a imagem dos fios lançados pela planta sobre o telhado e as paredes da casa alude à teia, indiciadora de uma aparência ilusória. O verde ou a renovação realizada pela trepadeira é exatamente como essa teia, apenas aparente:

[...]

Mas, talvez por muito amá-la,
uma idéia pressaga
todo o meu ser abala...
é que há na planta que me delicia,
amplamente estendida,
a consistência de uma fantasia:
é um fio a sua vida...
Assim aberta, totalmente expansa,
numa alegria alviçadeira,
vejo-a reproduzir minha seca esperança
tecendo a trama da ilusão primeira.

(Não tenhas tu, formosa trepadeira,
a curta duração
dessa minha ilusão...)

[...] (p. 18)

Na estrofe final, "nas caladas" da noite, quando o "eu" contempla as flores da trepadeira com sua cor branca e seu formato esférico, imagina estar olhando um "céu cheio de luas". De maneira geral, as flores possuem uma curta duração; por isso, podem ser associadas à passagem do tempo, cuja representação também está na lua, símbolo da

temporalidade. No entanto, embora efêmera, a flor vive uma perpétua regeneração, característica imanente ao astro noturno[48], que morre no final do ciclo de 28 dias, para renascer depois. Durand (2002, p. 294. Grifo do autor) ressalta que "a lua é [...] simultaneamente medida do tempo e promessa explícita do *eterno retorno*". Desse modo, a imagem de uma cúpula celeste com várias luas pressupõe a percepção de várias temporalidades e vidas que são, ao mesmo tempo, suscetíveis à morte e à posterior renovação:

> [...]
>
> Quando, pelas caladas
> da noite, os olhos ergo à sua renda espessa,
> e alvas, esféricas, paradas,
> contemplo as flores suas
> (talvez porque o seu cheiro me entonteça),
> penso esteja a pairar sobre minha cabeça
> um céu cheio de luas!
> (p.19)

Em "Aranhol verde", Gilka nos revela uma existência humana subordinada à passagem do tempo, e nos apresenta imagens que nos encaminham ao mito do eterno retorno. A juventude, seja do homem ou da vegetação, como mostrado no poema, é transitória ou, tomando de empréstimo as palavras do próprio eu lírico, é ilusória. Porém, esse "eu" não ignora a possibilidade de recomeço, representado principalmente no ciclo vital da trepadeira e na referência à lua. O sujeito poético parece convencido de que a vida é dominada por uma rítmica cíclica, quando retoma as imagens da vegetação, das flores e da lua, que se integram numa renovação periódica. Além disso, se considerarmos o formato do disco lunar e o da flor obtemos o círculo, que simboliza o movimento contínuo do tempo[49]. Durand (2002, p. 323) ressalta que "o círculo, onde quer que apareça, será sempre símbolo da totalidade temporal do recomeço". Nesse caso, nos aproximamos da estrutura dramático-sintética da imaginação noturna, conforme proposto pelo teórico francês, à medida que o eu lírico evidencia o dinamismo cíclico do devir temporal e a repetição dos ritmos.

Outro poema em que reencontramos uma alusão ao devir temporal no ambiente vegetal é "Sempre-viva". Mesmo diante das maiores dificuldades, há no ser humano

---

[48] Embora a lua seja um satélite natural e não um astro, neste trabalho, preferimos a designação "astro noturno", utilizada por Gilbert Durand, Mircea Eliade e Jean Chevalier e Alain Gheerbrant.

[49] O símbolo da serpente, empregado no poema, está relacionado também à transformação temporal. O teórico francês percebe que esse réptil, em muitas culturas, corresponde à duplicação animal da lua e, ademais, como o astro, a serpente consegue se autorregenerar.

uma capacidade de manter viva uma confiança na vida, na contínua espera pela felicidade. No poema, o eu lírico transmite uma esperança enfraquecida. Sempre-viva é um nome capaz de traduzir o quanto essa flor vale, mesmo que não tenha perfume: "Sempre-viva, teu nome exprime quanto vales,/ e, embora te não desse aroma a Natureza,/ quem, como eu, padecer o maior dentre os males,/ por força há de exaltar-te a original beleza" (p. 15). A sempre-viva, conforme pressupõe a nomeação, é uma flor que se mantém viçosa, sem murchar e, por isso, é popularmente conhecida como flor perpétua. O aroma, por sua vez, é a comunicação dos vegetais, segundo a perspectiva de Gilka Machado, em "A revelação dos perfumes". A inexistência do odor na sempre-viva implica o silêncio. Por tal razão, inferimos que essa se comunica através de sua beleza.

Independentemente de onde tenha nascido, na sempre-viva permanece acesa a "chama de ouro" no seu cálice, conforme os versos da segunda estrofe: "Quer abroches num horto ou na campa assinales/ uma grata lembrança, eternamente acesa/ vive essa chama de ouro inserida em teu calix, como um sol que a surgir ilumine a deveza" (p. 15). O dourado da "chama" nos conduz ao ouro que, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 679-671), é a imagem simbólica da luz e se identifica com o sol, fecundador da vida. Levando em conta a tradição alquímica, Durand (2002, p. 262. Grifos do autor) vê o ouro como uma "substância oculta, secreta, não o vulgar metal, *aurum vulgi*, mas o ouro filosofal, a pedra maravilhosa, *lapis invisibilitatis*, *alèxipharmakon*, 'tinta vermelha', 'elixir da vida', 'corpo de diamante', 'flor de ouro', *corpus subtil* etc". Em síntese, o ouro constitui, na visão do autor (2002, p. 263), "o princípio substancial das coisas, a sua essência encarnada". Se, por um lado, verificamos no poema a referência a essa matéria geradora da vida, vemos, no cálice da flor, a imagem da taça que, no seu vasto simbolismo, dentre outros aspectos, contém a substância da imortalidade[50]. Além disso, a imagem da "chama", presente na estrofe, pode representar o espírito e a transcendência, sendo a "alma do fogo"[51]. Ao marcar a eternidade da flor, o sujeito poético recusa a morte, o que nos direciona à imaginação diurna, na qual o indivíduo exprime um desejo de vencer o tempo.

Embora sofrendo com o devastador "Vento" e a luz abrasadora do "Sol", a sempre-viva não perde seu brilho, seu "fulgor opulento". Vento e Sol correspondem a duas potências naturais destruidoras, conforme os seguintes versos: "Exposta ao sopro

[50] Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit. nota n. 39, p. 858-860.
[51] Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit. nota n. 39, p. 232.

rijo e inclemente do Vento,/ aos queimores que o Sol impiedoso te lança,/ não te rouba a tortura o fulgor opulento" (p. 15). O sol possui uma dupla face: aquele que fornece a energia, dá vida a todas as formas, e também aniquila, destrói através da seca. Analogamente, o Vento agrega qualidades contraditórias, na medida em que, os ventos, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 936), constituem "instrumentos da força divina; dão vida, castigam, ensinam". Os ventos são ainda, continuam os autores (2009, p. 936), a "manifestação do divino, que deseja comunicar as suas emoções, desde a mais terna doçura até a mais tempestuosa cólera". No poema, as duas imagens simbólicas, sol e vento, expressam as limitações, os impedimentos, os desgostos, as tristezas etc, que abalam a existência humana.

Por fim, nos últimos três versos do soneto, o eu lírico afirma que a flor é como a paixão, que enfeita o túmulo da sua Esperança já morta, uma paixão que, mesmo exposta aos rigores do destino, brilha, cresce: "És como esta paixão (minha paixão estulta!),/ que o túmulo a enfeitar de uma extinta Esperança,/ aos rigores da Sorte esplende, viça, avulta!" (p. 15). Essa flor, cuja corola recebe uma "chama de ouro", mostra-se vencedora ante o Destino implacável e o Cronos aterrorizador, ambos evocados pelo "Vento" e pelo "Sol". Sempre-viva é o nome da flor e corresponde ao estado em que se encontra a paixão desse "eu", isto é, permanentemente forte e, tal como a flor, não deixa apagar o seu brilho diante das interposições atmosféricas e astrológicas. Esse "eu" não permite que sua paixão se abale frente ao destino severo, fazendo com que seu sentimento se assemelhe à chama de ouro que nunca se extingue. A paixão move a existência, é a essência vital de todo homem; através dela uma Esperança dada como morta pode renascer.

A proposta de uma esperança renovada se manifesta com maior intensidade no poema "Versos verdes". O verde presente no título, que ganha destaque nas estrofes finais, volta a representar a esperança, já que é a cor símbolo da regeneração da natureza: "A cada primavera, depois do inverno provar ao homem de sua solidão e sua precariedade, desnudando e gelando a terra que ele habita, esta se reveste de um novo manto verde que traz de volta a esperança e ao mesmo tempo volta a ser nutriz" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 939). Como em "Aranhol verde", a ocorrência da imagem do verde, no poema em análise, anuncia uma confiança no eterno recomeço.

Na primeira estrofe, a Esperança é uma palmeira erguida no meio do Saara da vida, ou seja, do deserto da vida, oferecendo proteção às caravanas de almas. A palmeira é uma árvore que pode atingir grandes alturas e que consegue vencer a aridez do ambiente desértico. Analogamente, a esperança é capaz de vencer todas as adversidades. Diante dos tormentos e das enfermidades da existência, em que a vida se torna árida e insuportável como o ambiente de um deserto, ela é o único ponto de apoio ao ser humano. Desse modo, a imagem de uma imensa palmeira imponente no deserto amplifica a Esperança protetora. Na composição estrutural do poema, a palavra "Esperança" é seguida de travessão, impondo ao leitor uma pausa, situação que se repete na maior parte das estrofes, caracterizando uma anáfora, a qual reforça ainda mais a ênfase conferida à Esperança:

> Esperança – palmeira imensa, erguida
> no Saara da Vida,
> que o pálio protetor da tua sombra espalmas
> à caravana das almas.
>
> [...] (p. 24)

Na segunda estrofe, a Esperança é identificada com uma "cigarra cancioneira", que passa toda a sua vida cantando e, de tanto cantar, estoura. A repetição da rima externa "arra" lembra o som estridente do animal. O canto da cigarra representa uma presença alegre, viva, enquanto que o seu silêncio supõe, ao contrário, a extinção da vida. A cigarra se assemelha a uma esperança, no início, forte e viva, mas que, com a passagem do tempo, aniquila-se. Tal relação evidencia também o quão frágil é a esperança e o fato de que ela não é "eterna":

> [...]
>
> Esperança – cigarra cancioneira,
> que a tua vida inteira
> passas, numa algazarra
> bizarra,
> do sol da juventude às claridades louras,
> cantando, até que estouras.
>
> [...] (p. 25)

Na terceira estrofe, deparamo-nos com uma dimensão fechada e escura inaugurada pela imagem da floresta. O espaço descrito pelo eu lírico é sombrio, cerrado,

sugerido na expressão "brenha escura"[52]. Nessa floresta, a alma dele, por vezes, vaga perdida, numa espera angustiosa pelo "astro radiante", o sol, símbolo da vida, a fim de que ele desponte para lhe trazer luz. Em meio a uma existência sofrida, esse "eu", que padece as maiores dores e se perde na escuridão da noite tem, na esperança, uma possibilidade de mudança, de uma vida renovada:

> [...]
>
> Esperança – floresta que eu transponho
> na tontura do sonho,
> floresta onde perdida, às vezes, vaga
> minha alma aziaga,
> ansiando que desponte
> no horizonte,
> para aclarar-te, ó minha brenha escura!
> o astro radiante da ventura,
> há tanto tempo posto,
> que me deixou na vida a noite do desgosto.
>
> [...] (p. 25)

Constatamos que o sujeito poético constrói uma oposição entre luz e trevas, típica do regime diurno do imaginário. Ele recupera a imagem simbólica do sol, enquanto potência benéfica, contra a noite e a escuridão, qualificadas negativamente. Durand (2002) demonstra que o sol nascente é potência benfazeja que vence a noite; o astro, por sua cor dourada, remete à luz e também sinaliza o nascimento do dia, a alvorada. Levamos em conta ainda que, conforme o teórico, a noite, no contexto da imaginação diurna, é prelúdio do dia, assim como as trevas, da luz.

Apesar de a percepção desse "eu" sobre sua própria vida não ser animadora, ele não está totalmente descrente. Um certo otimismo se revela, na quinta e na sexta estrofes, na menção à imagem da "árvore". Na quinta estrofe, a Esperança é comparada à "árvore" que abriga e protege, retomando a visão construída nos versos iniciais do poema. Na estrofe seguinte, a mesma imagem conduz à verticalização e à elevação, tendência expressa já no nível lexical: nos verbos "crescer" e "erguer"; no adjetivo "etérea", relacionado ao celestial; e nos substantivos "escalada" e "espaços". A árvore é símbolo ascendente ligado à crença na renovação[53]. No poema, ao lançar seus galhos em direção ao espaço etéreo, numa espécie de desenvolvimento progressivo, buscando

[52] Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 439), a floresta pode ser considerada um santuário natural, sentido que se distancia do inaugurado no poema analisado.
[53] Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit. nota n. 39, p. 84.

ansiosamente alcançar o infinito, a árvore representa uma forma de ascensão contínua. Desse modo, o sujeito lírico nos mostra uma Esperança em crescimento que, conforme supõe a imagem da árvore, se autorrenova:

> [...]
>
> Esperança – árvore amiga,
> em cujas frondes se abriga
> das ilusões a passarada;
>
> árvore que a crescer, numa etérea escalada,
> ergues suplicemente os torsos braços
> para os espaços,
> num gesto ansioso, num gesto aflito,
> como que procurando alcançar o infinito.
>
> [...] (p. 25)

Na sétima estrofe, a retomada da "Canaan" (Canaã) bíblica, a terra prometida por Javé aos hebreus, sugere a busca contínua pelo paraíso terrestre[54]. Ainda que ressalte a qualidade ilusória da esperança, ao descrevê-la como ave que leva até as portas de uma Canaan da Fantasia, o sujeito poético exalta o poder da esperança, capaz de fazer uma alma agonizante sonhar uma outra vida. Inferimos que essa outra vida corresponda ao sonho do homem em ter um futuro melhor, uma existência sem sofrimento, sem dor, mais tranquila, o que remete à Canaan terrestre. Porém, de acordo com o eu lírico, esse paraíso terrestre não passa de uma fantasia, apenas um sonho irrealizável a rondar a imaginação humana. Ainda na mesma estrofe, emergem as imagens da ave e das asas que, considerando a visão de Durand (2002), além de suscitarem o voo, exprimem um desejo de verticalização, a tônica do regime diurno da imaginação. No poema, a elevação referida não significa transcender o plano corpóreo ou material, mas transcender a amargurada e angustiante existência:

> [...]
>
> Esperança! – Esperança – ave que nos transportas,
> em tuas asas, às portas
> da Canaan da Fantasia:
> essa tua magia
> faz com que os moribundos
> fiquem pensando noutros mundos
> na ânsia ilusória de uma vida
> jamais vivida.

[54] Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit. nota n. 39, p. 880.

[...] (p. 25)

A capacidade da esperança de se renovar é evidenciada por meio da imagem da Fênix, presente na oitava estrofe. O pássaro mítico, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 421-422), renasce das próprias cinzas, simbolizando a perpétua regeneração da vida. A redundância do fonema "v", presente no vocábulo "vida", dá ênfase a essa noção de um contínuo reviver. No entanto, a imortalidade da Fênix lendária é uma condição que o homem anseia, mas jamais logra alcançar. E é a sua esperança sempre renovada que o faz sonhar, aspirar condições inalcançáveis. Vista assim, ela constitui o eterno fantasma do destino humano a iludir o homem:

[...]

Ó Esperança! tu és como a Fênix lendária,
a tua duração é indefinida, é vária,
vives a reviver das cinzas de ti mesma;
és da ventura humana o eviterno avantesma,
o avantesma enganoso,
a espiritual visão do inatingível gozo.

[...] (p. 26)

Nessa oitava estrofe, ocorre uma transição da imaginação diurna para a imaginação noturna. Nas estrofes anteriores, são empregados símbolos que se integram a um simbolismo diarético, dentre as quais, destacamos a árvore. Por outro lado, não podemos esquecer que a árvore também remete ao esquema cíclico enquanto símbolo de renovação periódica. Na estrofe em análise, ao dispor da imagem da Fênix, o sujeito poético transmite a crença no eterno recomeço mítico e, em consequência disso, nos conduz ao regime noturno.

Na décima estrofe, o eu lírico traduz a inconstância da esperança a partir da andorinha, que migra de uma região quando o outono dá sinais de término, e o inverno chega. O caráter migratório da ave faz com que ela seja símbolo de partida, emigração, separação[55]. A esperança permanece na vida do "eu" por algum tempo, mas logo lhe foge, porque sua natureza é errante. Esse "eu" desvela uma das características da existência humana: a alternância entre períodos de crença e de descrença. Apesar de ele enfatizar o sentido de partida, representado pela andorinha, não esqueçamos que a ave

[55] Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit. nota n. 39, p. 51.

também simboliza o eterno retorno, já que ela volta à região de onde migrou, com a chegada da primavera. Portanto, parece-nos que a esperança se ajusta ao movimento cíclico de término e recomeço:

> [...]
>
> Ó Esperança minha!
> – ave de arribação, fugitiva andorinha,
> com que carinho
> o ninho
> teceste no beiral da torre do meu sonho,
> e fugiste, suponho,
> ó progne erradia!
> mal previste chegar a descrença da invernia.
>
> [...] (p. 26)

Se, na estrofe anterior, a imagem da "andorinha" remete à inconstância da esperança, sempre partindo, na estrofe seguinte, temos a volta da esperança, a crença no seu retorno, expressa na renovação trazida pela primavera. O eu lírico compara a esperança à primavera, já que ambas teriam o poder de fazer renascer todo o ser vivo. No primeiro e no quarto versos, a reiteração dos segmentos "em tudo", "em todo" e "tudo" sugere uma ideia de totalidade, pois a esperança dá vida a todas as coisas e a todos os seres, ou seja, a natureza por completo se sente revivendo através de sua seiva, passível de ser interpretada como a bebida da imortalidade (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 810-811). No segundo e no terceiro versos, forma-se um jogo de contrastes entre o frágil e o temível, o puro e o repelente, paradoxo que sublinha ainda mais o poder onipotente da esperança. Os verbos ("acordar", "agitar", "cantar", "desabrochar", "abrir", "enflorar"), os substantivos ("flor", "frêmitos", "sorriso", "natureza", "riso") e os adjetivos ("alvoroçada", "jubilosa") também dão conta desse verdadeiro despertar da existência. Além do léxico selecionado pela poeta, as próprias referências ao processo de desabrochar das flores nos encaminham ao período da primavera, no qual o ambiente melancólico criado pelo frio do inverno é tomado por uma energia viva, ganha ânimo e se enche de vida. Está no ciclo da natureza, na repetição de uma nova criação, um dos exemplos da esperança do eterno recomeço:

> [...]
>
> Em tudo, em todo ser a tua seiva impera,
> desde a mais frágil flor à mais temível fera,

desde a linfa mais pura ao verme repelente,
tudo, tudo te sente.
Mal penetras a Terra,
estranha sensação no imo das coisas erra,
dos devaneios a horda
alvoroçada acorda,
e toda a natureza em frêmitos se agita,
ao sentir-te, Esperança, a carícia bendita;
a alma das coisas jubilosa canta,
desabrocha da flor o sorriso na planta,
e abre-se em cada boca a rósea flor do riso;
pões no inferno da vida uns tons de paraíso,
e fazes enflorar todo o ser que te encerra,
ó Primavera da alma! ó Esperança da Terra!

[...] (p. 26-27)

O enfoque, na estrofe seguinte, migra para a visão de uma esperança cuja vida pouco a pouco expira, aproximando-se do simbolismo lunar. Se antes tínhamos uma seleção vocabular que indiciava a agitação, a animação de toda natureza no afloramento da vida, agora temos um conjunto de palavras que denotam uma vagarosidade, uma lentidão ("pacificador", "lento", "bonança", "calma", "agonizante") e uma sensação espiritual e melancólica ("místico", "santo", "divina", "agonizante", "Lua-minguante", "pranto", "consolador", "triste"). O ritmo do poema também se torna mais pausado com a recorrência da palavra "luar", nos primeiros versos, e do termo "luz", nos versos finais, e ainda na sonoridade criada pelas repetições dos fonemas "l", "m" e "n", que reproduzem um som arrastado, prolongado. O luar, tão realçado na estrofe em análise, que não é senão um reflexo da luz do sol, uma luminosidade que a lua projeta na escuridão noturna, evoca um aspecto mórbido, doentio. O quarto-minguante é a fase em que a lua vai, progressivamente, desaparecendo, tornando possível associá-la à morte. Porém, levando em conta que a lua sempre renasce, o eu lírico nos oferece uma visão de uma esperança que acaba para, logo, surgir revivificada:

[...]

Esperança
– luar pacificador, luar lento de bonança,
luar místico, luar santo,
ó luar lavado pela enxurrada do pranto!
ó luar consolador cuja luz triste e calma
penetra a noite tempestuosa da alma!
Da minha cisma as brumas ilumina,
Esperança, luz divina,
luz triste, luz agonizante
de Lua-minguante!

[...] (p. 27)

Outro ponto importante no poema é a alternância entre vida e morte e os períodos de esperança e de descrença, marcados em uma estrofe, que apresenta o renascimento primaveril e em outra, que recorre ao fenecimento da lua na sua fase minguante. Essa alternância nos permite pensar no ritmo cíclico da existência, sugerido pela primavera e pela lua.

A presença reiterada do vocábulo "verde" esboça um predomínio da cor. Conforme já explicitamos, trata-se de uma cor que suscita a esperança porque, na primavera, por exemplo, é o sinal da regeneração da vegetação. A referência ao verde e a recorrência da palavra nos indicam o quão esperançoso sente-se esse "eu", que se distancia daquela esperança ilusória, enganosa, mostrada nas estrofes iniciais. Pode também revelar um sujeito que não apenas anseia por esperança, mas para quem a esperança deixou de ser somente um desejo, transformando-se em uma necessidade, em um elemento indispensável à sua existência. Vemos, então, um "eu" que se quer cheio de expectativa para com a vida e cheio de crença:

[...]

Toda verde eu te sonho e no verde te vejo,
busco através do verde o delicioso ensejo
de poder partilhar da bênção que tu lanças
aos seres, pelo gesto amigável das franças.

é verde o manto que por sobre o solo arrastas,
verdes são essas tuas comas bastas,
as tuas longas tranças,
que derramas à flor das águas mansas
e emaranhas nas frondes
onde a humana vista a tua forma escondes.
É verde o teu olhar, verdes teus olhos lampos,
e rastros teus suponho os campos,
e tudo reverdece ao teu divino assomo.
Brotas da podridão da existência, assim como
brota a vegetação na imundície dos charcos.
São verdes os teus marcos,
verdes as emoções por ti sentidas,
e são verdes as vidas
alentadas no teu exuberante seio.

E tudo quanto anseio,
e tudo quanto por ti penso,
é de um verdor intenso!

É verde a tua luz, verde a tua alvorada,
no verde te achas concretizada.

[...] (p. 27-28)

Notamos que o sujeito poético procura fazer uma associação entre a vegetação ("franças", "manto", "frondes", "campo") e os cabelos ("comas", "tranças") numa alusão à ramagem verde que cobre o solo, pois a cabeleira, relacionada à relva, supõe um crescimento – o crescimento da ramagem e o crescimento dos cabelos[56]. Além disso, os cabelos podem ser símbolo, entre diversos aspectos, da força vital do homem[57]. O verde, enquanto indício de nascimento, parece se opor à podridão, que representa a morte; porém, o eu lírico nos afirma justamente o contrário: é na imundície dos charcos que brota a vegetação e ali é gerada a vida. Buscando as considerações de Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 681), observamos que o pântano e o charco simbolizam, para os psicanalistas, o inconsciente e a mãe, enquanto locais das germinações invisíveis. A esperança, conforme expressa o sujeito poético, é aquela que alimenta, que alenta os seres; por isso, ela é semelhante à figura da mãe que, no seu seio, alimenta os filhos. Há, portanto, uma referência à Grande Mãe, à Gaia que engendra a vida dos seres. Para Eliade (1993, p. 206), a terra concentra o princípio e o final da existência:

> Toda manifestação vital tem lugar graças à fecundidade da Terra; toda a forma nasce dela, viva, e volta para ela no momento em que a parte da vida que lhe tinha sido concedida se esgotou; volta a ela para renascer; mas, antes de renascer, para repousar, para se purificar, para se regenerar.

Durand (2002, p. 229) destaca, no culto da Grande Mãe, entidade presente em praticamente todas as épocas e em todas as culturas, uma oscilação entre um simbolismo aquático e um simbolismo telúrico. No poema, as qualidades terrestres são agregadas à imagem da mãe universal. A água se faz presente ("águas mansas", "charcos"), mas se manifesta através da terra, porque brota dela ou cai, em forma de chuva, sobre ela. A terra, conforme nos declara Eliade (1993, p. 196. Grifo do autor), é "uma fonte inesgotável de *existências*". Seu destino, sublinha o historiador das religiões (1993, p. 206), é "gerar incessantemente, é dar forma e vida a tudo o que volta para ela inerte e estéril".

[56] Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit. nota n. 39, p. 155.
[57] Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit. nota n. 39, p. 153.

A esperança, enquanto verde[58], surge sob o signo da "salvação" e do abrigo. É justamente proteção que o sujeito pede a ela nos versos finais do poema. A vida é considerada pelo sujeito poético como uma "torva travessia", pois existem os obstáculos, as angústias, os medos que aparecem no curso do destino e que, no poema, são denotados pelos adjetivos "espinhoso" e "escuro". A imagem de uma "estrada curva" explica a irregularidade, a inconstância e a imprevisibilidade inerentes à existência. Dessa forma, para resistir a uma vida difícil e sofrida, é necessário manter a crença; por isso, o "eu" suplica à Esperança que lhe lance suas luzes benfazejas:

> [...]
>
> Esperança! tu que és a estrela que nos guia
> na torva travessia
> da estrada curva da existência,
> tem para mim clemência!
> Aclara-me, afinal, todo o espinhoso e escuro
> caminho do Futuro...
> As tuas luzes promissoras lança
> no meu ser, Esperança!
> (p. 28)

Elevada ao domínio das divindades superiores, a Esperança personificada tem o poder absoluto sobre o destino humano. Ela lança bênçãos, gera as formas vivas e é a essência vital que anima tudo. Na construção lexical, os substantivos "estrela" e "luzes" e o verbo "aclarar" impõem uma ideia de luminosidade, permitindo-nos ver, na estrofe final, uma oposição entre luz e trevas, evidenciadas nos segmentos: "torva travessia", "estrada curva da existência" e "o espinhoso e escuro caminho do Futuro". A última estrofe parece se integrar ao regime diurno, pois o eu lírico retoma a tensão entre a luz e as trevas. O sujeito poético considera que a vida é marcada por uma espécie de movimento pendular, revelador de um indivíduo ora esperançoso, ora descrente, e vice-versa. Notamos que a referida transitoriedade reflete-se na própria construção do poema ao nível dos recursos imagéticos, com a mudança de um regime do imaginário para o outro.

[58] Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 940) mostram que o verde, na tradição mulçumana, era a cor do "manto do Enviado de Deus, sob o qual seus descendentes diretos – Fátima, a filha; Ali, o genro e seus dois filhos, Hassan e Hussein – vinham refugiar-se na hora do perigo".

Nos três poemas analisados nesta seção, “Aranhol verde”, “Sempre-viva”, “Versos verdes”, identificamos um simbolismo vegetal que aponta uma tendência ao renascimento, ao eterno retorno. A constância da cor “verde”, no primeiro e no terceiro poemas, anuncia a regeneração da natureza. De outra forma, a referência à flor sempre-viva, cuja chama de ouro nunca se apaga, nos conduz à percepção de uma existência que não se extingue mesmo diante do tempo inclemente e quando já não há esperança. Uma série de elementos apresentados nos textos líricos nos remete a esse deslocamento cíclico do tempo. Conforme Mircea Eliade (1993, p. 264), “através da vegetação, é a vida inteira, é a natureza que se regenera por múltiplos ritmos, que é ‘honrada’, promovida, solicitada”. Em especial, a dinâmica periódica da vegetação se aproxima da rítmica lunar, correlação assinalada por Durand (2002, p. 296), ao afirmar que “a planta e o seu ciclo é uma redução microcósmica e isomórfica das flutuações do astro noturno”. Em outras palavras, a vegetação reproduz a cíclica lunar e, como tal, é promessa de renascimento. Isso mantém a esperança viva na imaginação do homem, fazendo-o crer na possibilidade de uma existência renovada.

3.2 As sombras, o violeta, a velha carpideira: descrença e melancolia

Em alguns poemas de *Cristais partidos*, diferentemente do que vimos na seção anterior, manifesta-se um sujeito poético mergulhado em total descrença. Nos primeiros versos de “Tristeza da saudade”, o eu lírico se dirige a um “tu” intratextual, que supomos equivaler a um ser ou a uma criatura com influência maléfica, pois vem do desconhecido (“longínquos horizontes”), espalhando sua sombra e cobrindo os espaços com violetas. O pôr do sol citado na primeira estrofe nos direciona à morte, da mesma forma que a sombra, em oposição à luz, símbolo de vida, está ligada também ao aspecto mortuário. As violetas são flores cuja característica é a tonalidade arroxeada, cor cujo sentido atribuído é contrário ao do verde. Conforme já dito, o verde lembra o renascimento da natureza. Por sua vez, o violeta, consoante Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 960. Grifo dos autores), significa “a passagem outonal da vida à morte, a *involução*”. No catolicismo, durante o período da Quaresma, por exemplo, a cor violeta simboliza a morte de Jesus. A atmosfera mórbida formada no poema traduz um estado melancólico, que se intensifica no movimento vagaroso presente no vocabulário, por exemplo, no adjetivo “lassos” e nos advérbios “lenta” e “levemente”. No plano sonoro,

a melancolia se acentua no prolongamento produzido nas reiterações dos fonemas “v”, “m”, “n” e, graficamente, no uso das reticências no final de alguns versos:

> Vens dos longínquos horizontes...
> Já o extremo fulgor do Sol se apaga;
> pelo tapete verde e veloso dos montes
> a tua sombra se propaga...
> Caminhas lenta, em movimentos lassos,
> – visão violácea e vaga,
> de violetas juncando os desertos espaços...
> e ora pelas estradas,
> talvez essência tua,
> um perfume de pétalas fanadas
> levemente, flutua...
>
> [...] (p. 35)

O perfume aspirado pelo “eu” e que ele acredita ser das violetas exprime uma sensação fúnebre. É o cheiro do ocaso, do passado já morto, como indiciam as “pétalas fanadas”, o cheiro misterioso da interlocutora que se aproxima. Gilka percebe, no odor da violeta, a expressão do pesar, da tristeza, conforme a seguinte citação:

> Observae a tristeza da violeta. Ha no perfume dessa flor um som grave, um som soturno, um som nostálgico e roxo de violoncellos incógnitos, um som que parece vir de muito longe, das lendárias e nevoentas estâncias do Passado. Supponho que a violeta haja sido gerada na hora enferma do occaso, aos hystericos vapores da Terra quando desmaia nos braços mollentados do Crepúsculo. Parece haver no seu odor se concentrado toda a melancholia de Flora. (MACHADO, 1916, p. 30)

Na segunda estrofe, o sujeito poético dá continuidade à descrição de sua “interlocutora”, retomando a imagem do pôr do sol e a cor violeta: “Essa que trazes,/ longa, arrastando pelo poente,/ túnica leve e transparente,/ entretecida de lilazes, tem a tristíssima cor/ das gangrenas que em minha alma fez a Dor” (p. 35). Chevalier e Gheerbrant (2009, 916) assinalam que, em algumas crenças, a túnica é uma espécie de corpo para a alma; porém, observam que, numa determinada tradição, ela pode representar a alma e manifestar “uma relação com o espírito.” No poema, a túnica é “leve” e “transparente”, o que indica um material etéreo e expõe essa proximidade com a alma. Porém, sua cor é o lilás que, como já vimos, está relacionada à morte, refletindo, então, uma alma triste e agonizante.

Na terceira estrofe, a imagem de Vênus[59], ao ser comparada a "um círio trêmulo" que arde, remete a uma tênue luz e, por isso, indicia a morbidez do final da tarde. A luminosidade contrasta diretamente com o aspecto sombrio delineado no poema. A paz crepuscular enuncia o momento do crepúsculo que, para Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 300), é "a imagem e a hora da saudade e da melancolia". No nível lexical, as palavras "soturno", "sombria" e "funeral" evidenciam um ambiente lúgubre. A alusão ao "sino", cujo som é triste, monótono, é uma forma de expressar a morte, já anunciada pelo pôr do sol. Nos versos finais dessa estrofe, descobrimos que a "interlocutora" do eu poético é a Saudade, já não mais o simples sentimento, mas a Saudade personificada em ser real, com corpo, alma e voz. Envolta por uma aura sombria, ela sofre um processo de mistificação e de engrandecimento, tomando dimensões desmedidas, que ultrapassam as fronteiras entre o céu e a terra:

> [...]
>
> Dentro da etérea catedral da tarde;
> à religiosa paz crepuscular,
> enquanto Vênus, como um círio trêmulo, arde,
> ouço essa tua voz, lentamente, vibrar,
> na soturna expressão de um sino colossal;
> e, ó sombria visão que erras atoa no ar,
> Saudade universal
> sinos e corações, tudo fica a dobrar,
> num grande funeral.
>
> [...] (p. 36)

Para acentuar o sentido mortuário da saudade, o sujeito poético recorre a imagens antagônicas. De um lado, a saudade é aproximada à figura da "irmã de caridade", que zela pelas almas dos seres infelizes, conforme os versos da quarta estrofe: "Ó sombra macerada e intangível dos poentes,/ Saudade,/ que vens, qual uma irmã de caridade,/ velar à cabeceira dos descrentes/ e pensar as profundas cicatrizes/ das almas infelizes" (p. 36). De outro, é considerada uma "pálida coveira", que desenterra o passado, os sonhos antigos, ou seja, faz retornar o que já estava morto, conforme lemos na quinta estrofe: "Ó pálida coveira descarnada/ que, num labor insano,/ vives na eterna exumação da ossada/ dos extintos ideais do coração humano" (p. 36).

[59] Vênus é tradicionalmente conhecida como a estrela da tarde, por surgir no crepúsculo do dia, embora ainda possa ser vista na alvorada.

Com efeito, a Saudade se coloca como intermediária entre o tempo presente e um tempo terminado: ela assume o papel de mensageira do passado, já que é capaz de invocar o espírito das extintas ilusões. Já a imagem simbólica do anjo que surge nos faz pensar na figura do mensageiro que, levando em conta o contexto fúnebre, identifica-se ao anjo de face nefasta, aquele que anuncia a morte:

> [...]
>
> Saudade espiritual que o espaço ensombras,
> que a natureza toda sente,
> que de aromas antigos, velhas sombras,
> enches este deserto e emudecido ambiente
>
> Saudade que te apuras,
> quando as horas se vão tornando escuras,
> e – anjo de asas pelucidas – repousas,
> voando da alma das cousas,
> na alma das criaturas
>
> [...] (p. 36)

A atmosfera em que surge a Saudade é noturna, momento das horas sombrias e mortas, ou seja, da treva, do silêncio e da quietação total. Essa Saudade cresce, sua forma se avulta e se acentua para penetrar na alma do eu lírico. Os andrajos são, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 51), "símbolo das angústias e das feridades da psique". De modo geral, os espinhos, por sua vez, "evocam a ideia de obstáculo, de dificuldades, de defesa exterior e, por conseguinte, de abordagem áspera e desagradável" (2009, p. 397). No poema, também é possível que os espinhos simbolizem sofrimento e aridez. O ambiente lúgubre, as sombras, os andrajos e os espinhos contribuem para a composição de uma imagem da Saudade aterrorizadora:

> [...]
>
> Então, Saudade minha,
> a tua forma avulta, se acentua,
> e, à luz da Lua,
> para mim caminha.
> Vens coberta de andrajos e de espinhos,
> hás transposto por certo aspérrimos caminhos
> e, exausta de fadiga,
> nestas da noite já, horas sombrias, mortas,
> minha Saudade antiga,
> entras-me da alma as portas.

[...] (p. 36-37)

Na estrofe seguinte, a Saudade aparece sob a figura de uma "trêmula velhinha" contadora de histórias. Eclode o imaginário infantil dos "contos da Carochinha"[60], com a inserção de um vocabulário próprio das narrativas direcionadas às crianças: "numa terra encantada", "uma aventura rara", "uma ventura que ninguém ainda gozara", "Terra situada muito além... muito além... muito além". Inferimos que a suposta terra do "Supremo Bem", de que falava a Saudade, seria a terra da felicidade, da vida plena. Todavia, a imagem da "trêmula velhinha", nos contos de fada, muitas vezes, abriga um aspecto enganoso e, por trás da aparente fragilidade, revela-se um ser pérfido, que deseja apenas iludir com falsas histórias:

[...]

Outrora trêmula velhinha,
tu me vinhas contar em toadas merencóreas,
contos da "Carochinha",
longas, lindas histórias;
e me falavas
em quimeras flavas,
numa terra encantada,
onde se fluía uma aventura rara,
uma ventura que ninguém inda gozara...
Terra situada além... muito além... muito além
da obscurecida estrada
de violetas do ocaso,
Terra, suponho, do Supremo Bem.
Nesse tempo remoto,
abandonando-a num total descaso,
a alma deixava errar, posta à tua mercê,
e chorava em segredo, ó Saudade do Ignoto!
sem saber explicar a mim mesma porque.

[...] (p. 37)

O "eu" confessa que, nesse tempo remoto, embora sentisse a Saudade, ainda era feliz porque podia sonhar: "Eu te sentia, então, minha Saudade linda,/ porém, era feliz, porque sonhava ainda" (p. 37). Contudo, na estrofe a seguir, o "eu" e a Saudade estão no mesmo patamar: ambos sofreram os efeitos do tempo. A Saudade é comparada a um lírio que secou, perdeu todo o seu viço, o que aponta para a morte da vida. Temos uma Saudade excelsa, expressa nos adjetivos "alva", "leve" e "etérea", cujo sentido é

[60] Os contos de fada surgiram, no século XIX, no Brasil, sob a denominação "contos da carochinha" (COELHO, *O conto de fadas*, 1991, p. 12).

ampliado pela repetição do advérbio “tão”; tais qualidades fazem pensar na brancura e na morbidez da Lua. Há em comum, tanto na referência ao lírio murcho quanto na alusão à Lua “lactescente e langue” a imagem de uma existência a se definhar aos poucos. Por outro lado, o eu lírico teve sua vida sorvida pela miséria, aqui realçada pela imagem do polvo, que se apresenta sob uma face assombrosa como aquele que suga a juventude e a matéria vital do ser:

> [...]
>
> Como mudei e como tu mudaste!
> – já se me vai encarquilhando a face
> e tu, nesse teu esguio de haste,
> tens o aspecto feral de um lírio que murchasse;
> de tão alva, tão leve, tão etérea,
> lembras-me a Lua lactescente e langue,
> eu, bem vês como estou, o polvo da Miséria
> chupou-me, pouco a pouco, a juventude e o sangue.
>
> [...] (p. 37)

A atmosfera lúgubre em torno da Saudade se intensifica no uso de um vocabulário que instaura um aspecto funesto, misterioso: “sombra” (1ª, 4ª e 7ª estrofes) “poente”, “crepuscular” (3ª, 6ª estrofes), “soturna”, “sombria” (3ª e 9ª estrofes), “funeral”, “macerada”, “coveira”, “exumação”, “morta”, “ensombrar”, “escura”, “noite”, “obscurecida”, “ocaso”. Porém, o sujeito lírico reconhece que a Saudade, muitas vezes, pode sugerir a lembrança de algo agradável do passado: “Saudade, te sentir pelo Passado/ é trazer na alma um bem supremo perpetuado,/ Infeliz quem como eu, só o teu amargor/ conseguiu avaliar da ventura o sabor” (p. 38).

De outra forma, na décima-sexta estrofe, a Saudade é vista como um castigo, por remeter a uma alegria em um tempo já extinto. O questionamento do eu lírico se insere no porquê de ele sofrer com tal sentimento, se o prazer e a felicidade plena foram apenas sonhados. Seria como pagar por um “crime” que não cometeu. Esses aspectos de punição e de aprisionamento se manifestam no uso do verbo “expiar” e dos substantivos “enxovia”, “crime”, “carcereira”. As palavras “perpétua” e a expressão “dia a dia” indicam que essa convivência com a Saudade, no fim, é uma penitência, é contínua e eterna:

> [...]

Bem merecido o mal desse que te sofrer
por um apetecido e gozado prazer.
Infeliz quem, como eu, injustamente expia,
em perpétua enxovia,
o crime de um prazer tão somente sonhado,
vivendo, dia a dia,
ao teu mando, ao teu lado,
– carcereira da Dor – por teu olhar guardado.

[...] (p. 38)

Na penúltima estrofe, o eu lírico, novamente, aproxima a Saudade do imaginário infantil, recuperando a imagem da "trêmula avozinha", que se opõe à "carcereira da Dor" da estrofe anterior. Agora, a Saudade narra as histórias não de um fantasioso tempo de felicidade, mas de uma "suprema ventura do Não-Ser", ou seja, da morte, compreendida como eterno repouso, a única possibilidade de aliviar o sofrimento da existência. Desse modo, há o apaziguamento do sentido nefasto da morte e a inversão da sua valorização negativa, conforme o processo imaginário constatado por Durand (2002) no regime noturno. No início do poema, a Saudade surge ao anoitecer, pois esse instante em que o sol se põe é reafirmado através da alusão ao silêncio funéreo ("mudez tristíssima desta hora") que se prolonga pelo espaço. Além disso, o verbo "definhar" sugere uma existência que, pouco a pouco, se esvai:

[...]

Saudade, minha trêmula avozinha,
já não me contas mais longas, lindas histórias,
de fadas louras, de venturas ilusórias.
quando, pela mudez tristíssima desta hora,
vens da minha alma te asilar;
o nosso ser aos poucos se definha,
minha Saudade singular.
Não mais o pranto os olhos meus irrora
por te sentir, por te sofrer,
só me falas agora
na suprema ventura do Não-Ser.

[...] (p. 38)

Por fim, na última estrofe, os adjetivos "congelada" e "mumificada" dizem respeito a uma Saudade paralisada, inerte e, por conseguinte, eternizada, a qual significa uma felicidade que não chegou a se configurar. A "esfinge de luar" representa o caráter enigmático, misterioso dessa Saudade indecifrável. O sujeito poético percebe

que a sua Saudade se resume em uma “Saudade do Nada”, porque ela só faz recordar o vazio do passado:

> [...]
>
> Minha Saudade congelada,
> Saudade que eu não posso decifrar,
> és uma dor mumificada,
> uma felicidade estatelada,
> uma esfinge de luar...
> E assim queda, calada,
> pairas, etérea, vaga, indefinida,
> ó Saudade do Nada!
> dentro da minha vida.
>
> (p. 38-39)

Nesse poema, a Saudade se afigura como um sentimento angustiante, um tormento para o sujeito lírico, um fado a ser carregado pelo resto de sua existência. O predomínio da cor violeta e das sombras, além de criar um ambiente lúgubre, amplia a dimensão melancólica ligada a essa emoção. Parece-nos que, num primeiro momento, há um conformismo do “eu”, aceitação dessa condição irreversível**.** Todavia, visto por outro ângulo, mostrar a Saudade sob o signo do terrível e do nefasto pode ter outro significado. Durand (2002) explicita que “[...] figurar um mal, representar um perigo, simbolizar uma angústia é já, através do assenhoreamento pelo cogito, dominá-los. Qualquer epifania de um perigo à representação minimiza-o, e mais ainda quando se trata de uma epifania simbólica” (2002, p. 123). Um dos princípios constitutivos da imaginação simbólica é a possibilidade de, através da apresentação de um mal, poder exorcizá-lo. Com isso, intensificar o sentido negativo da Saudade, como o faz o sujeito lírico, já é, de alguma forma, vencê-la.

Em “Canção de uma doente”, conforme sugere o título, reencontramos a manifestação de um profundo desengano, mas, no caso, em razão de um amor não concretizado. Na primeira estrofe, reaparece a imagem do pôr do sol, que evoca o momento em que o sol desce à morada dos mortos. O segundo verso do poema corresponde à inversão do primeiro, acentuando a imagem do ocaso. Esse simbolismo mortuário é intensificado pela presença da cor roxa, a qual, segundo expomos anteriormente, representa a involução, a passagem da vida à morte, além do sentido lutuoso. A seleção lexical também colabora com o aspecto fúnebre: o verbo “perecer” e o adjetivo “morrente” indiciam a extinção, o definhamento de algo. A Quimera,

enfatizada nas repetições, corresponde a uma espécie de anseio do eu lírico, que se configura inalcançável:

> Ao por do sol de uma Quimera
> de uma Quimera ao sol se por,
> da vida em plena primavera,
> perece o meu primeiro Amor.
> Que roxo ocaso o da Quimera!
> Morrente Amor... sol a se por...
>
> [...] (p. 51)

Na segunda estrofe, o sujeito poético declara a morte de seu amor de criança, amor puro, etéreo e que se encontrava num plano transcendente. São as imagens do cordeiro e da criança que enunciam a inocência, a puerilidade. No nível lexical, o adjetivo "áureo", além de remeter à cor de ouro, também pode representar o tempo de felicidade da infância. Os sentimentos de angústia e de tristeza do "eu" diante desse amor agonizante se acentuam na menção ao "cantochão baixinho", que lembra um triste murmúrio, quase um choro. Já o simbolismo mortuário é sugerido pelo branco das "vestes alvas", sendo este a cor da mortalha[61] e símbolo do luto:

> [...]
>
> Era tão manso, era um cordeiro
> este meu casto Amor de criança,
> sempre a pastar o dia inteiro
> nos vastos campos da Esperança,
> e eu a pascer este cordeiro,
> desde o áureo tempo em que era criança.
> Dos sonhos meus o alado bando,
> um cantochão baixinho a entoar,
> vai meu Amor amortalhando
> em vestes alvas como o luar.
> Quão triste canta este áureo bando!
> parece um hino à Dor entoar.
>
> [...] (p. 52)

Na quarta estrofe, o eu lírico faz menção ao óleo e à água, substâncias utilizadas em rituais de purificação: "Role o óleo santo desse olhar,/ chova a água benta do meu

[61] Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 142) observam que "em todo o pensamento simbólico, a morte precede a vida [...]". Devido a isso, "o branco é primitivamente a cor da morte e do luto" (p. 142). O branco aparece nos rituais de sacrifício em que os guerreiros imolados recebiam ornamentos dessa cor, para demonstrar que estes já não pertenciam ao mundo dos vivos. Logo, o branco pode ser a cor da partida para a morte.

pranto,/ para do meu amor untar/ o agonizante corpo e, enquanto/ o óleo escorrer do teu olhar,/ chova a água benta do meu pranto" (p. 52). O óleo é usado no batismo e na extrema-unção dos cristãos para purificar e conferir proteção ao indivíduo. A água benta também está presente em ambos os rituais, como água que limpa, regenera: é um símbolo da bênção divina. Percebemos que o uso dos verbos "rolar", "escorrer" e "chover" leva a imaginar uma quantidade muito grande de óleo e de água, volume suficiente não apenas para purificar o "eu', mas todo o mundo, todo o Cosmos. No nível sonoro, as rimas "anto" e as repetições dos fonemas "m" e "n", em suas formas nasais "an", "en", "un", produzem um som longo e denso, que exprime certa agonia. O "pranto" e a expressão "agonizante corpo" denotam um momento de extinção da vida, ou seja, a morte.

Na quinta estrofe, a primavera representa uma das etapas do desenvolvimento da vida do homem: o tempo da infância. A referência às ilusões mostra que a descrença do eu lírico revela ainda sua perspectiva sobre esse tempo remoto: "Ó dos meus anos Primavera,/ das ilusões traze-me a messe,/ para depor na campa austera/ do meu amor que ora fenece!/ Traze-me, ó linda Primavera,/ das ilusões a flórea messe" (p. 52). O adjetivo "flórea" recorda as flores que, aqui, podem suscitar uma ideia de ilusão, por causa da sua efemeridade e da sua inconstância.

Nas estrofes seguintes, o eu lírico segue proclamando a morte do primeiro amor. Seu coração que antes era berço, que simboliza um espaço de acolhida, de refúgio, agora se transforma em um sepulcro, depositório eterno de vidas extintas, o que nos revela um processo de inversão: "E tu, meu pobre coração,/ que deste amor fanado e pulcro/ o berço foste, agora, não/ és mais que um gélido sepulcro./ Encerra pois, meu coração,/ todo este Amor fanado e pulcro" (p. 52). A repetição dos adjetivos "fanado" e "pulcro" acentua a puerilidade, a inocência desse amor descrito pelo "eu".

Por outro lado, o sujeito poético reconhece o aspecto negativo desse amor: "Eis, pois, extinto o antigo culto/ que era o meu mal secreto e lento;/ ai! quem me dera o ver sepulto/ por sobre o pó do esquecimento!/ Por que não finda, com o meu culto,/ o meu tristor secreto e lento?" (p. 52-53). O pó do esquecimento implica uma negação desse amor primeiro, conduzindo a um eterno esquecimento; daí a ideia de sepultar, dar fim e extinguir. Esse sentimento puro, cultuado pelo "eu", também significa sofrimento, tristeza, ou seja, o seu "mal".

A “dor” e o “pesar” são eternos, conforme sinaliza a locução adverbial “nunca mais”, na medida em que estão ligados às lembranças: “É que este Amor desventurado/ deixa-me ainda, ao meu pesar,/ como um último legado,/ a eterna dor de o recordar./ Morre um Amor desventurado,/ mas nunca mais morre o pesar” (p. 53). O “eu” já não descreve o Amor como “casto”, “fanado”, “pulcro”, mas como “desventurado”, agregando o seu caráter negativo, pois o sentimento apenas gerou infelicidade. Na sequência, a imagem da coruja, ave noturna associada à lua, representa essa Dor imortalizada: “E, qual coruja, empoleirada/ sobre o cipreste de minha alma,/ soltando a cínica risada,/ as asas tétricas espalma,/ a Dor – coruja empoleirada,/ sobre o cipreste de minha alma” (p. 53). A coruja é, para os astecas, o animal que simboliza o deus dos infernos e pode ainda ser vista como a divindade da morte[62]. Esse simbolismo tenebroso é ampliado, no poema, pela alusão à “cínica risada” e às asas “tétricas” da ave. O cipreste também possui um aspecto fúnebre, por ser a árvore dos domínios inferiores, das regiões subterrâneas, servindo ainda como ornamento nos cemitérios[63].

Na próxima estrofe, o eu lírico retoma a morte através da imagem das flores, que simbolizam a duração efêmera da existência. E o fato de elas perderem as cores significa a extinção da essência vital. Dessa forma, o sentido de extinção da vida se manifesta na descoloração e, ainda, no desfolhamento das flores: “Das ilusões de outrora as flores/ (oh! que painel desolador!),/ já vão perdendo as vivas cores/ e, sobre a campa deste Amor,/ vão se esfolhando, pobres flores!/ (oh! que painel desolador!)” (p. 53). A repetição do mesmo verso entre parênteses traduz o quão triste é a imagem da morte das flores, simbolizando, sobretudo, a vida do próprio “eu” que aos poucos se esvai.

A aurora, a luz e o sol, imagens simbólicas espetaculares ou luminosas, se fazem presentes no poema: “Da minha lúcida Quimera/ não mais terei a interna aurora,/ e, no meu ser, a noite impera/ Ai! lindo sol, linda Quimera,/ que nunca mais terás aurora!” (p. 53). De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 101), a aurora é “símbolo de luz e de plenitude prometida” e, portanto, anuncia a esperança. Ela configura o domínio vitorioso da luz sobre as trevas noturnas. O despertar da vida está subjacente às imagens da luz e do sol, fonte da iluminação e do calor que engendram a vida[64]. Opondo-se a essa claridade ambicionada pelo “eu”, temos a noite, lugar de escuridão, de morte, de

[62] Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit. nota n. 39, p. 293.
[63] Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit. nota n. 39, p. 250.
[64] Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit. nota n. 39, p. 836.

onde brota a descrença, a angústia e a depressão. A expressão "não mais" e a locução adverbial "nunca mais" ressaltam a irreversibilidade de tal condição: a visão pessimista do "eu".

Na última estrofe, o desengano manifesta-se com ainda mais intensidade no segmento "tudo acabou". O pronome indefinido "tudo" diz respeito a uma totalidade, encaminhando ao sentido de um término, de um fim permanente. A imagem da mulher que chorava nas cerimônias fúnebres, a velha carpideira, reparece, evocando a morte e ampliando a ideia de um fim total. Ao mesmo tempo, o eu lírico recupera a saudade representada nessa figura da velhinha carpideira: "Tudo acabou, somente, agora,/ – triste velhinha carpideira –/ uma saudade, aflita, chora/ a morte da paixão primeira./ Do meu Amor que resta agora?/ esta velhinha carpideira" (p. 53-54). A morte desse primeiro amor significa a extinção da inocência, das ilusões, das fantasias, dos sonhos, simbolizados pela Quimera e, afinal, da própria esperança, pois o amor é fundamental para a manutenção da vida.

Ao contrário de uma perspectiva otimista, o eu lírico se revela, nos poemas estudados "Tristeza da saudade" e "Canção de uma doente", dominado por uma angústia e uma melancolia profundas. Existe uma aceitação dessa condição melancólica por parte do "eu", que se mantém envolto pelo violeta, pelas sombras, pela escuridão noturna. Os elementos imagéticos presentes nos dois textos nos remetem à morte, que configura uma possibilidade de descanso, conforme supõe a expressão "suprema ventura do Não-Ser", na penúltima estrofe do primeiro poema.

Percebemos que as imagens simbólicas presentes em "Tristeza da saudade" e "Canção de uma doente" se vinculam ao regime diurno da imaginação. Há uma inserção do simbolismo teriomórfico na alusão ao polvo, no primeiro poema, e à coruja no segundo, ambos valorizados negativamente. A noite, que está entre os símbolos nictomórficos, conforme verificamos em nossa análise, é apresentada sob uma perspectiva negativa, como portadora do caos, das trevas nefastas.

3.3 A noite e a Lua: as revelações das místicas noturna e lunar

A referência aos espaços noturnos é constante em alguns poemas de *Cristais partidos*, revelando-nos uma estreita ligação do eu lírico com a noite e a lua. No poema "Dentro da noite", notamos o predomínio de uma atmosfera místico-religiosa,

consagrando a noite à celebração do mais puro amor na natureza: “As laranjeiras estão floridas/ e, sob o fluido véu lunar,/ de branco assim todas vestidas,/ são noivas que ora estão a caminho do altar” (p. 19). A cor branca indica pureza, igualmente suscitada pelo tom lívido do luar. Já o véu, um dos adereços utilizados pelas noivas, cujas vestimentas, em geral, são brancas, simboliza inocência, castidade. Verificamos ainda que esse cortejo de noivas, que são as laranjeiras floridas, acentua o caráter místico-religioso e sugere uma procissão cósmica. O altar[65], por sua vez, representa o espaço onde se realiza um ritual sagrado que, no poema, é representado pelo matrimônio. O casamento a que se refere o “eu” nos parece uma celebração da vida em sua plenitude na natureza e que todo o Cosmos vem testemunhar.

As flores de laranjeira possuem um aroma suave que conduz a alma do eu lírico a um estado mórbido: “A alma nos fica inteiramente presa/ de um místico langor/ ao perfume que exalam na devesa/ os laranjais em flor” (p. 19). A natureza se transforma em um espaço sagrado, onde a lua e o vento têm uma atuação especial: “Há um ruído de oração de longe em longe,/ anda o hissope da lua aspergindo todo o ar,/ e o vento reza como velho monge/ para em sombra e quietude as árvores casar” (p. 19). A lua lança seus raios, como num processo de aspersão, purificando e velando todo o ambiente, como se o preparasse para o despertar da vida.

Constatamos, neste poema, uma subversão do caráter tenebroso geralmente integrado ao simbolismo noturno. Em vez das trevas, a noite é um espaço de luz e pureza: “Enquanto a noite fulge toda acesa,/ para a festa do amor,/ vão desfolhando as flores da pureza/ os laranjais em flor” (p. 19). A noite impulsiona a celebração do amor mais casto, mais puro, que é o da natureza. No presente poema, a noite é uma abertura para a existência.

É nesse noturno positivamente revalorizado que a vida se constitui: “E fecundando as viçosas vidas/ as laranjeiras, par a par/ assim se casam nas ermidas,/ alvas ermidas que ergue sempre à noite o luar” (p. 19). Na quietude e na escuridão noturnas, os laranjais em flor espalham, por toda a natureza, o seu pólen, uma substância fecundadora: “Um pólen, de eteral leveza/ – porfirizado amor –/ distribuem por toda a natureza/ os laranjais de flor” (p. 19). Esse pólen branco distribuído pelo ambiente e a sua “eteral leveza” lembram o orvalho celeste, o qual representa, entre

[65]Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit. nota n. 39, p. 40.

outros sentidos, a fecundidade[66]. Também é possível associá-lo ao luar, que impõe à vegetação um aspecto velado, próximo ao branco.

O perfume das flores de laranjeira provoca um relaxamento no eu lírico, sua alma adormece sob o efeito desse aroma que paira no ar, propondo o movimento de vaivém de uma rede, que conduz ao sono: "E aos laranjais que andam noivado vêde/ a alma goza um prazer secreto e salutar,/ adormecendo, como numa rêde,/ neste perfume que anda a oscilar, o oscilar" (p. 20). Essa oscilação, indiciada pela imagem da rede e pelo verbo "oscilar", pode significar um movimento transitório, como o do pêndulo, entre a vida, apontada pelas flores e o processo de fecundação, e a morte, exprimida pela quietude e a solidão do ambiente.

Há uma ênfase no espetáculo noturno das laranjeiras floridas, expressa na repetição do segmento: "os laranjais em flor" no verso final da segunda, quarta, sexta, oitava estrofes. Ademais, a profusão de elementos vinculados ao matrimônio ("véu", "branco", "noivas", "altar", "casar", "ermidas", "noivado") seria um prelúdio do despertar da vida. O sujeito poético, diante desse cenário composto pelos laranjais, parece sentir um bem-estar. É nesse ambiente que se processa uma purificação: "Julgo absorver a essência da pureza,/ no vosso meigo odor,/ ó virgens laranjeiras da devesa!/ ó laranjais em flor" (p. 20). Ao sorver o que há de mais puro, essa vida que emerge nas flores brancas das laranjeiras, o "eu" purifica e eleva a alma.

De modo geral, subjacente aos recursos imagéticos de "Dentro da noite", está a alusão à pureza. A noite, despojada de seus valores negativos e dominada pelo branco das flores e do luar que se converte em luz, torna-se propícia à meditação e à sublimação do ser. O eu lírico transpõe as inquietações diurnas e adentra na calma da noite e do sono.

A noite é percebida como um espaço de recolhimento, no poema "Noturnos", uma longa composição de sonetos, cujo primeiro poema recebe o título citado e é seguido por outros oito poemas, numerados de I a VIII. No primeiro soneto, a noite é identificada com a imagem da mãe, que fornece o leite, o alimento vital aos seres humanos, conforme podemos observar:

> Noite – amiga, piedosa enfermeira do doente
> do infortúnio, velando o humano sono, do ar:
> alonga pela Terra o teu olhar dormente,

[66] Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit. nota n. 39, p. 665.

dá que eu possa dormir para depois sonhar.

Todo o teu ser aclara um júbilo fremente
quando, ó mãe negra, vens teus filhos aleitar,
na espargose eteral do túmido crescente,
dando-nos a beber o teu leite de luar.

Na morna quietação do teu seio convexo,
no gozo fraternal desse teu largo amplexo,
dormem, serenamente, o Céu, a Terra, o Mar...

Em ti se decompõe e se forma a existência,
ó primeira visão da embrionária inconsciência,
última imagem que hei de em meus olhos levar!

(p. 39)

A noite assume uma função benéfica quando oferece repouso ao ser através do sono, igualando-se à mãe que acolhe, abriga no seio e alimenta seus filhos. Nos últimos versos desse primeiro soneto, o sujeito poético exalta a ambiguidade da noite: é nela onde a vida se decompõe e é gerada. Devido a isso, é possível aproximá-la da imagem da mãe-terra que dá forma aos seres e logo os reincorpora. Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 640) ressaltam o duplo aspecto da noite: "o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida". Essa projeção benéfica da noite realizada, no primeiro soneto, está ligada ao comportamento característico do imaginário noturno. Durand considera que o regime noturno das estruturas místicas pressupõe um regresso à intimidade materna. O sujeito poético ainda invoca a associação da noite com o inconsciente, pois no sono noturno são liberados os desejos e os pensamentos mais secretos do indivíduo. A noite é guardiã dos mistérios, dos segredos: ela engendra o sono e o sonho, por meio dos quais se tem acesso ao ponto mais profundo do ser, o inconsciente.

No soneto "I", o eu lírico exprime o seu contentamento ao contemplar o momento que antecede o início da noite. Ele propõe uma harmonia entre as cores que compõem a atmosfera, ao pôr do sol, e os sons produzidos pelos mais diversos instrumentos musicais, resultando em um espetáculo cósmico de cores e sons. Na seleção lexical, o eu lírico dispõe de um largo conjunto de palavras relacionadas à música e à expressão do som – a saber, entre os verbos, temos "ouvir", "soar", "vibrar", "gemer", "rufar", "chilrar", "soluçar"; entre os substantivos, estão "rumores", "violinos", "clarins", "flautas", "notas", "tambores", "acordes", "harpas", "guitarras",

“sons”, “fermata”, “órgão”, “som” e, entre os adjetivos, verificamos “ruidosos”, “tiples”, “finas”, “pausado”, “brando”, “sonoro”:

> 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 Arrebóis, as Cores.
>
> Há na violácea cor violinos em surdinas,
> vibram no ouro clarins ruidosos e agressores,
> gemem flautas no verde, em notas tiples, finas,
> rufam dentro do rubro invisíveis tambores.
>
> Soam na rósea cor dor acordes flébeis de harpas,
> través o alaranjado há guitarras chilrando,
> e os sons rolando vão nas etéreas escarpas...
>
> Há uma breve fermata e, após, exul, tristonho,
> soluça um órgão do alto, em som pausado, brando,
> dentro do azul do céu, como um sonoro sonho.
>
> (p. 39-40)

O sujeito poético cria um verdadeiro arranjo musical, onde se destacam o som suave dos fonemas “s” e “f”, o som mais vibrante e estridente dos “v” e “r”. É interessante observar que a intensidade sonora vai gradativamente regredindo, como se acompanhasse o desvanecimento das cores no céu conforme o sol se põe. Na terceira e quarta estrofes, o ritmo se torna mais lento, indicado no emprego das rimas “-ando”, que produzem um som prolongado. Contribuem para o retardamento a maior quantidade de vírgulas, o que impõe várias interrupções, corroborado, no nível lexical, pelo substantivo “fermata” (sinal de suspensão ou parada do compasso musical), e pelos adjetivos “pausado” e “brando”. Já os verbos “vibrar”, “rufar”, “soar”, “chilrar” denotam quase uma explosão sonora, enquanto “gemer” e “soluçar” apontam para a produção de um som mais triste e monótono, como é o caso da flauta e do piano. Essas diferentes nuanças de sentido dos verbos refletem os variados aspectos sugeridos por cada cor que compõe o céu no instante do poente. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 627), “o recurso à música, com seus timbres, suas tonalidades, seus ritmos, seus instrumentos diversos, é um dos meios de se associar à plenitude da vida cósmica [...] a música desempenha um papel mediador para alargar as comunicações até os limites do divino”.

Toda a profusão sonora percebida no espetáculo das cores ao anoitecer logo cede lugar às sombras e à mudez noturnas, como no soneto II. Caracterizado pelo silêncio e pela prece, o fim do dia é descrito como uma espécie de cerimônia fúnebre para o enterro do Sol. É o momento melancólico em que o astro lança seu último sopro, e no qual a Natureza, diante do deus supremo, fecundador da vida – como é considerado o Sol em algumas culturas[67] – curva-se em reverência: "Na extrema exalação da lúcida existência,/ o Sol, na alcova astral do poente, além, perece;/ queda-se a Natureza em muda reverência,/ o silêncio recorda um êxtase, uma prece" (p. 40).

Enquanto o Sol desce à morada dos mortos[68], a Noite ascende, paulatinamente, como se saísse dos domínios inferiores para imperar soberana por sobre todo o espaço. Transparece aqui um aspecto funesto da noite: "A Noite, a negra etérea, a negra dolorosa,/ projetando na terra o seu vulto de esfinge,/ galga, afinal, do espaço a escada vaporosa" (p. 40). Por despontar ao enterro do Sol, a noite implica a morte do dia e da luz e o consequente reinado das trevas, do mistério. Se entendermos a esfinge[69] como representação do "inelutável", a noite, então, aparecerá como o inevitável fim do dia, o que nos direciona para a inevitabilidade da morte. Ao mesmo tempo, considerando que, na percepção de Durand (2002), a noite nos reenvia para a feminilidade, inferimos que, no soneto em destaque, a "negra etérea", a "negra dolorosa", como concebida a imagem da noite pelo "eu", evoca a imagem da mãe que reintegra o filho.

Essa aproximação entre noite e morte se intensifica no soneto III, por meio de uma atmosfera sombria e melancólica. No início das duas primeiras estrofes, repete-se a palavra "anoitecer", seguida de um ponto, anáfora que cria uma ênfase sobre esse fenômeno cósmico. O aspecto misterioso e medonho da noite se faz presente numa série de elementos linguísticos, que expressam um sentido mortuário, entre os quais destacamos: "chorosa mudez", "silêncio funéreo", "féretro", "cemitério", "morte",

---

[67] Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit. nota n. 39, p. 836.

[68] Mircea Eliade (1993, p. 113) explica que o pôr do sol não significa a morte do astro, como no caso da lua, mas em uma descida aos domínios inferiores, ao reino dos mortos. No entanto, apesar de o sol não morrer, a sua passagem pelas regiões inferiores, pelo inferno, agrega aspectos funerários ao seu simbolismo.

[69] Na mitologia grega, as esfinges eram aterrorizantes monstros meio-leão e meio-mulher, que espalhavam a tirania e a destruição, ao passo que, na tradição egípcia, longe de uma acepção negativa, indicavam a certeza de algo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 389-390). No entanto, os autores constatam que, no decorrer da evolução do imaginário, a esfinge passou a ser símbolo do "inelutável". Ainda, acrescentam eles, "a palavra esfinge faz pensar em enigma, evoca a esfinge de Édipo: um enigma opressor" e, continuando, afirmam que "na realidade, a esfinge se apresenta no início de um destino, que é, ao mesmo tempo, mistério e necessidade" (2009, p. 390).

“ocaso”, “soturno sino”. A incidência do fonema “s” (“s”, “c”, “z”) remete a esse silêncio, e a repetição de “n” e “m” e as rimas “ente”, que produzem um prolongamento do som, traduz a vagarosidade, a lentidão noturna. Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 834) notam que o silêncio simboliza um momento antecessor de uma grande revelação. No poema, a grande revelação é proclamada pelo “sino”; trata-se do inexplicável mistério da morte. No instante em que anoitece, o eu lírico se harmoniza com o espaço etéreo, porque a sua dor íntima se iguala à agonia, à aflição sentida pelo ambiente:

> Anoitece. Há por todo este imóvel ambiente
> a chorosa mudez, silêncio funéreo
> de um lar, de onde saído haja, recentemente,
> um féretro buscando a paz do cemitério.
>
> Anoitece. De longe um sino, lentamente,
> anuncia da morte o insondável mistério,
> e a nossa alma, todo o pungir que o espaço sente, sente...
> casa-se nossa dor ao sofrimento etéreo.
>
> [...] (p. 40)

O eu lírico reafirma esse aspecto macabro da noite, ao definir o ocaso como um “campo santo”, um local sagrado, que poderia equivaler a um cemitério, ao declarar que as almas são pedras tumulares (“funéreas lousas”). Se considerarmos o dia como símbolo da vida, o aspecto ilusório percebido pelo “eu” se aplica à própria existência, pois ela é essencialmente efêmera. Se o destino do dia é a noite, logo o destino de toda a vida é a morte, isto é, o fim absoluto. Em geral, o som do sino parece percutir diretamente no âmago do ser e, na atmosfera sombria e silenciosa, delineada no poema, a sua repercussão se acentua, e ele traduz a tristeza das coisas. O verbo “planger” implica a expressão do som de forma melancólica, quase como um lamento:

> [...]
>
> O dia é uma ilusão, o ocaso um campo-santo;
> as almas não são mais de que funéreas lousas,
> ó dias de ilusões! tendes igual destino!
>
> Um dia morto... uma ilusão que morre ... enquanto
> fora, o sino interpreta a tristeza das coisas,
> plange a tristeza em nós, como um soturno sino.
>
> (p. 40-41)

No soneto IV, destacamos a imagem do crepúsculo. Para Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 300), esta seria "uma imagem espaço-temporal: o instante suspenso". O crepúsculo apresenta a morte de um espaço e de um tempo, mas, simultaneamente, aponta o surgimento de um novo espaço e de um novo tempo, ou seja, marca o fim de um ciclo e exibe a preparação de outro. A hora crepuscular nos anuncia o final do dia e o início da noite, porém, guarda a promessa de que amanhã virá um outro dia. Os autores salientam que o crepúsculo consiste na hora da saudade e da melancolia, como aparenta ser o caso do sujeito lírico. Todo o ambiente é coberto por cinzas ("chuva de cinzas", "cinza", "cinérea chuva"), resíduos que restam de uma existência extinta e cuja cor invoca o tédio. Ao mesmo tempo, essa imagem de uma "cinérea chuva" nos sugere as névoas, sendo que o nevoeiro traz em si o indeterminado, o estado intermediário[70]:

> Chuva de cinzas... Cai a tarde lá fora
> na extática mudez da Terra triste e viúva;
> e da tarde ao cair – sinto minha alma, agora,
> embuça-se na cisma e no torpor se enluva.
>
> Hora crepuscular, hora de névoas, hora
> em que de ignoto bem o humano ser enviúva
> e, enquanto em cinza todo o espaço se colora,
> o tédio, em nós, é como uma cinérea chuva.
>
> [...] (p. 41)

Conforme referido, o crepúsculo suscita uma ideia de fim e de (re)começo, tratando-se de um momento intermediário que, no poema, causa incerteza, pois não se sabe se o Dia inicia ou termina, permanecendo a alma suspensa entre a vida e a morte: "Hora crepuscular – concepção e agonia,/ Hora em que tudo sente uma incerteza imensa,/ sem saber se desponta ou se fenece o Dia;/ hora em que a alma, a cismar na inconstância da sorte,/ fica dentro de nós, oscilando, suspensa,/ entre o ser e o não ser, entre a existência e a morte" (p. 41). O movimento pendular nos faz retomar a imagem do sino que, entre diversas visões, pela posição em que se encontra o seu badalo, indica uma posição intermediária, ou seja, de algo que se mantém em suspenso entre o céu e a terra, instituindo uma comunicação entre ambos. No poema, a repetição da palavra "hora" sinaliza o andamento do tempo.

[70] Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit. nota n. 39, p. 634.

No soneto V, deparamo-nos com o despertar da vida noturna, representada principalmente na imagem da luz, que brota nos astros. É Vesper[71] quem anuncia a solene chegada da Noite, atrás da qual vêm as outras estrelas, o que nos direciona a uma crença existente entre os buriatas, povos de pastores nômades, segundo a qual Vênus seria um pastor celeste responsável por guiar o seu rebanho de estrelas. A repetição da conjunção "e" no verso "e arfa, e treme, e palpita, e faísca, e fulgura" (p. 41), estabelece uma sequência de pausas que acentuam o gradativo surgimento de Vênus. A série de palavras que remetem à luz ("lume", "luz", "fulgurar", "faiscar", "fulgir", "luzeiros", "iluminura") dá conta de uma ideia de gênese ou manifestação da vida cósmica:

> Mudo arauto anunciando a Noite que vem perto,
> Vesper – o astro da Tarde, ao despontar na altura,
> põe um marco de luz do espaço no deserto,
> e arfa, e treme, e palpita, e faísca, e fulgura.
>
> Surge uma estrela mais... e o lume, antes incerto,
> do firmamento, ao vir da escuridão se apura;
> fulge o eteral palácio, em festa agora aberto,
> dos luzeiros expondo a iriante iluminura.
>
> [...] (p. 41)

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 567-571), a luz sucede as trevas, sucessão evidenciada no poema: no soneto II, enquanto o Sol se punha, a Noite projetava sua escuridão no ambiente; no soneto III, a atmosfera noturna ocultava um aspecto medonho, funesto, mortuário; no soneto IV, há uma indeterminação: o crepúsculo marca um estado suspenso entre a existência e a morte; por fim, no soneto V, as estrelas se fazem presente, irradiando vida por todo o espaço etéreo. Em decorrência disso, marcamos uma transição da imaginação diurna para a imaginação noturna. Conforme veremos nos sonetos a seguir, a Noite temível é metamorfoseada em benéfica, espaço de luz e vida, configurando um processo eufêmico sobre essa imagem simbólica.

No soneto VI, as aliterações ("l", "m" e "n") produzem um efeito de retardamento na sonoridade do poema, o que amplia a mansidão e a sensação de alongamento, apontadas nos seguintes versos: "Lesmas longas, por sobre a relva

[71] Vênus, conhecida como a estrela da tarde, astro que aparece em dois momentos do dia: na alvorada e no crepúsculo e, por isso, representa a morte e o renascimento. Os povos antigos da Ásia Menor acreditam que Vênus era a filha da Lua, por ser a estrela da tarde (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, 937-938).

espreguiçadas,/ lambendo a escuridão, alvas, ermas, tranquilas,/ pelos flancos da várzea, alongam-se as estradas,/ das árvores transpondo as gigantescas filas" (p. 42). A lesma não possui a concha como caracol[72], símbolo lunar, mas se alimenta à noite e deixa sinais de muco pela vegetação por onde passa. Sua mucosidade ou sua viscosidade liga-se ao aspecto leitoso do luar, e a sua lentidão também pode ser ligada à vagarosidade dos "raios" do luar.

O eu lírico, comparando a luz da Lua à da alvorada, destaca a sua intensidade, que deixa deslumbradas as próprias estrelas: "Uma luz, semelhante à luz das alvoradas,/ no silêncio escorrega... as estrelas, – ancilas/ da Noite, por tal lume agora deslumbradas,/ piscam, de quando em vez, ocultando as pupilas." (p. 42). A Lua surge com toda a sua magnitude, caracterizada como "lenta", "láctea", "marmórea", "enlanguescida" e "lampa": "Destaca-se no longe a montanha altaneira;/ lenta, láctea, marmórea, enlanguescida e lampa,/ surge a Lua – noturna e velha carpideira." (p. 42). O pranto sugerido pela figura da "velha carpideira" reaparece nos versos finais como as lágrimas do luar que escorrem pelo espaço: "E, de manso, prateando a morte real dos Dias,/ ela deixa escorrer do infinito na campa,/ as lágrimas do luar, luminosas e frias" (p. 42). Associada às gotas de água, a lágrima é sinal de angústia, de sofrimento, mas também, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 533), é "frequentemente comparada à pérola ou a gotas de âmbar", sendo a primeira ligada ao simbolismo lunar. A prata, por sua vez, é o metal que tem correspondência com a Lua e representa "o princípio passivo, feminino lunar, aquoso e frio" (2009, p.739). Sua cor branca e sua característica luminosa elevam-na a símbolo da pureza. Voltando ao choro, se fizermos uma alusão à água que lava, teremos, então, outra forma de purificação. Nesse sentido, os "raios" da Lua depuram a Noite e lhe restituem a pureza primeira. Conforme exposto, notamos que a Noite já não tem mais aquele aspecto funesto, medonho como vimos em sonetos anteriores.

No soneto VII, o eu lírico vai, pouco a pouco, sendo dominado por um sopor, uma embriaguez que o conduzirá ao sono. O "alvo frouxel do luar" supõe uma alfombra macia, feita de éter. Ao mesmo tempo, o perfume, como acontece em outro poemas, gera um afrouxamento dos sentidos: "O alvo frouxel do luar se estende pelo mato.../ Um perfume sutil, preguiçoso, flutua,/ e, mal no espaço o absorve, em vão perscruta o olfato/ se ele subiu da Terra ou se desceu da Lua." (p. 42).

[72] Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit. nota n. 39, p. 186.

A atmosfera ganha um tom de desalento. A umidade e a oleosidade observadas na luz da Lua, pelo sujeito poético, penetram no corpo e no espírito. O adjetivo "álgida" vincula-se ao frio, ao gélido da morte através do sono. A flor e a corola lembram a taça e também a fase crescente da Lua, cuja luz esbranquiçada se aproxima do leite. A taça pode conter a bebida da imortalidade que, no poema, atribuímos à "essência dormideira". Por meio do sono se vence o tempo; portanto, nele está representada a eternidade:

> [...]
>
> É a luz lunar que, humente e untosa, como cola,
> escorre pelo azul... Vencê-la embora queira,
> já no cérebro meu, atoa, a ideia rola...
>
> A Lua, álgida flor de célica esponjeira,
> desabrocha na altura a pálida corola
> desprende do luar a essência dormideira.
>
> (p. 42)

No soneto VIII, destacamos a imagem do fio, do tear, e a técnica da tecelagem, amplamente ligadas ao simbolismo lunar. Mircea Eliade (1993, p. 148) afirma que "em muitas tradições, a Lua, personificada por uma divindade ou presente por intermédio de um animal lunar, 'tece' o véu cósmico ou destino dos homens". Em meio à total quietude noturna, a Lua tece os fios de luar para unificar todo o universo. A unificação é enfatizada no substantivo "noivado", que apresenta também uma ideia de casamento, radicada nos adjetivos "unido", "acasalado" e no verbo "envolver". A aliteração do fonema "f" em "finos, fluidos filós" intensifica o aspecto sutil dos "raios" de luar. A Terra é coberta pelo tom velado, lívido da luz da Lua e, desse modo, adquire uma aparência etérea, celestial:

> É noite. Paira no ar uma etérea magia;
> nem uma asa transpõe o espaço ermo calado;
> e, o 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,
> finos, fluidos filós, que a envolvem lado a lado.
>
> [...]

Em meio à sonolência e ao relaxamento do espírito e do corpo, os sentidos ficam mais aguçados e um quase imperceptível movimento, como o da brisa, será percebido: "Uma brisa sutil, úmida, fria, lassa,/ erra de quando em quando. É uma noite de bodas/ esta noite... há por tudo um sensual arrepio" (p. 43). A expressão "noite de bodas" anuncia as núpcias após o casamento. O arrepio configura uma leve agitação, um sinal de vida na imensa quietude noturna, na qual todos os seres parecem dormir.

No poema "Falando à Lua", aparece uma Lua dualizada, entre o sombrio e o luminoso, a morte e a vida. Na estrofe inicial, há o primeiro caráter, pois a Lua surge no céu triste como a saudade e a dor suprema. Em volta dela há uma "luzente estema", que nos remete à lua nova, fase da obscuridade (ELIADE, 1993, p. 150). A imagem do cadáver de uma virgem carrega em si a pureza e a brancura da Lua e, ao mesmo tempo, o aspecto frio ligado ao luar e à morte: "Triste como a saudade, a dor suprema,/ raias ó Lua, do horizonte à porta!/ vens aureolada por luzente estema,/ como uma virgem morta" (p. 43). Na segunda estrofe, a Lua espalha no céu os seus raios, semeando tristeza nas almas dos seres para colher os lamentos: "Como és formosa, minha Lua, quando,/ esparzindo no céu teus raios lentos/ as almas de tristezas vais semeando,/ para colher lamentos!..." (p. 43). O verbo "esparzir" aproxima-se de algo que se dispersa em pequenas porções; logo, voltamos à lua nova, cuja luz ainda é muito tênue. As rimas "ando" e "ento" também indiciam o movimento vagaroso e melancólico do luar.

Por outro lado, na estrofe seguinte, deparamo-nos com a imagem da lua cheia, que se opõe à fase anterior, por seu brilho intenso. A luminosidade é enfatizada na repetição da palavra "luz" e na referência à lanterna, símbolo da iluminação. Em lugar de dor, tristeza, essa Lua semeia vida, simbolizada por meio da imagem da luz: "Lua amiga, marmórea Lua-cheia,/ – alma da Noite, mística lanterna,/ à minha dor traz luz, de luz semeia/ a minha noite eterna" (p. 43). Manifesta-se aqui uma tendência do regime diurno: a oposição entre luz e trevas. Enquanto a Lua esbanja seu brilho, o eu lírico tem o seu íntimo dominado pela sombra. Entretanto, conforme nos expõe o "eu", a luz é vitoriosa sobre as trevas. Chama-nos atenção ainda o fato de que, no caso do poema em análise, o aspecto luminoso está ligado não ao Sol, mas à Lua.

Na quarta estrofe, seguem as referências imagéticas à iluminação. A Lua é invocada como uma rosa e como uma pérola[73]: "Rosa que em pleno azul desabrochaste,/ rosa, rosa de luz, astro magoado,/ pérola imensa no cerúleo engaste,/ túmulo do Passado" (p. 43). Levando em conta o significado simbólico geral das flores, a rosa representaria, concomitantemente, a instabilidade e a efemeridade, por causa de sua curta duração e da sua capacidade de se regenerar. Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 788) notam que, na iconografia cristã, ela é símbolo da taça da vida porque recebe o sangue derramado de Cristo. A pérola, por sua vez, é um símbolo lunar e, segundo os pesquisadores (2009, p. 712. Grifos dos autores), "O **Atharva-Veda** a chama de *filha* de **Soma**, que é a Lua, assim como a bebida da imortalidade. Na China antiga, observa-se a *mutação* das pérolas – e dos animais aquáticos – paralela às fases da Lua". O tema da imortalidade também está presente na imagem da Lua, que vive uma eterna regeneração cíclica. E, nesse seu perpétuo morrer e reviver, a Lua se compara a um túmulo, entendido como reservatório de vidas extintas, mas sempre passíveis de renascer, analogamente ao Passado.

Na sexta estrofe, a Lua é denominada "anjo", "consoladora amiga" e "irmã", demonstrando seu influxo positivo sobre o "eu": "Cofre de amor, ó inviolável cofre!/ anjo que a minha solidão povoas,/ consoladora amiga de quem sofre/ irmã das almas boas" (p. 44). A imagem do anjo remete à figura daquele que guarda, protege. Vemos também que o cofre, símbolo empregado no poema, esboça uma concavidade, evoca o espaço fechado e o continente como é o invólucro do útero. A Lua, então, adquire um caráter materno, pois é aquela que consola, alenta e cuida. Nela se encerra o amor, que é pleno como o de mãe. Nessa relação entre o astro noturno e a maternidade, Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 564) observam que:

> Na mitologia, folclore, contos populares e poesia, este símbolo [a Lua] diz respeito à divindade da mulher e à força fecundadora da vida, encarnadas nas divindades da fecundidade vegetal e animal, fundidas no culto da Grande Mãe (*Mater magna*). Essa corrente eterna e universal se prolonga no simbolismo astrológico, que associa ao astro das noites a presença da influência materna no indivíduo, enquanto mãe-alimento, mãe-calor, mãe-carinho, mãe-universo afetivo.

[73] A pérola tem sua origem nas águas ou na Lua (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009).

Contrariando a percepção de uma benevolência da Lua, na estrofe que se segue, emerge sua influência nefasta: "Lua – fogueira dos jardins celestes,/ que lanças magas, malfazejas luzes,/ e os nossos sonhos atraindo, prestes,/ a cinzas os reduzes" (p. 44). A fogueira representa a destruição, pois o fogo queima, aniquila. Além disso, as cinzas transmitem a ideia de morte, na medida em que são os únicos resíduos restantes após a extinção de uma vida. Se a Lua atrai os sonhos para logo os eliminar, ela se assemelha a uma armadilha e, portanto, é enganosa[74]. Podemos pensar que o luar é malfazejo porque ele é apenas resultado do reflexo da luminosidade solar, não sendo exatamente uma luz viva como é a do Sol, ele é frio, lânguido, mortuário. No entanto, em uma das estrofes iniciais, o sujeito poético afirmava que Lua iluminava a escuridão existente no seu íntimo. Dessa forma, consolida-se a dupla face da luz lunar, simultaneamente, benéfica e nociva.

Na oitava estrofe, reafirmado a ambivalência da Lua, o eu lírico a descreve como reflexo da celestial e pura alma da Virgem Maria, conforme o cristianismo, mas também faz referência a sua luz sombria: "Lua – reflexo da imortal e pura/ alma da excelsa e celestial Maria,/ fonte que entornas da estrelada altura/ tua luz sombria..." (p. 44). A Lua reúne qualidades benévolas e, ao mesmo tempo, malignas; as primeiras são representadas, no poema, pela referência à Maria, imagem de pureza e maternidade na tradição cristã, enquanto as últimas, sugeridas pela aparência sombria do luar. Ao compará-la à doce e benevolente Virgem Maria, o sujeito poético a eleva à condição suprema.

Na sequência, ocorre uma espécie de espiritualização da Lua, enquanto "entidade" que assimila os dramas humanos: "És a caçoula que no céu incensa,/ de Deus o sólio, teu incenso é feito,/ dos ais que acolhes, ais de mágoa imensa,/ que saem de algum peito" (p. 44). A caçoula, enquanto recipiente onde se queimam as substâncias aromáticas, contém a forma da esfera lunar. Inferimos que esse incenso da Lua, mencionado pelo sujeito poético, é o próprio luar, cuja aparência é semelhante à de uma fumaça que toma o ambiente. Sua supremacia se evidencia na imagem do trono (sólio), que serve de suporte para a manifestação da superioridade divina. Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 503) ilustram que "o incenso tem a incumbência de elevar a prece

[74] Tal perspectiva nos aproxima da imagem da Lua, presente no 18º arcano principal do Tarô. Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 564), a partir das leituras feitas por determinados intérpretes, mostram que esse arcano manifestaria, entre outros aspectos negativos, a tristeza, a solidão e a falsidade.

para o céu e, nesse sentido, é um emblema da função sacerdotal [...]". A Lua transforma a agonia humana em sofrimento etéreo.

As duas estrofes seguintes quebram a série de afirmações e constatações do eu lírico; elas trazem as inquietações e os questionamentos que ele, revoltado, faz à Lua. Observamos a reafirmação relativa à dualidade lunar através das figuras contrárias do anjo e do demônio, ambos seres divinos, mas identificados com os opostos: o primeiro, ao bem e o segundo, ao mal:

> [...]
>
> Mas, dize: – porque sempre que te fito
> – anjo ou demônio que no empíreo vagas
> fazes lembrar-me de um amor maldito,
> lá, das cerúleas plagas?
>
> [...] (p. 44)

Os "raios" da Lua não têm ação sobre a profunda e imensa mágoa desse "eu". Por se tratarem de um reflexo da luz do Sol, acreditamos que sua influência é diminuta. Os "raios" lunares não têm a mesma ação que os raios solares sobre o indivíduo. Conforme o próprio sujeito lírico havia declarado em versos anteriores, a luz lunar é sombria; em síntese, é malfazeja:

> [...]
>
> Porque razão os raios teus não agem
> contra esta mágoa, esta saudade crua,
> e desse que amo vens trazer-me a imagem
> na claridade tua?
>
> [...] (p. 44)

Depois desse questionamento, o eu lírico muda o tom e lança à Lua suas súplicas. Parece que ele volta a crer nos poderes superiores do astro noturno, capaz de interceder pelas almas apaixonadas: "Oh! Se possível, astro meu, te fosse/ Fazer esse ente dedicar-me afeto,/ como o viver, então, ser-me-ia doce,/ de ventura repleto!..." (p. 45). A Lua, no senso comum, muitas vezes, representa os amores impossíveis ou não correspondidos. Ela é intercessora entre os apaixonados; o amante olha a lua imaginando que, em algum lugar, sua amada faz o mesmo. Se a Lua acolhe os lamentos, os gemidos que emanam dos seres, ela também os reflete na sua brancura, na sua frieza:

“Ao menos, Lua branca, Lua fria,/ minora o mal que a alma me oprime e invade,/ nos raios teus um seu suspiro envia,/ leva-lhe esta saudade...” (p. 45). O branco, por ser também a cor da morte, da mortalha e do luto, em algumas culturas, oculta um significado funesto. Além disso, também conduz ao frio e ao vazio noturno[75].

Na última estrofe, o eu lírico restabelece a influência positiva e negativa da Lua: “Nada há que o teu silêncio desencante,/ nem que atenue teu fulgor daninho/ e foges – nívea pomba soluçante,/ à procura de ninho...” (p. 45). O uso do adjetivo “daninho” acentua a qualidade nociva da luminosidade do luar. Inferimos ainda que a imagem da pomba veiculada nessa estrofe representa a Lua. A pomba propõe o pueril, o imaculado, na medida em que, afirma Durand (2002), ela é o pássaro do Espírito Santo. Esse sentido é enfatizado pela cor branca, que repousa no adjetivo “nívea”. Enfim, percebemos que, nos dois primeiros versos, a Lua é magnânima porque não existiria nada capaz de roubar o encanto do seu silêncio e nem de abrandar o seu brilho; porém, nos versos finais, sua fragilidade é exposta a partir da alusão à “pomba soluçante”, que foge à procura de ninho. Novamente, estamos diante do que indicaria a duplicidade do caráter da Lua.

Ao longo do poema analisado, observamos a manifestação desse aspecto dual da Lua: entre a benevolência e o mal agouro, a sombra e a luz, a vida e a morte. A lua, esclarece Durand (2002, p. 295), é “[...] ao mesmo tempo morte e renovação, obscuridade e clareza, promessas através e pelas trevas [...]”. Em *Tratado de história das religiões*, Mircea Eliade (1993), ao pensar na Lua e na “mística lunar”, explica que o astro é símbolo do devir, do ritmo temporal, devido à sua mudança de fases e a sua constante morte e regeneração. Entre as várias temáticas manifestadas nas hierofanias lunares apresentadas pelo autor (fertilidade, regeneração, tempo e destino etc), a ideia do ritmo é a que predomina. Ritmo que se estabelece na sucessão de contrários, um “devir” marcado pela sucessão de polaridades: vida, morte; ser, não-ser. Conforme Eliade (1993, p. 151. Grifo do autor), “nada de ‘eterno’ pode suceder nesta zona sublunar cuja lei é o devir, onde nenhuma mudança é definitiva, onde toda a transformação é apenas palingenesia”.

Uma das características lunares é a sua capacidade de ligar planos cósmicos diferentes e realidades heterogêneas. A esse respeito, o autor afirma que:

[75] Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit. nota n. 39, p. 142.

> harmonias, simetrias, assimilações, participações, coordenadas pelos ritmos lunares, constituem um "tecido" sem fim, uma "rede" de fios invisíveis, que "liga", ao mesmo tempo, homens, chuvas, vegetações, fecundidades, saúde, animais, morte, regeneração, vida *post mortem*, etc. (ELIADE, 1993, p.148).

Isso esclarece por que a Lua é considerada divindade responsável por tecer o véu cósmico ou os destinos humanos. Ora, em sua vasta simbologia, em algumas tradições, a Lua está associada à técnica da tecelagem e a aranha aparece como seu atributo.

Verificamos a aproximação entre a Lua, a tecelagem e a aranha no poema "Luar de inverno". Na primeira estrofe, há uma coexistência da treva e da luz, presente no brilho da Lua, em meio à escuridão da noite: "Projeta-se na treva a amarelada chama/ da Lua que parece um círio a se esgotar;/ um luar de cera se derrama.../ ceroso torna-se todo o ar" (p. 46). A chama, a cor amarela e a cera enfatizam o círio, imagem simbólica da luz e da luminosidade tênue[76]. Sabemos que, a exemplo da vela, ele queima, se deixa consumir para iluminar, exprimindo uma ideia de sacrifício. O amarelo pode anunciar o declínio, a chegada da morte; contudo, é também a cor da eternidade[77]. Nesse sentido, a luz amarelada do círio que se consome aos poucos sugere a imagem da lua minguante.

Na segunda estrofe, o sujeito poético nos descreve a noite como um espaço desabitado, esquecido: "Da tristeza interior do meu sonho, contemplo/ a noite aberta como um templo abandonado,/ um carcomido templo, [...]" (p. 47). O templo é a representação do mundo divino na terra, considerado o lugar reservado aos deuses[78]. A solidão e o silêncio do ambiente terrestre à noite supõem um local ermo, esquecido. Mas, enquanto na terra reina uma morbidez total, no céu, a vida nasce através das estrelas: "[...] Do céu na larga abóboda ogival,/ fulge, de lado a lado,/ o lume de estranhas/ pupilas de polícromas aranhas,/ que abrem por toda a altura os olhos de cristal" (p. 47). A abóboda é a imagem do céu e nela "a aliança entre as linhas curvas do alto e das retas da base simboliza a união do céu e da terra" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 6). A policromia representa a riqueza da vida (p. 727). De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 70), "a aranha surge, em primeiro lugar, como epifania lunar, dedicada à fiação e à tecelagem". Os mesmo autores observam que, em algumas culturas, ela simboliza a divindade responsável pela criação do cosmos. No poema, as aranhas representadas na abóboda do templo, isto é, do céu,

[76] Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit. nota n. 39, p. 256.
[77] Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit. nota n. 39, p. 40-41.
[78] Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit. nota n. 39, p. 874.

apontam para um caráter celeste. Seus olhos irradiam luz, que nos induz ao brilho das estrelas[79].

Na terceira estrofe, há um esmaecimento da atmosfera, tomada pela neblina, imagem da pureza e da opacidade, pois concede às coisas e aos seres um aspecto indeterminado. As formas verbais "passar", "perpassa", "embaraça", em sequência, lembram o curso da agulha na costura, o entrelaçamento dos fios, formando o tecido do Cosmos. No nível sonoro, a incidência dos fonemas "f" e "s" amplia essa sutileza presente no ambiente coberto pela névoa. Na sequência, tudo ganha uma aparência vagarosa, como se o próprio movimento do universo se tornasse brando. A lentidão é apontada pela expressão "de quando em quando", pelo verbo "escorregar", pelo advérbio "lentamente" e, sobretudo, pela sonoridade das rimas "ando" e "ente". É lento também o movimento da aranha descendo o fio, no poema, se comparado à queda de uma estrela cadente. Em ambos os casos, um elemento desce, atravessa, transpõe. O fio cósmico liga o céu e a terra, o divino e o humano, e a aranha, então, surge como intermediária entres os planos. É possível, aliás, visualizarmos na diagramação das estrofes, primeiramente um crescimento, um alargamento, à medida que os versos curtos cedem lugar aos mais longos e, na sequência, um decréscimo, sinalizando a descida, quando versos de maior extensão são sucedidos por outros, de menor extensão:

> [...]
>
> Fina
> neblina,
> pelos espaços,
> em fios frios, em fluidos traços,
> passa,
> perpassa,
> o ar embaraça,
> a luz da lua tonando baça.
>
> De quando em quando,
> do céu sombrio,
> uma aranha escorregando, lentamente,
> por um fio
> luzidio,
> desce...
> – atravessa o infinito uma estrela cadente.
>
> [...] (p. 47)

[79] Conforme Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 405), "na glíptica maia, as estrelas são muitas vezes representadas como olhos, de onde brotam raios de luz".

Na quinta estrofe, a atmosfera vai adquirindo um tom cada vez mais mórbido, com a menção à noite e ao luar, e o ambiente age sobre o sujeito poético como uma espécie de narcótico. A cúpula celeste é descrita pelo "eu" como o tear em que a Lua urde seus fios de luar. A imagem do capulho, a cápsula do algodão, à qual se refere o "eu", possui uma tonalidade semelhante ao amarelo, cor que nos indicia uma aproximação da morte, conforme vimos nos versos iniciais do poema. Na sexta estrofe, cresce no espaço uma teia cósmica que liga todo o universo, figurando-se como o luar que, no inverno, cresce e se espalha pelo ambiente e é envolvido pela neblina. Eles dão às coisas um tom velado, encobrem sem ocultar totalmente, indeterminam, como os finíssimos fios da teia, cuja transparência esconde uma armadilha. Do ponto de vista da seleção lexical, os substantivos "transparência", "gaze", "neblina", "éter" e os adjetivos "frouxa", "flutuante", "alvacenta", "imperceptível" e "vaporosa" acentuam a aparência frágil da teia. Por ser quase invisível, as presas acabam facilmente aprisionadas nela:

> [...]
>
> Embevecida e queda
> fico-me, horas inteiras, a fitar,
> da neblina através da delgada urdidura,
> a Lua, que se me afigura
> um capulho de seda
> a se desfiar
> num tear...
>
> E a teia aumenta,
> na transparência de uma gaze
> frouxa, flutuante, alvacenta...
> Torna-se a luz astral imperceptível quase.
> Calmamente, a subir, a Lua o zenite ganha,
> e tanto de neblina e éter se adensa
> a vaporosa teia emaranha,
> que a Lua, assim suspensa,
> suponho o óvulo ser de uma celeste aranha.
>
> [...] (p. 47-48)

Verificamos que a disposição dessas duas estrofes na página nos mostra um movimento decrescente, remetendo ao desfiar, e logo após crescente, configurando a ascensão da Lua. Ao supor que a Lua seja o óvulo de uma aranha celestial, o eu lírico retoma a visão da aranha como uma criadora cósmica[80]. Eliade (1993) menciona que,

[80] Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 71) afirmam que "entre os povos da África ocidental [...] existe a crença de que foi Anansé, a aranha, quem preparou a matéria dos primeiros homens, criou o Sol, a Lua e as estrelas; depois, Nyamé, o deus do céu, insuflou a vida no homem".

em alguns mitos, a Lua é vista como uma enorme aranha. Ela e a Lua são as senhoras do destino: elas tecem, e tecer é um trabalho de criação, como um parto. Já a imagem do ovo representa uma promessa de vida, algo semelhante ao papel da Lua em relação às germinações.

A necessidade de elevação da alma se manifesta na última estrofe, na seleção vocabular: nos verbos "ascender", "voar", "subir", "vagar", "errar" e no substantivo "alturas". As imagens escolhidas pela poeta também evidenciam tal processo: a borboleta simboliza ligeireza e inconstância e representa a alma que se liberta do corpo material[81]. Seduzido pela luminosidade, o pensamento do "eu" voa e sobe cada vez mais, numa escada para o céu, mas, no fim, vê-se gelado e preso a um imenso vazio. O olhar das estrelas é a fonte da luz, realçado pelas repetições da palavra "olhar". Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 653) expõem que essa imagem simbólica do olhar "é o instrumento das ordens interiores: ele mata, fascina, seduz, assim como exprime". O aranhol da neblina, a exemplo da ramagem da trepadeira, no poema "Aranhol verde", é uma grande teia celeste a aprisionar as almas errantes:

> [...]
>
> Ao fulgor magnetizante
> do olhar velado e incerto das estrelas,
> meu pensamento, num instante,
> ascende, vagueia pelas
> alturas, voa,
> erra como uma borboleta, atoa,
> do olhar que o chama,
> do olhar que o atrai e que o fascina,
> sobe ainda mais, sobe e, surpreso,
> vê-se afinal, gelado, preso,
> o amplo, sedoso e etéreo aranhol da neblina.
>
> (p. 48)

Verificamos a presença dos esquemas ascensionais e de purificação, pertencentes ao regime diurno da imaginação. No entanto, vimos que tais esquemas estão ligados não às imagens simbólicas diurnas, mas sim às noturnas. O eu lírico procura, na noite, a iluminação. Vale ressaltarmos que o movimento de subida pode revelar ainda uma interiorização do "eu". A transcendência implica um relaxamento da alma do eu lírico, como em um devaneio noturno. De acordo com Bachelard (2006), o

[81] Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit. nota n. 39, p. 138-139.

devaneio esboça um repouso, um bem-estar do ser (p. 12)[82]. No entanto, no poema, esse bem-estar não é permanente, porquanto o eu lírico acaba se deparando com o grande nada, o vago, conforme sugere a imagem do aranhol de neblina.

A atividade de fiar e a imagem da "velha fiandeira", ambas associadas ao simbolismo lunar, conforme constatamos na análise de "Aranhol verde", na seção inicial deste capítulo, reaparecem em "Quadra simples": "Ó Lua, velha fiandeira/ que andas molemente a fiar,/ às vezes a noite inteira,/ o linho branco do luar" (p. 55). Sabemos que a fiandeira liga, ata os destinos humanos. Da fiação resulta o fio de linho[83] branco e o fio suscita o ato de unir, prender. Portanto, a Lua desempenha aqui um papel de "ligadora" do véu cósmico.

Na segunda estrofe, o eu lírico confessa a sua forte atração pela Lua, e a relação entre esta e a morte é evocada quando o "eu" pede a ela que lhe conceda uma veste feita de luar, na chegada da morte: "Porque eu tanto assim te queira,/ por tanto, Lua, te amar,/ dá-me na hora derradeira,/ uma mortalha de luar" (p. 55). Em muitas crenças, a Lua é vista como o país dos mortos; após a morte, a alma vai para a Lua, onde conseguirá se regenerar (ELIADE, 1993, p. 142). O branco que, conforme já abordamos, é a cor da mortalha, é também semelhante à coloração do luar.

Nas noites enluaradas, a "alma errante de poeta" vaga pelo espaço em uma escalada secreta. O eu lírico também se deixa elevar para encontrar essa outra alma. É importante ressaltar que, em algumas tradições, existe a crença, segundo a qual, durante o sono, a alma se desprende do corpo, podendo se comunicar com as almas dos mortos. O movimento ascensional de elevação da alma do "eu" e do "outro" reflete um processo de libertação da alma da matéria:

> [...]
>
> Certo, nas noites de Lua,
> tua alma errante de poeta,
> em pleno espaço flutua
> numa escalada secreta.

[82] Bachelard (2006) acredita que o devaneio poético consiste no espaço em que as imagens se liberam. Diferentemente do devaneio comum, ele possui forma de uma escrita, ou pelo menos constitui uma promessa de escrita. Também assinala o autor que o devaneio poético não é contado, nem se comunica através do relato, como é o caso do sonho noturno, mas sim por meio das palavras escritas.

[83] Conforme Hugues Liborel (2005, p. 372), o linho é "uma fibra que, por atrito, se esmiuça, as partes separadas sendo depois tornadas maleáveis".

E, ao pálio que a Lua espalma,
buscando a tua encontrar,
dentro da noite a minha alma
se eleva, tateando no ar.

[...] (p. 55-56)

O sujeito poético manifesta o desejo de unir sua alma à de outro, em uma comunhão em pleno espaço etéreo. As escolhas lexicais da poeta corroboram essa vontade de unificação: os verbos “casar” e “unir” e os substantivos “enlace” e “abraço”. Por sua vez, a imagem do monge velhinho representa a figura litúrgica à qual incumbe selar esse casamento entre as almas. O luar, comparado ao monge velhinho, define-se como um luar santo, místico:

[...]

Há-de, com toda a certeza,
casar-se a minha alma à tua
nessa capelinha acesa,
na alva capela da Lua.

E, como um monge velhinho,
rezando trêmulo, o luar,
há-de, com todo o carinho,
o nosso enlace abençoar.

Assim, pelas noites calmas,
num leve e místico abraço,
poderão as nossas almas,
unir-se, ao menos, no espaço.

(p. 56)

A união das almas pressupõe a transformação de dois seres em um, ou melhor, permite que eles se unifiquem, completando-se mutuamente. Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 46-47), a respeito da imagem do amor, afirmam que:

> O eu individual segue evolução análoga à do universo: o amor é a busca de um centro unificador que permitirá a realização da síntese dinâmica de suas virtualidades. Dois entes que se entregam e se abandonam, reencontram-se um no outro, mas elevados a um grau superior de ser, se a doação tiver sido total, e não apenas limitada a um certo nível de sua pessoa que é, na maioria das vezes, carnal.

Também é possível pensarmos que a fusão espiritual entre o “eu” e o “outro” no espaço etéreo proclama uma integração de duas almas à totalidade cósmica. O uso da

expressão “ao menos” no último verso nos faz supor que a união não pode se concretizar no plano material; por isso, a esperança do eu lírico em realizá-la num plano superior. Parece-nos tratar-se de duas almas destinadas a ficarem juntas, mas separadas pelos contratempos da vida. O casamento, no plano transcendente, implica uma ligação eterna e indissolúvel. O sujeito poético supera não somente os limites espaciais, mas o próprio tempo.

Nesta seção, observamos que a noite, a Lua e seus atributos (fiandeira, fio, tear, aranha) são reiterados ao longo dos poemas analisados: “Dentro da noite”, “Noturnos”, “Falando à Lua”, “Luar de inverno” e “Quadra simples”. No lugar da desordem e do caos, a noite é espaço de unificação, de harmonização. Suas trevas convertem-se em luz e pureza. A poeta explora todo o simbolismo lunar, fazendo referência ao devir temporal, ao caráter dual do astro noturno, ao ciclo e à promessa do eterno recomeço. Vai além da relação entre a imagem da Lua e o aspecto temporal, buscando desvelar uma Lua meio mística, meio divina, meio humana. Uma Lua que, às vezes, lança uma espécie de feitiço sobre os seres, conduzindo-os a um sono profundo. Ao mesmo tempo, benéfica e malfazeja, ela consola, cuida, e traz o sofrimento às almas humanas.

3.4 O silêncio, o sono e a morte: o refúgio e a intimidade protetora

Em *Cristais partidos*, há uma tendência ao silêncio, ao sono e à morte, como fossem um refúgio. No poema intitulado “Silêncio”, nos versos iniciais, o eu lírico considera o Silêncio a misteriosa expressão que emana das coisas mudas, o espelho que reflete a tristeza universal e a gestação das dores mais intensas. O Silêncio é intensificado enquanto presença majestosa na “Treva” e no “Deserto”, vocábulos cujas iniciais em maiúsculas servem para acentuar a sua significação. Na mesma estrofe, o eu lírico expõe a sua acepção primeira do silêncio: estagnação dos sons, mas lhe acrescenta o sentido de “berço, refúgio e campa”, imagens que enunciam acolhimento, cuidado, e que, talvez, revelem um silêncio mais interior que exterior, um silêncio íntimo do ser, denotando um movimento de introspecção do “eu”:

> Misteriosa expressão da alma das cousas mudas,
> Silêncio – pálio imenso aos enigmas abertos
> espelho onde a tristeza universal se estampa.
> Silêncio – gestação das dores cruéis, agudas,
> solene imperador da Treva e do Deserto,

estagnação dos sons, berço, refúgio e campa.

[...] (p. 5)

Na segunda estrofe, o Silêncio é concebido como tenebroso e insondável oceano. A imagem do oceano liga-se à vastidão e à imensidão; não podemos, no entanto, ignorar os adjetivos "tenebroso", que aponta para a treva, a escuridão e o medonho, e "insondável", que significa algo cujo fundo não é encontrável ou sinaliza o inexplicável, o qual não é possível compreender. As referidas qualificações fornecem indícios de uma espécie de aura de mistério em torno desse Silêncio; uma interpretação que se acentua com a revelação de que tudo vive imerso nos abismos dele. No que diz respeito ao léxico, o verbo "imergir" remonta à imagem do oceano, da mesma forma que o substantivo "abismo" nos faz voltar ao insondável, ao sem fundo, à amplitude. O abismo, de certo modo, por se tratar de uma fenda cujas medidas não conseguimos determinar, guarda um aspecto tenebroso. Em geral, quando imaginamos o oceano e o abismo, temos em comum a impressão de uma dimensão desmedida, igualmente presente na nossa visão do inconsciente do indivíduo, lugar dos desejos mais secretos e dos mistérios do ser. Contrariando a visão do silêncio como estagnação total dos sons, o Silêncio apresentado pelo sujeito poético é detentor da secreta voz dos rochedos. Novamente, o adjetivo "secreta" permite pensar em um Silêncio misterioso. Por tais aspectos, somos levamos a pensar, uma vez mais, na proposta de uma atitude introspectiva do sujeito poético:

[...]

Silêncio – tenebroso e insondável oceano,
tudo quanto nos teus abismos vive imerso,
tem a secreta voz dos rochedos, das lousas.
És a concentração do ser pensante, humano,
a vida espiritual e oculta do universo,
a comunicação invisível das cousas.

[...] (p. 5)

Nessa estrofe, o Silêncio é definido como a "concentração do ser pensante, humano", sendo também "vida espiritual e oculta do universo". Ele é a comunicação invisível das coisas, o que aparece já no primeiro verso do poema em análise: "Misteriosa expressão da alma das cousas mudas" (p. 5). Dessa forma, inferimos que o

silêncio não é uma ausência de comunicação: ele é, na visão particular do eu poético, a voz das coisas.

Na terceira estrofe, ocorre uma aproximação desse Silêncio, o que quebra a sequência de designações apresentadas. Um íntimo pesar invade a alma do Silêncio associado à imagem do "velho eremita", o nono arcano do Tarô que, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009), simboliza a sabedoria, a justiça e a prudência. O eremita aparece sob a figura de um velho sábio curvado, apoiado em um bastão, o qual representa, ao mesmo tempo, a sua longa peregrinação e a sua arma para combater a injustiça e o erro. Em uma das mãos, carrega uma lanterna de seis vidros, dentre os quais apenas três são visíveis. Essa lanterna, entre outras possibilidades, sugere a luz da sabedoria. Mas, no poema em análise, o velho eremita é o próprio silêncio; ele é o velho sábio, capaz de fazer voltar o passado. O vocabulário utilizado ("velho eremita", "monge", "catedral", "missa", "comunhão", "celebrar", "invocar") nos leva a imaginar o caráter espiritual do Silêncio:

> [...]
>
> Um íntimo pesar toda tua alma invade,
> ó meu velho eremita! ó monge amargurado!
> dentro da catedral da verde natureza,
> ouço-te celebrar a missa da Saudade
> e invocar a remota efígie do Passado,
> dando-me a comunhão sublime da tristeza.
>
> [...] (p. 5)

O Silêncio, na quarta estrofe, é humanizado pelo sujeito lírico, que lhe sente a alma e os sentimentos profundos e ouve-lhe cantar "olentes melopéas". O adjetivo "olente" indica a qualidade daquilo que produz odor, e a "melopéa" caracteriza-se como canto cuja melodia é monótona. Logo, nos versos que encerram a estrofe em foco, o eu lírico recupera uma concepção tradicional que pressupõe o Silêncio como princípio e final da existência:

> [...]
>
> Seja engano, talvez, do meu cérebro enfermo,
> mas eu compreendo os teus sentimentos profundos,
> eu te sinto cantar olentes melopéas...
> Foste o início de tudo e de tudo és o termo.
> Silêncio – concepção primitiva dos mundos,
> cosmopéa eteral de todas as ideias.

[...] (p. 6)

A visão do Silêncio como princípio e fim é recorrente em várias culturas, nas quais se acredita que, se houve silêncio no começo do mundo, ele também estará no final das eras[84]. O Silêncio corresponde à integração de todo o Cosmos e, porque é ponto de origem e de término, constituiria um elemento unificador de contrários que se complementam, uma vez que todo começo aponta para um fim.

Na quinta estrofe, há uma seleção lexical que tende ao repugnante, ao repulsivo ("medonho", "pântano", "vermes", "sapos"), indiciando, assim, o que poderíamos considerar como o aspecto funesto do "silêncio". Por outro lado, tomando a imagem dos "vermes", segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 943), eles "são símbolo da vida que renasce da podridão e da morte". Nesse sentido, entendemos a ambivalência do silêncio: fonte de onde emana a inspiração e rio onde se esvaem as dores, os desejos da existência para o esquecimento, ou seja, o silêncio é vida e morte. Destacamos o princípio passivo evocado pelas imagens do "pântano" e da "lagoa", que ocultam uma água parada, imóvel. Tal passividade está presente também na imagem do sapo. Portanto há, no "silêncio", uma atmosfera nostálgica, e o sujeito poético, quando se vê mergulhado nela, é impelido a recordar as ilusões do passado, os sonhos nunca realizados:

[...]

Silêncio – solidão de sintomas medonhos,
pântano onde do mal desenvolvem-se os vermes,
fonte da inspiração, rio do esquecimento,
lagoa em cujo fundo os sapos dos meus sonhos,
postos alheiamente, inânimes, inermes,
fitam de estranho ideal do fulgor opulento.

[...] (p. 6)

Na penúltima estrofe, o eu lírico confessa a sua atração pelo Silêncio, transmutado em desejo de morte, uma vez que ele se desvela como "visão subjetiva da Morte". Essa atração se explica por ser o Silêncio um "refúgio passional", que faz recordar as lembranças e que, embora seja espaço de tristezas que tortura, também dá

[84] Cf. CHEVALIER e GHEERBRANT, op. cit. nota n. 39, p. 834.

abrigo e conforta. Ao se deixar influenciar pelo Silêncio, o eu lírico se volta ao passado e chega ao seio da Saudade, féretro onde foram depositadas suas ilusões:

> [...]
>
> Ó Silêncio! Ó visão subjetiva da Morte!
> – refúgio passional que eu sempre busco e anseio,
> gozo de recordar ... torturas e confortas,
> pois fazes com que ao teu influxo eu me transporte
> ao seio da Saudade, a esse funesto seio
> – esquife onde revejo as ilusões já mortas.
>
> [...] (p. 6)

O sono, o desmaio, os gélidos tormentos, na última estrofe, reiteram a associação do Silêncio à morte. O natural mistério referido pelo "eu" é o próprio mistério da morte. A imagem do ventre é empregada no sentido de espaço de criação, como, aliás sugere o verbo "germinar". Ao mesmo tempo, o ventre propõe um espaço inferior (o ventre da mulher, o ventre da terra). Já o cérebro, por ser caracterizado como etéreo, liga-se à alma. O eu lírico reforça a ambiguidade do Silêncio, quando expressa o seguinte:

> [...]
>
> Da cisma da minha alma o triste cunho imprimes,
> o sono, o desmaio, o natural mistério,
> trazes-me a sensação de gélidos tormentos;
> e si nesse teu ventre hão germinado os crimes,
> no teu cérebro enorme, universal, etéreo,
> têm-se desenvolvido os grandes pensamentos.
>
> (p. 6)

O Silêncio de que discorre o "eu", por fim, nos envia para a intimidade intrauterina, pois ali está o princípio da vida. O poema em questão se encaixa no regime noturno do imaginário, traduzindo a ânsia de retorno à origem, onde imperava o silêncio. O ventre materno é este lugar: nele, o ser encontra o bem-estar, a proteção, o silêncio reconfortante. Se retomarmos as imagens simbólicas do oceano e do abismo, ainda no mesmo poema, constataremos que elas denunciam um esquema de descida presente na imaginação noturna. O oceano é lugar das águas profundas que denotam, na visão de Durand (2002), a feminilidade.

A necessidade de um refúgio, de um espaço protegido contra as dores que afligem o ser reaparece em “Íntimos”. O eu lírico recorda com carinho da figura materna da avó, agora distante, da infância vivida em um tempo remoto, que ele sabe “nunca mais” irá voltar: “Minha avozinha, minha avozinha,/ hoje quão longe de mim te estás!/ Que linda Mágoa se me avizinha /e me recorda os primaverais/ dias vividos na infância minha,/ dias que nunca voltarão mais” (p. 48).

O papel protetor da avó é exaltado através da imagem do anjo: “É que na fase da minha infância,/ me foste sempre qual protetor,/ anjo que, sobre o meu mal, minha ânsia,/ Asas abria de nívea cor;/ e inda hoje, ausente, posta à distância,/ lanças-me o pálio do teu amor” (p. 28). Recordemos que os anjos são seres intermediários entre os domínios superiores, de Deus, e o mundo terrestre, cuja função é a de serem mensageiros, guardiões e protetores. Ao comparar a avó à figura do anjo, que se associa às imagens simbólicas das asas e do pálio, presentes no poema e também símbolos de abrigo, amparo, o sujeito poético a eleva a uma condição sublime, sobre-humana.

O tempo de criança, muitas vezes, é relacionado às imagens felizes, às lembranças prazenteiras. Contrariando tal perspectiva, no poema em análise, o eu lírico recorda uma infância dramática, dolorosa, como indica o vocabulário, em parte, negativo: “acúleos” (semelhantes aos espinhos), “dissabores”, “misérias”, “maninhos”, “desertos negros e aterradores”, “dor”, “fel”, “destino triste e revel”, “enfadonhos”, “desenganos”, “medonhos”. Esse aspecto negativo, entretanto, contrasta com um léxico mais positivo (“carinhos”, “flores”, “doce bondade”, “mel”, “alegrados”, “rede de ouro”), caracterizando a presença benfazeja da avó, num tempo remoto, oferecendo um alento para esse “eu” infeliz. Forma-se um embate entre elementos opostos: a aspereza dos “acúleos” e a delicadeza das “flores”, o amargo do “fel” e o doce do “mel”, o que nos direciona a uma infância em que coexistem, de um lado, os percalços da existência e, de outro, a possibilidade de refúgio, identificada na figura materna da avó:

> [...]
>
> Mesmo da infância pelos caminhos
> tive os acúleos dos dissabores,
> transpuz misérias, transpuz maninhos
> desertos negros e aterradores,
> que tu, cuidadosa, com teus carinhos,
> alcatifavas de olentes flores.
>
> Sempre do gozo para a ansiedade

aos lábios tive da dor o fel,
pois, desde a minha mais tenra idade,
foi-me o destino triste e revel;
e só na tua doce bondade
achei na vida um pouco de mel.

Os meus momentos mais enfadonhos
por ti me foram sempre alegrados;
os desenganos tredos, medonhos,
de mim buscavas ter afastados,
acalentando meus pobres sonhos
a rede de ouro dos teus cuidados.

[...] (p. 29)

O sujeito lírico recorda as noites em que buscava o colo da avó, a fim de aconchegar o corpo cansado, e as cantigas que ela lhe cantava enquanto o embalava: "E, recordando aquelas antigas/ noites passadas no nosso lar,/ em que vencida pelas fadigas,/ ia ao teu colo me aconchegar,/ escuto aquelas velhas cantigas/ que tu cantavas a me embalar" (p. 49). O "colo" e o "aconchegar" lembram o regaço do ventre materno. O "eu" revela o desejo de retorno ao estado embrionário que, de alguma forma, se realiza no sono, aqui sugerido no ato de cantar "cantigas de ninar" enquanto embala a criança. Ademais, a noite reflete um movimento de interiorização do "eu".

Na estrofe final, o eu lírico se reconhece como um "ser envelhecido", castigado pela tortura e pelo cansaço dos dias vividos. A imagem do regaço suscita o calor e o carinho maternos. No entanto, o "eu" percebe que a busca por abrigo para o seu corpo, que já mostra sinais de exaustão, é inglória; por isso, sofre com o remorso de não ter morrido no colo da avó:

[...]

Hoje, que o ser trago envelhecido
pela tortura, pelo cansaço,
e em vão abrigo busco ao vencido
corpo, que sinto morrente e lasso,
punge-me a dor de não ter morrido
no fofo leito do teu regaço.

(p. 49)

As memórias da infância constituem um refúgio e uma fuga da condição infeliz vivenciada pelo "eu". Entretanto, vemos a imagem de uma infância que não é totalmente positiva nem plenamente negativa. Sobressaem sobre os momentos "felizes", na proteção e no carinho da avó, a lembrança dos desenganos, das dores, de uma

existência complicada desde a pouca idade. Parece-nos que esse “eu” fragilizado, não apenas no corpo, mas também no espírito, considera-se predestinado a sofrer; por isso, o impulso por voltar à segurança e ao resguardo da figura materna.

Em “Invocação ao sono”, percebemos, na associação entre o sono e a morte, novamente a necessidade do sujeito poético de um abrigo não só para a alma, mas também para o corpo exausto. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 621), a morte é filha da noite e irmã do sono. A taça guarda o elixir da vida eterna e, no poema, essa bebida é o éter. A morte pode ser a passagem para uma “nova vida”, o começo da eternidade, da qual experimentamos um pouco através do sono. A orgia e a bebedeira não são encaradas como regressão ou manifestação de vulgaridade, já que, associadas ao sono, têm uma influência benéfica sobre o sujeito:

> Sono! da tua taça brônzea e fria
> dá que eu possa esgotar o éter, a anestesia...
> Eis-me: corpo e alma – inteira,
> para essa tua orgia.
> Busco esquecer a minha hipocondria
> na tua bebedeira.
> Quero sentir o teu delíquio brando
> apoderar-se do meu ser
> e cochilando,
> bamboleando,
> ir, lentamente, escorregando,
> pelo infinito do prazer.
>
> [...] (p. 57)

Com base nos estudos de Dumèzil, Durand (2002, p. 261) expõe que uma das virtudes das beberagens coletivas é “transformar a condição triste do homem”. No poema, a bebida que o sono oferece ao sujeito poético cura, ao menos provisoriamente, o seu sofrimento, a sua angústia, conduzindo-o a uma espécie de êxtase, um estado de sublimação. A esse propósito, recuperamos os estudos de Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 663), segundo os quais,

> Apenas as orgias místicas, a embriaguez mística, como o Soma Védico, a dança sufista, as privações do asceta ou o êxtase do santo – sejam quais forem suas diferenças –, orientam em princípio para um outro caminho que não o da banalidade, e conduzem na direção de uma sublimação do desejo, de uma existência renovada.

Ainda que o sono faça com que o eu lírico, por determinado período, afaste-se de sua melancolia, é inevitável imaginarmos que ele, de algum modo, direcione esse "eu" para uma existência outra, a da morte, em que não mais lhe afligirão as dores e as tristezas vividas. Nos versos finais da primeira estrofe, o som prolongado da rima "ando" sugere já um estado de sonolência do "eu".

Na segunda estrofe, é invocado novamente o sono como espaço de acolhida, onde não há angústias, tormentos, enfim, onde reina uma paz total. O seio[85] é espaço de refúgio, de aconchego, ideia enfatizada pelo uso dos adjetivos "suave" e "remansoso". Seu caráter protetor é hiperbolizado por meio da imagem de um "seio gigante": "Vem meu lânguido amante,/ deixa-me, no teu suave e remansoso seio,/ no teu seio gigante,/ sem ânsias, sem pesar, sem dores, sem receio,/ repousar um instante" (p. 57). A imagem do seio nos faz recordar o aconchego e o calor do seio materno e, por isso, nos remete a um retorno à intimidade protetora, característica da imaginação noturna.

Continuando a sua invocação ao sono, o "eu" confessa que dele já se apossa um sensual arrepio, deixando o seu ser em total abandono: "Vem! – já de mim se apossa um sensual arrepio,/ todo o meu ser se fica em total abandono.../ Dá-me o teu beijo frio,/ Sono!/ Deixa-me espreguiçar o corpo esguio,/ sobre o teu corpo que é, como um frouxel, macio" (p. 57). O beijo frio do sono equivale ao beijo da morte. Além do caráter erótico de um corpo sobre outro, a imagem do corpo e a menção ao "frouxel" nos direcionam a um espaço de aconchego que, levando em conta o conteúdo do poema, se aproxima do "sepulcro", último repouso após a morte.

O erotismo se faz cada vez mais presente quando o "eu" se expõe, entregue à volúpia do sono: "Eis-me, lânguida e nua,/ para a volúpia tua" (p. 57). Porém, o auge do erótico está na sequência, em que o "eu" faz alusão a sua sensibilidade epidérmica: "Faze a tua carícia,/ como um óleo, passar pela minha epiderme;/ essa tua carícia, humectante e emoliente,/ que no corpo me põe coleios de serpente/ e indolências de verme" (p. 57). Notamos que o corpo é enfatizado nos versos citados e nos anteriores, não apenas através das repetições da palavra, mas também por todos os recursos sensoriais utilizados. Observamos ainda que as referências à agitação da "serpente" e do "verme" acentuam a sensibilização do corpo do eu lírico em meio ao sono.

---

[85] Temos como exemplo o seio de Abraão que, conforme Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 809. Grifo dos autores), nas liturgias funerárias, é o lugar de repouso das almas justas e nele "não existe *nem dor, nem sofrimento, nem suspiros*".

Na sequência, o sono é associado de forma explícita à morte[86]. O eu lírico considera a vida como "descida", ao passo que a Morte é uma "subida": "A vida/ é uma descida;/ mas tu, Sono, me dás a inefável delícia/ de ensaiar a escalada/ para a Morte – a ascenção à glória ambicionada:/ mas tu, Sono, és a calma, és a mudez propicia/ à suave antevisão da ampla Canaan do nada" (p. 57-58). O sono, enquanto morte, concede ao "eu" a antevisão da terra prometida, o paraíso terrestre, lugar de paz e descanso. Durand (2002) associa a valorização da morte ao desejo de volta ao repouso primordial, isto é, um regresso à mãe.

Todo o caráter terrível da morte é neutralizado, porque nela o ser encontra abrigo e paz. Parece-nos que o eu lírico tenta em vão, através da embriaguez do sono, desligar-se das dores, das tristezas da vida, encontrar o ansiado refúgio não só para o espírito, mas também para o corpo. O oxímoro formado nos dois últimos versos aproxima vida e morte, desconstruindo sua oposição e revelando uma verdadeira equivalência entre ambas:

> [...]
>
> Quem, como eu, da existência, apenas, sente
> a dor atroz, a realidade bruta,
> e traz numa agonia persistente
> a alma e, em vão, onde mora a ventura perscruta,
> Só na tua embriaguez acha conforto.
> Lança-me agora e sempre essa tua blandícia,
> deixa-me descansar o corpo semi-morto
> e a alma desiludida...
> Faze com que, na tua paz fictícia,
> à paz eterna me transporte,
> Sono – morte da Vida!
> Sono – vida da Morte!
>
> (p. 58)

A invocação ao sono acaba se transformando em invocação à morte porque, no sono, o "eu" compreende que a paz sentida é fictícia, não é verdadeira; por isso, pede que o sono lhe transporte à paz eterna, que só existe com a morte. O ansiado repouso quase sempre se repete numa luta inglória do sujeito lírico à procura de um conforto para a alma, de um apaziguamento do sofrimento.

[86] A Morte, ilustram Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 622-623), é "liberadora das penas e das preocupações, [mas] ela não é um fim em si; ela abre o acesso ao reino do espírito, à vida verdadeira; *mors janua vitae* (a morte, porta da vida)".

Nos poemas analisados nesta seção, “Silêncio”, “Íntimos” e “Invocação ao sono”, destacamos o impulso do sujeito poético ao regresso à intimidade protetora. As imagens veiculadas traduzem uma busca de interiorização que nos leva ao regime noturno do imaginário. Além disso, o sujeito lírico atenua o sentido real da morte não só por compará-la ao ventre materno, mas também por ver nela uma experiência positiva de bem-estar e libertação.

Ao longo do presente capítulo, em que desenvolvemos a análise de poemas selecionados de *Cristais partidos*, deparamo-nos como um universo imagético rico em símbolos vegetais, telúricos, astrológicos, teriomórficos etc. Percebemos, a partir dos textos líricos estudados, a presença de aspectos divergentes: de um lado, um eu lírico integrado à natureza e crente na renovação incessante da vida; de outro, um sujeito poético pessimista, conformado e angustiado, mergulhado nas trevas de sua alma. Fugindo dos tormentos da existência, o “eu” busca, no devaneio noturno, a transcendência: é na penumbra da noite que encontra a luminosidade desejada, luz que vem das estrelas e da Lua.

APONTAMENTOS FINAIS

O imaginário, segundo a perspectiva de Gilbert Durand ([s/d], p. 65), pode ser entendido como o "reservatório concreto da representação humana em geral". A literatura, enquanto criação humana, é espaço privilegiado desse imaginário e, portanto, das imagens. A linguagem "indireta" e velada da poesia nos aproxima da imagem simbólica, ambígua e obscura. Em uma e outra, quando buscamos o significado, descobrimos que ele não é dado *a priori* e também não pode ser apreendido diretamente. Essencialmente epifânico, o símbolo transcende o significado convencional e evoca um sentido secreto, "novo". A plurissignificação constitui uma das suas principais características e, na poesia, não é diferente: nela conseguimos desvelar uma infinidade inesgotável de sentidos.

Na dissertação aqui apresentada, objetivamos demonstrar como a imagem simbólica atua na produção de sentido do texto lírico. Nas análises realizadas dos poemas de *Cristais partidos*, de Gilka Machado, constatamos o quanto a interpretação se enriquece à medida que atentamos para os recursos imagéticos empregados pela poeta. Ancorados na hermenêutica simbólica de Gilbert Durand, procuramos expandir a capacidade significativa da obra de Gilka. Identificamos, mediante as imagens e os temas reincidentes, simbolismos vegetais, telúricos, astrológicos e ainda ressonâncias míticas. Buscamos, então, esboçar algumas ilações conclusivas sobre tais processos imagéticos, observados nos poemas incluídos nas quatro seções que compõem o capítulo de análise.

Começamos pelos símbolos vegetais, que enunciam uma crença na renovação. No poema "Aranhol verde", ao apresentar a trepadeira que, com seus ramos verdes rejuvenesce a casa, o sujeito poético retoma o tema mítico da planta miraculosa capaz de promover a juventude. Por outro lado, ao longo dos versos, esse "eu" não deixa de expor suas inquietações diante da temporalidade, que também pode ser simbolizada pelo ciclo vital das plantas. Para ele, a vida da trepadeira afigura-se como um fio: frágil e de duração ilusória. Mesmo reconhecendo a instabilidade da existência, no final do texto, por meio das imagens da flor e da lua e da menção ao formato esférico das flores da trepadeira, esse "eu" enuncia uma noção cíclica do tempo. Logo, enquanto matéria vegetal, a trepadeira representa a vida que se recria periodicamente, aspecto presente ainda em símbolos como a flor, a lua e o círculo. Em tais circunstâncias, é possível

admitirmos, pelo menos ao nível da imagem, a temática mítica da eterna regeneração ou recomeço.

O simbolismo vegetal se prolonga no poema “Versos verdes”, no qual o sujeito poético tece considerações relativas à Esperança que, para ele, vive um contínuo drama de nascer, morrer e reviver, tal qual o ciclo das plantas. Apesar de imagens como a palmeira e a árvore suscitarem um esforço ascensional, é o esquema cíclico que sobressai no poema, difundindo-se no ciclo vegetal e na maternidade da Terra, sugeridos por imagens como a andorinha (ave migratória que segue o ritmo sazonal), a Primavera e o verde etc. O processo de crescimento da vegetação se materializa principalmente na cor verde, predominante na maior parte dos versos. Vale notar que o eterno recomeço não está apenas nas referências vegetais, mas também nos símbolos da Fênix e da Lua, empregados pela poeta no mesmo poema.

Em “Sempre-viva”, a crença em uma suposta eternidade se constrói na imagem da flor, cujo nome dá título ao poema. Nesse soneto, o eu lírico mostra a superação da condição transitória pelo viés da imortalidade. A sempre-viva é uma flor que, diferentemente de grande parte das outras, pois possui uma duração maior e é mais resistente, característica que justifica sua denominação popular de flor perpétua. O “eu” ainda utiliza outros elementos para consolidar tal perspectiva, entre eles “a chama de ouro”, cujo dourado lembra o ouro, considerado por Durand (2002) a essência substancial das coisas, como se fosse um “elixir da vida”. O cálice da flor é que contém a “chama de ouro”, essa vida que nunca se extingue. Nos últimos versos, o “eu” afirma que a sua paixão é como a sempre-viva, ou seja, não se deixa abalar perante o Destino severo e a face ameaçadora do Tempo, representados pelas imagens do Vento e do Sol. Portanto, a flor, enquanto vegetal, inaugura, no poema, uma outra dimensão, além da concepção da eterna regeneração: há um triunfo sobre o tempo, uma confiança na imortalidade.

Nos três textos líricos, efetua-se uma ressignificação da vida e da própria noção temporal. Nos dois primeiros, mesmo que se suponha um fim da vida, este não é absoluto, pois existe uma possibilidade de nova criação. O eu lírico vê, no ciclo vital das plantas, da natureza e da terra, não apenas o fenecimento da existência, mas também a certeza do renascimento. Da palavra ciclo e do formato esférico, desdobra-se o círculo, o qual pressupõe um retorno ao princípio e, a partir daí, um novo começo. Consolida-se uma espécie de domínio simbólico do tempo que nos direciona ao regime

noturno do imaginário. Segundo Durand (2002), nesse regime, uma das formas de vencer o tempo é através da segurança do retorno, apontada na vida que se repete ritmicamente. Por outro lado, crer na eternidade, conforme acontece no poema "Sempre-viva", gera um rompimento total com as amarras do tempo cronológico e um ingresso em um tempo cristalizado, fixo, no qual o ser encontra a tão sonhada imortalidade.

Contrariando a perspectiva de vitória sobre o Destino, vemos em "Tristeza da saudade" e "Canção de uma doente" a tendência do eu lírico à descrença total. O violeta dominante em "Tristeza da saudade" se opõe ao verde dos poemas "Aranhol verde" e "Versos verdes" porque, ao contrário de renovação e evolução, essa cor denota a involução, a passagem da vida à morte, teor explicitado também em outras imagens, como o poente, a sombra, as pétalas fanadas, a noite e o funeral. A Saudade é a figura mística que vem de tempos e espaços distantes, considerada inelutável, intransponível. Parece-nos que, para esse "eu", é inútil lutar; sua única opção é aceitar o sofrimento, a solidão, enfim, essa condição permanente que levará até os últimos dias de sua existência.

Em "Canção de uma doente", o sujeito lírico retoma as imagens do ocaso, do roxo (violeta) e da noite, para proclamar a morte de uma Quimera, de seu primeiro Amor, o que aponta para a extinção da inocência, das fantasias, enfim, da esperança que alimenta a vida. Além dos símbolos citados, destacamos a coruja, animal que intensifica o sentido mortuário, funesto. Outra imagem significativa é a da velha carpideira, associada à saudade. Quando invoca essa figura feminina que chora a morte de outrem, o "eu" expressa sua angústia, sua dor diante dos sonhos perdidos, da vida que, aos poucos, se esvai. Nesse poema como no anterior, descobrimos uma visão pessimista do eu lírico.

Já é possível distinguirmos, em tais poemas, uma imagem da noite carregada de um semantismo negativo. Nos sonetos II e III de "Noturnos", o seu caráter medonho e terrível é intensificado, na menção às sombras e à morte. Mas, nos sonetos seguintes (IV, V, VI, VII, VIII), processa-se uma reviravolta dos valores mencionados. As trevas noturnas vão progressivamente cedendo espaço à claridade das estrelas e da Lua. Além disso, uma atmosfera mística cresce nos domínios noturnos. Uma das explicações plausíveis para tanto é o fato de a noite engendrar o sono no ser, o que promove um

afrouxamento dos sentidos. O relaxamento do espírito e do corpo, por sua vez, deixa os sentidos mais aguçados. A noite com seus mistérios desperta, então, os desejos do "eu".

Ainda no que diz respeito à imagem simbólica da noite, há o fato de que, em vez de estar associada a esquemas de descida ou queda, conforme propõe Durand (2002), ela aparece em alguns poemas ligada aos esquemas ascensionais. Em "Luar de inverno" e "Quadra simples", no espaço noturno, o eu lírico se engaja em um movimento de subida, de elevação a um plano transcendente, onde encontra o tão desejado repouso e o bem-estar, distante de todos os tormentos da existência. Vale ressaltar que, em determinados textos, a noite é dominada pela claridade e o "eu" é impulsionado a buscar essa luminosidade. A luz que emerge na escuridão noturna é a da Lua, que converte o caráter nefasto das trevas em benéfico, como já apontamos.

No poema "Dentro da noite" há, na penumbra noturna, o predomínio do branco das flores das laranjeiras. A tonalidade nos reenvia à luminosidade, mas também agrega um outro significado: a pureza. O negrume e a impureza da noite se transmutam em branco e em puro. Constatamos ainda que, ao contrário do caos, impera sobre a noite a harmonização, a unificação, conforme os elementos que destacam o casamento da natureza no poema referido. Tal aspecto está subjacente também às imagens da união entre as almas no espaço etéreo, apresentadas em "Quadra simples".

Essa presença de esquemas de elevação e de imagens luminosas no espaço da noite nos situaria no limiar entre o regime diurno e o regime noturno. Mesmo que o eu lírico demonstre um esforço ascensional inserido no primeiro regime, esse movimento acontece em um contexto noturno. Além disso, não podemos desconsiderar o processo de inversão do caráter terrível da noite, típico do segundo regime. O que parece acontecer, neste caso, é que o sujeito poético, em meio às figuras noturnas, não se desliga do comportamento diurno. A respeito disso, Durand (2002, p. 268. Grifos do autor) esclarece que "a valorização da noite faz-se muitas vezes em termos de iluminação". Isso é possível porque, segundo ele (2002, p. 268), "a poética noturna tolera as 'obscuras claridades'". Inferimos que o eu lírico, na espessura noturna, distante das intimações diurnas, encontra a claridade ambicionada. Na noite não existem medidas ou limites espaciais, e o tempo também é minimizado. A luz que o "eu" deseja se diferencia do fulgor ofuscante do dia, da luminosidade solar. É uma luz que brota na escuridão, vem das estrelas e/ou da Lua, não tem calor, é fria e lenta, melancólica e vaga.

A repetição de elementos imagéticos como o véu, as névoas, o nevoeiro, a neblina, o luar, o éter, os fios e a teia no ambiente noturno impõe um aspecto velado. Em todas as imagens elencadas, temos um esconder sem ocultar totalmente. A luz da lua não é capaz de dar nitidez às coisas; ao contrário, ela apenas vela. Desse modo, acreditamos que, mesmo dominada pelas claridades, a noite não perde os mistérios, os seus segredos, apenas disfarçados na atmosfera penumbrosa.

Passando da Noite à Lua, ressaltamos que este é um arquétipo privilegiado pela poeta na obra em questão[87]. Identificamos, ao longo de nossas leituras, a manifestação de algumas hierofanias lunares. Uma das primeiras aparições da Lua ocorre no poema "Aranhol verde". Na última estrofe dessa composição, o eu lírico, diante da ramagem repleta de flores brancas da trepadeira, imagina um "céu cheio de luas". Considerando o contexto do poema, essas luas representam várias temporalidades, mas também pressupõem um eterno retorno. Não podemos nos esquecer da sua capacidade de regeneração: a lua morre para renascer depois, visão que reaparece em "Versos verdes", no qual o "eu" discorre sobre a Esperança. Uma das inquietações explicitadas por esse "eu" refere-se à inconstância desse sentimento. Ele chega a comparar a Esperança à Lua minguante, fase em que o astro noturno vai, pouco a pouco, desaparecendo. O aspecto obscuro da Lua remete à morte, que não é permanente, fato que justifica sua proximidade com a Esperança, algo em constante renovação.

Cabe-nos sublinhar que, além da imagem da Lua, outros elementos associados a ela, como a fiandeira, o fio, o tear, a aranha, a teia, o branco e a própria noite são empregados por Gilka. O tempo e o destino são evocados pela fiandeira, pelo fio, pelo tear e pela aranha, os quais nos reenviam ao arquétipo da Lua que, conforme mostra Eliade (1993), urde os destinos humanos. Ela é ligadora por excelência: tece o véu cósmico, liga o homem, o tempo, a vegetação, a vida, a morte, a regeneração. Durand (2002, p. 102) afirma que a lua é "um astro que cresce, decresce, desaparece, um astro caprichoso que parece submetido à temporalidade e à morte". Em decorrência disso, ela é concebida como "a grande epifania dramática do tempo" (DURAND, 2002, p. 102).

A reincidência maior da tópica lunar ocorre nos poemas "Dentro da noite", "Noturnos", "Falando à Lua", "Luar de inverno" e "Quadra simples". No primeiro, a Lua exerce um papel de purificadora: é ela que, espalhando seus raios de luar, concede

[87] A imagem da lua é uma constante em outras obras de Gilka Machado como, por exemplo, *Estados d'alma* (1917).

ao ambiente um tom velado e místico, preparando-o para o casamento da natureza. No soneto VI de “Noturnos”, a lua exerce uma função semelhante, já que depura a Noite e neutraliza seu aspecto terrível, medonho, através da claridade do luar.

Durand (2002) percebe que a Lua aglutina o drama mítico da morte e da regeneração. Desse modo, a astro também pode ocultar uma face sombria. Nos versos de “Falando à lua”, o eu lírico exprime o duplo simbolismo dessa imagem simbólica. Para evidenciar tal dualismo, o eu lírico associa a Lua a imagens valorizadas positivamente (“rosa”, “cofre de amor”, “anjo”, “Virgem Maria”) e a outras, valorizadas negativamente (“fogueira”, “demônio”). Encontramos uma Lua meio mística e meio humana, que consola, cuida, acolhe os lamentos e ilumina a escuridão da alma do sujeito poético. No entanto, o “eu” considera que a sua luz sombria possui influências malfazejas sobre as almas, ela também lhe traz tristezas. Por serem frios, velados e incertos, os raios de luar não agem sobre a melancolia e o sofrimento humano.

Eliade (1993), além de reconhecer essa reunião de contrários no simbolismo lunar, ressalta o papel fundamental do astro nos mitos cíclicos, como o mito da renovação. A Lua é reveladora da própria condição humana, ao passo que “o homem se ‘olha’ e se encontra na vida da Lua” (ELIADE, 1993, p. 152). O autor (1993, p. 152) acredita que isso explica por que “o simbolismo e a mitologia lunares são patéticos e ao mesmo tempo consoladores, pois que a Lua comanda simultaneamente a morte e a fecundidade, o drama e a iniciação”.

Outra tendência identificada em *Cristais partidos* é o regresso à mãe, predominante, em nível imagético, nos poemas “Silêncio”, “Íntimos” e “Invocação ao sono”. Porém, esse impulso de retorno ao momento primordial aparece em outras composições. Em “Aranhol verde”, por exemplo, a trepadeira que se desenvolve sobre o telhado da casa do sujeito poético é comparada ao pálio, símbolo de proteção. Tamanho é o poder da planta sobre o “eu”, que ela parece seduzi-lo através do aroma exalado de suas flores e trazê-lo para si, apontando para a mãe, que retém o filho em sua rede protetora. Por outro lado, o verde predominante na ramagem da planta também nos reenvia para uma sensação de repouso, por tratar-se de uma cor que, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 939), envolve, tranquiliza, refresca e anima e, segundo Gilbert Durand (2002, p. 220-221), exerce um papel terapêutico, associada à calma e à profundidade materna. Notamos ainda que o próprio título “Aranhol verde” suscita a

imagem de uma grande teia verde, aproximando-se do invólucro do útero materno, já que é embaixo dessa ramagem verde da trepadeira que o eu lírico se sente protegido.

O arquétipo da Grande Mãe, criadora das formas vivas, emerge em "Versos verdes" e "Noturnos"[88]. No primeiro, o eu lírico compara a Esperança à força motriz da natureza, que faz brotar a vegetação, engendra a vida dos seres e os alenta em seu remansoso seio. Esse aspecto nos conduz à Terra-Mãe que, de acordo com Eliade (1993), encerra o binômio "*homo-humus*". Na visão do autor (1993, p. 205), o binômio significa que "se o homem pode ser um ente vivo é porque vem da Terra, é porque nasceu da Terra-Mater e volta para ela". Nesse sentido, o destino do homem está marcado pelo retorno ao ponto inicial, ao seio da Terra, que não pode ser compreendido como um fim, uma vez que "tudo o que sai da Terra é dotado de vida e tudo o que volta para a Terra é de novo promovido de vida" (ELIADE, 1993, p. 205).

No primeiro soneto de "Noturnos", a manifestação da maternidade elementar não está na terra, como no texto anterior, mas na noite. Cuidar, velar o sono, alimentar os filhos com o leite e protegê-los no calor do seio são elementos que o eu lírico relaciona à "mãe negra", modo como denomina a noite. Tais aspectos anunciam uma valorização positiva da noite enquanto mãe geradora. Porém, conforme observamos na análise da estrofe final, o sujeito poético reconhece a ambiguidade imanente ao símbolo da noite, reunindo, ao mesmo tempo, trevas e luz, porque nela, como a Grande Mãe, se compõe e se decompõe a vida.

Eliade (2011, p. 76), ao discorrer sobre os mitos e os rituais iniciatórios de *regressus ad uterum*, mostra que o retorno à origem é uma forma de renovação, de regeneração, como se o indivíduo nascesse novamente. Porém, o autor assinala que não se trata de um nascimento de ordem física, mas sim de ordem espiritual. Ele explica que "a ideia fundamental é que, para se ter acesso a um modo superior de existência, é preciso repetir a gestação e o nascimento, que são, porém, repetidos ritualmente, simbolicamente; em outros termos, as ações são aqui orientadas para os valores do Espírito [...]" (2002, p. 76). Além disso, o regresso ao útero materno, na visão de Eliade, também constitui uma reatualização do mito cosmogônico, da criação cósmica. Ocorre uma volta ao estado primeiro, anterior à criação, às trevas, ao caos. Nesse ponto,

[88] Reiteramos que "Noturnos" é uma composição formada nove sonetos, sendo que o primeiro recebe o título citado e é seguido pelos outros oito, numerados de I a VIII.

compreendemos por que o eu lírico concebe a Noite como aquela que concede a vida e a decompõe: o princípio está nas trevas e o fim é a volta a elas.

Na obra analisada, o retorno à origem significa uma forma de abolição de todo o sofrimento. Nos poemas "Silêncio", "Íntimos" e "Invocação ao sono", imagens como o silêncio, o oceano, o abismo, o inconsciente, o ventre, a noite, o seio, a avó e o sono se constelam em torno da intimidade protetora estabelecida no Regime Noturno da imaginação simbólica. "Silêncio" é o segundo poema da obra e "Invocação ao sono" é o último; em ambos ocorre uma associação entre o sono, o inconsciente e a morte. As imagens que remetem ao inconsciente, no primeiro, são o oceano e o abismo. Nesse texto, o silêncio é concebido pelo sujeito lírico de "Silêncio", como "a visão subjetiva da Morte". A figura da avó em "Íntimos" substitui a imagem da mãe afetuosa e protetora. O eu lírico realiza um retorno à infância lembrando a presença sempre consoladora da avó e, desse modo, também evoca um tempo passado, irrecuperável.

Para Durand (2002), a imaginação humana é dotada de um papel equilibrador. Em nossa abordagem do imaginário individual de Gilka, tomando como base alguns poemas de *Cristais partidos*, identificamos a presença de uma função eufemizadora. Em "Invocação ao sono", por exemplo, a Morte tem o seu sentido natural atenuado, sendo revalorizada enquanto repouso e descanso eterno.

Finalmente, ao final da análise que efetuamos sobre os poemas selecionados na obra *Cristais partidos*, reconhecemos que a imaginação diurna é explicitada nos esquemas de fuga, de ascensão ao espaço celeste e nas imagens luminosas, ainda que, importa destacar, essa claridade seja a lunar. A imaginação noturna também se faz presente, indicada pelas imagens de renovação cíclica, de intimidade, pela conversão dos valores negativos atribuídos à noite e à Morte em outros, benéficos. Porém, ao constatarmos isso, não podemos atestar a existência de uma tensão entre os dois regimes do imaginário. Se fizermos isso, caímos no erro das limitações classificatórias dos símbolos e, ao mesmo tempo, no binarismo criticado pelo próprio Gilbert Durand. Ao longo de todo processo analítico, diferenças, por vezes, surgiram em relação às interpretações apresentadas por Durand e o que observamos na obra de Gilka. Essas distinções vão ao encontro da reflexão do pesquisador (2002, p. 64) acerca dessas famílias ou regimes de imagens propostos por ele: "esses regimes não são agrupamentos rígidos de formas imutáveis". Elas também nos alertam para a plurissignificação das

imagens simbólicas e, ao mesmo tempo, acentuam a capacidade do texto lírico de instaurar novos sentidos.

Esperamos que, a partir do apresentado nessa dissertação, possamos contribuir para uma reinserção e uma resignificação da produção de Gilka Machado na história da literatura brasileira. Para que a importância de sua obra seja expressa não apenas pelas questões de transgressão e erotismo, que seja lembrada não somente pela repercussão negativa na época em que foi lançada, mas também e, principalmente, por sua qualidade estética e sua riqueza simbólica, as quais buscamos evidenciar no desenvolvimento desse trabalho. O estudo desenvolvido nesta dissertação foi apenas um primeiro exercício. Acreditamos que o universo semântico de *Cristais partidos* é inesgotável e, por isso, consideramos que o presente trabalho constitui apenas uma amostra das possíveis leituras de sua produção poética.

REFERÊNCIAS

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

____. *A poética do devaneio*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

____. *A água e os sonhos.* Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

____. *O ar e os sonhos.* Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira.* Rio de Janeiro: Ediouro, 1986.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* São Paulo: Cultrix, 2006.

BRITO, Irene Lage de. *A lírica gilkiana:* 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.

BURGOS, Jean. *Pour une poétique de l'imaginaire.* Paris: Seuil, 1982.

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*. Tradução de Vera da Costa e Silva. 24 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras:* (1711-2001). São Paulo: Escrituras, 2002.

____. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1991.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. v. 4. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986.

_____. *Enciclopédia de literatura brasileira*. 2 ed. São Paulo: Global; Rio de Janeiro, RJ: Fundação Biblioteca Nacional/DNL: Academia Brasileira de Letras, 2001.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do Imaginário:* introdução à arquetipologia geral. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

____. *O imaginário:* ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Tradução de René Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

____. *La imaginación simbólica.* Tradução de Marta Rojzman. Buenos Aires: Amorrortu, 1971.

____. *Mito, símbolo e mitodologia.* Lisboa: Editorial Presença, [198_?].

____. *Campos do imaginário.* Tradução de Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, [s.d.].

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2011.

____. *Tratado de História das Religiões.* Tradução de Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

GARAGALZA, Luis. *La interpretación de los símbolos:* hermeneútica y lenguaje en la filosofía actual. Barcelona: Anthropos, 1990.

LIBOREl, Hughes. As fiandeiras. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005, p. 371- 384.

MACHADO, Gilka. *Cristais partidos.* In: ____. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978, p. 1-57.

____. *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.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2009. v.II.

PY, Fernando. Prefácio. In: MACHADO, Gilka. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978, p. XIX-XXVIII.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do Barroco ao Modernismo*: estudos de poesia brasileira. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

RODRIGUES, Claufe; MAIA, Alexandra. *100 anos de poesia* – um panorama da poesia brasileira no século XX. Rio de Janeiro: O Verso, 2001.

TREVISAN, Armindo. *Vamos aprender poesia?* Porto Alegre: AGE, 2008.

____. *Reflexões sobre a poesia*. Porto Alegre: InPress, 1993.

____. Uma iniciação à leitura poética. Porto Alegre: SMED; SMD; Uniprom, 2001.

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.

WUNENBURGER, Jean Jacques; ARAÚJO, Alberto Felipe. Introdução ao imaginário. In: ARAÚJO, Alberto Felipe; BAPTISTA, Fernando Paulo (coord.). *Variações sobre o imaginário.* Lisboa: Instituto Piaget, 2003, p. 23-44.

VERISSIMO, Erico. *Breve história da literatura brasileira.* Tradução de Maria da Glória Bordini. São Paulo: Globo, 1995.