

SORAYA BORGES COSTA

EROS E TÂNATOS NA POÉTICA DE FEDERICO GARCÍA LORCA E CECÍLIA
MEIRELES

BELO HORIZONTE

2015

SORAYA BORGES COSTA

EROS E TÂNATOS NA POÉTICA DE FEDERICO GARCÍA LORCA E CECÍLIA
MEIRELES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Letras: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias – LAM

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre

BELO HORIZONTE
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

2015

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

G216.Yc-e Costa, Soraya Borges.
Eros e Tânatos na poética de Federico García Lorca e
Cecília Meireles [manuscrito] / Soraya Borges Costa. – 2015.
185 f., enc.

Orientador: Marcos Antônio Alexandre.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 177-185.

1. Garcia Lorca, Federico, 1898-1936 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Meireles, Cecília, 1901-1964 – Crítica e interpretação – Teses. 3. Eros (Divindade grega) – Teses. 4. Tânatos (Divindade grega) – Teses. 5. Mito na literatura – Teses. 6. Imaginário na literatura – Teses. 7. Amor na literatura – Teses. 8. Morte na literatura – Teses. 9. Simbolismo na literatura – Teses. 10. Erotismo na literatura – Teses. I. Alexandre, Marcos Antônio. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. IV. Título.

CDD : 861.5



Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários



Tese intitulada “Eros e Tântatos na poética de Federico García Lorca e Cecília Meireles”, de autoria da doutoranda Soraya Borges Costa, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre – FALE/UFMG – Orientador

Prof^a. Dr^a. Constância Lima Duarte – FALE/UFMG

Prof^a. Dr^a. Elisa Maria Amorim Vieira – FALE/UFMG

Prof^a. Dr^a. Enivalda Nunes Freitas e Souza – ILEEL/UFU

Prof^a. Dr^a. Sueli Maria de Oliveira Regino – UFG

Prof^a. Dr^a. Myriam Correa de Araújo Ávila
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos
Literários da FALE/UFMG

Belo Horizonte, 27 de fevereiro de 2015.

Ao amor maior,
minha mãe e meu pai (*in memoriam*).

RESUMO

Este estudo explora o imaginário mítico de Eros e Tânatos na poesia de Federico García Lorca e Cecília Meireles. O objetivo é investigar as relações temáticas e formais do amor e da morte na reinvenção simbólica de ambos. O lastro do mito fertiliza e reveste suas poéticas exprimindo as angústias psicológicas e as inquietações do espírito relativas ao desejo e ao acabamento. Ao seu modo, cada qual tece um drama de símbolos representando o amor e a morte em sua precariedade, em sua incompatibilidade, em sua condição de idealidade e ventura que infelicitam o ser e o fazem rejubilar-se. Assim, a articulação de Eros e Tânatos, seus encontros e fissuras, suas afinidades e tensões, erigem uma mitopoética constelando motivos, imagens e sentidos. Ao remitologizar esses arquétipos, o poeta espanhol e a brasileira forjam duas situações distintas: por um lado, o embate, a luta, o duelo de Eros e Tânatos ancorado na antítese que mantém viva a opressão; e, por outro lado, a união, a conciliação do amor e da morte ancorada na síntese que tem em mira a totalidade ou a integração. Todo esse simbolismo desenreda-se mediante o exercício comparado da mitocrítica que se funda nos aportes da crítica do imaginário, segundo os trabalhos de Gilbert Durand. Esse instrumental teórico referenda o dinamismo criador da imaginação e a força diretiva dos mitos nas produções representativas da cultura de todos os tempos. Além dos aportes da hermenêutica simbólica, a pesquisa reporta-se aos procedimentos da literatura comparada e aos trabalhos investigativos de Georges Bataille e Sigmund Freud sobre Eros e Tânatos, o impulso erótico e o impulso de destruição. Isso posto, o estudo da reinvenção simbólica do amor e da morte nessas poéticas exhibe aproximações e dissonâncias. Em Federico García Lorca, a retomada, muitas vezes, acirra a impotência da poesia diante do mundo que a renega; enquanto a matriz arquetípica em Cecília Meireles, ao forjar o intemporal no real efêmero, instaura no espaço poético uma saída frágil em face da realidade adversa.

Palavras-chave: Mitos; Símbolos; Eros; Tânatos; Poesia moderna; Federico García Lorca; Cecília Meireles.

RESUMEN

Este estudio explora el imaginario mítico de Eros y Tánatos en la poesía de Federico García Lorca y Cecília Meireles. El objetivo es investigar las relaciones temáticas y formales del amor y de la muerte simbólica de ambos. El lastro del mito fertiliza y reviste sus poéticas exponiendo las angustias psicológicas y las intranquilidades del espíritu relativas al deseo y al acabamiento. A su modo, cada autor teje un drama de símbolos representando el amor y la muerte en su precariedad, en su incompatibilidad, en su condición de idealidad y ventura que no felicitan el ser y lo hacen jubilarse. En este sentido, la articulación de Eros y Tánatos, sus encuentros y fisuras, sus afinidades y tensiones, erigen una mitopoética constelando motivos, imágenes y sentidos. Al mitificar esos arquetipos, el poeta español y la brasileña forjan dos situaciones distintas: por un lado, el embate, la lucha, la pelea de Erós y Tánatos anclados en la antítesis que mantiene viva la opresión; y, por otro, la unión, la conciliación del amor y de la muerte anclada en la síntesis que tiene como perspectiva de mirada la totalidad o la integración. Ese simbolismo se desvela desde el ejercicio comparado de la mitocrítica que se funda en los aportes de la crítica del imaginario, según los trabajos de Gilbert Durand. Ese instrumental teórico refrenda el dinamismo creador de la imaginación y la fuerza directiva de los mitos en las producciones representativas de la cultura de todos los tiempos. Además de los aportes de la hermenéutica simbólica, la investigación se reporta a los procedimientos de la literatura comparada y los trabajos investigativos de Georges Bataille y Sigmund Freud sobre Eros y Tánatos, el impulso erótico y el de destrucción. A partir de lo expuesto, el estudio de la reinención simbólica del amor y de la muerte en esas poéticas exhibe aproximaciones y disonancias. En García Lorca, la retomada, muchas veces, enciende la impotencia de la poesía delante del mundo que la reniega; al paso que la matriz arquetípica en Cecília Meireles, al forjar lo intemporal en el real efímero, instaura en el espacio poético una salida frágil en faz de la realidad adversa.

Palabras clave: Mitos; Símbolos; Eros; Tánatos; Poesía moderna; Federico García Lorca; Cecília Meireles.

ABSTRACT

This study explores the mythical imaginary of Eros and Thanatos in the poetry by Federico Garcia Lorca and by Cecília Meireles. It aims to investigate thematic and formal relations of love and death in the symbolic reinvention of both. The myth ballast fertilizes and recovers both writers' poetries expressing psychological anguish and spiritual wonders related to desire and to finishing. In a particular way, each one of the writers creates a drama of symbols to figure love and death in their precariousness, incompatibility, and in their condition of ideality and fortune which makes unhappy and rejoices the Being. Therefore, the articulation of Eros and Thanatos, their encounters and fissures, their affinities and tensions, erect a mythopoetic of love and death which expresses motives, images and meanings. By creating other archetypes the Spanish and Brazilian poets forge two distinct situations: in one side the shock, the fight, the duel of Eros and Thanatos based on the antithesis which keeps the oppression alive; in the other hand, the union, the conciliation between love and death based on the synthesis which focuses on totality and integration. The whole symbolism occurs by the by the comparative exercise of mythocriticism based on criticism of imaginary, such as anthropological theory of imaginary, according to Gilbert Durand's work. The theoretical instrument proposed by Durand refers to the dynamism which creates imagination and directive strength of myths in representative productions of culture of all times. Besides the subsidy of hermeneutics of symbols, this current research also reports to comparative literature procedures and to investigative works about Eros and Thanatos developed by Georges Bataille and Sigmund Freud, the erotic impetus and the destruction impetus. Thus, the study of symbolic reinvention of love and death in these writers's poetry presents points of proximities and dissonances. In Federico Garcia Lorca's poems, the resumption, most of the times, intensifies an impotence of the poetry within a world which disclaims it; meanwhile the archetypal matrix in Cecilia Meirele's poems establishes in poetic space a fragile exit facing the hostile reality by forging atemporal in ephemeral reality.

Keywords: Myths; Symbols; Eros; Thanatos; Modern Poetry; Federico García Lorca; Cecília Meireles.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por designar o melhor tempo para eu cumprir meus objetivos.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre, uma referência profissional e humana, gentil e sincera.

À Prof.^a Dr.^a Enivalda Nunes Freitas e Souza, mais que amiga, parceira e interlocutora, anjo da iniciação, a me guiar desde a IC.

À Prof.^a Dr.^a Maria Zaira Turchi, por seu valor intelectual, que me iniciou e me orientou nos estudos do imaginário.

Aos professores do programa, que contribuíram para meu crescimento, em especial, às professoras Dr.^a. Sueli Maria de Oliveira Regino e Dr.^a. Elisa Amorim Vieira, que estiveram em minha banca de qualificação, auxiliando decisivamente no formato final do trabalho.

À minha mãe, Zuleica, e aos meus irmãos, Sanes e Sagres, pelo estímulo em todos os momentos. À minha cunhada Helen e sua mãe Tita, pelas boas vibrações. Aos meus sobrinhos Luana, Rafael, Maria Júlia e Maria Cecília, pela alegria dos dias. E, por fim, ao Adão por tornar, em mim, Eros redivivo.

*Amor de minhas entranhas, morte viva,
em vão espero tua palavra escrita
e penso, com a flor que se murcha
que se vivo sem mim quero perder-te.
[...]*

*Enche, pois, de palavras minha loucura
ou deixa-me viver em minha serena
noite da alma para sempre escura.*

Federico García Lorca

*O vento do meu espírito
soprou sobre a vida.
E tudo que era efêmero
se desfez.*

E ficaste só tu, que és eterno...

Cecília Meireles

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
 CAPÍTULO 1	
A VEREDA DE TÂNATOS: OFÉLIA, NARCISO E AS ÁGUAS LUTUOSAS	28
1.1 Tânatos e o imaginário da morte.....	28
1.2 Ofélia e Tânatos: a morte desejada.....	45
1.3 Narciso e Tânatos: reflexo e destruição.....	54
1.4 Águas ltuosas: reflexo e pulsão do fim	66
 CAPÍTULO 2	
A REINVENÇÃO DE EROS: AFRODITE, A LUA E AS ÁGUAS ERÓTICAS	71
2.1 Eros e o imaginário do amor	71
2.2 Afrodite e Eros: as feições do amor	81
2.3 A lua, Eros e Tânatos	87
2.4 Águas eróticas: a mística do desejo.....	94
 CAPÍTULO 3	
EROS E TÂNATOS: A INARREDÁVEL DESTRUÇÃO.....	101
3.1 O embate opressor	101
3.2 Apolo e Dioniso: elevação e entusiasmo.....	115
3.3 Símbolos do amor tanático	124
 CAPÍTULO 4	
EROS E TÂNATOS: A AURORA DA TOTALIDADE	136
4.1 O imaginário da totalidade	136
4.2 Hermes-Mercúrio e o andrógino	144
4.3 Símbolos alquímicos: destruição e totalidade	154
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	169
 REFERÊNCIAS	177

INTRODUÇÃO

A imaginação é origem de uma libertação. As imagens não valem pelas raízes libidinosas que escondem, mas pelas flores poéticas e míticas que revelam (DURAND, 2001a, p. 39).

Se o oceano separa a Espanha do Brasil, na esfera da poesia não se pode dizer que uma distância incomunicável separe os poemas de Federico García Lorca (1898-1936) e Cecília Meireles (1901-1964). Não raro, a criação de ambos estriba-se no território do mito, repositório dos arquétipos, imagens e símbolos que tentam explicar o mundo e o homem.

Buscando definir o mito, Mircea Eliade (1972, p. 11) ressalta sua complexidade como uma realidade cultural que pode ser abordada de perspectivas variadas e complementares. Para o mitólogo, “o mito conta uma história sagrada, [...] um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’”. Dito de outro modo, o mito narra como as coisas foram criadas, como elas começaram a existir na instância da realidade: o mundo, o homem, as espécies, as instituições, os comportamentos. Assim sendo, a partir do mito, uma realidade configura-se, daí sua função ontológica e exemplar como um modelo às atividades humanas. Nessa fronteira, Eliade (1987, p. 123-124) destaca o liame entre mito e literatura:

Sabemos bem que a literatura, oral ou escrita, é filha da mitologia e que é herdeira das suas funções: contar as aventuras, contar o que se passou de significativo no mundo. [...] Toda a narração, mesmo a de um fato bastante comum, prolonga as grandes histórias contadas pelos mitos que explicam como este mundo veio à existência e como a nossa condição é tal qual a conhecemos hoje em dia. [...] O interesse pela narração faz parte do nosso modo de ser no mundo. [...] Não estamos aqui como pedras, imóveis, ou como as flores ou os insetos, cuja vida está já traçada: somos seres de aventura, e nunca o homem deixará de escutar histórias.

Como se depreende, mito e literatura respondem à nossa necessidade de ouvir o que se passou, o que foi feito e o que ainda se pode fazer. Os riscos, as aventuras e as provações forjam os sentidos, compondo a matéria significativa da nossa jornada. Ser homem é isso, diz ainda Eliade (1987, p. 124), é “procurar a significação, o valor”, inventando, projetando, reinventando. Em consonância, Joseph Campbell (2001)

assinala que os mitos são histórias de nossa busca da verdade, de sentido, de significação, através dos tempos. Viver o mito é, portanto, retornar a um universo transfigurado, à aurora do mundo elemental, buscando sentidos da verdade intransferível de cada um. Em meio a tantas acepções, interessa ao fulcro deste trabalho o mito como fonte imaginal¹ do psiquismo, isto é, o mito como prenhez simbólica do imaginário, e ainda o mito como fundador ou explicador de algo que não era, mas que passou a ser. Nas palavras de Junito Souza Brandão (1986, p. 36),

o mito expressa o mundo e a realidade humana, mas cuja essência é efetivamente uma representação coletiva, que chegou até nós através de várias gerações. E, na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, isto é, a complexidade do real, o mito não pode ser lógico: ao revés, é ilógico e irracional. Abre-se como uma janela a todos os ventos; presta-se a todas as interpretações. Decifrar o mito é, pois, decifrar-se.

Nesse sentido, o mito é uma representação coletiva que tenta explicar o modo como o ser humano se situa nos tempos enquanto se empenha na busca da sua verdade pessoal. Sendo o ser humano um feixe de símbolos, os mitos aglutinam os caminhos simbólicos do seu périplo ao tempo em que engendram o psiquismo coletivo, moldando a identidade cultural. Desvelar o mito é, portanto, desvelar o mundo e o ser humano.

Robustecendo apontamentos, Pierre Grimal (2000, p. 8) situa o mito como um modo de conhecimento capaz de comunicar o incognoscível. Roland Barthes (2001, p. 131), por sua vez, define o mito como uma fala, uma metalinguagem que esclarece uma fala primeira, fundadora. E Brandão (1986, p. 13) arremata que as duas metades da linguagem – lógos e mito – coexistem em oposição: o lógos é esfera do raciocínio, do conceito e da lógica; ao passo que o mito é esfera da significação e do ilógico, campo dilatado do símbolo.

Acerca da filosofia do simbolismo, em seus trabalhos, Ernst Cassirer (1977, p. 51-53) concebe o pensamento simbólico e o comportamento simbólico como o traço mais característico do progresso da cultura humana, definindo o homem, não como um animal racional, mas como um animal simbólico. Conforme o filósofo, razão é termo pouco adequado para abranger as formas da vida cultural do homem em sua riqueza e

¹ De acordo com Henry Corbin, “imaginal” é uma “transcendência do imaginar”, isto é, uma faculdade da imaginação criadora que permite ao contemplativo o acesso a uma realidade divina, um *mundus imaginalis*, onde “os corpos se espiritualizam e os espíritos se corporalizam” (DURAND, 2001b, p. 75).

variedade, porque todas essas formas são simbólicas. Assim sendo, arte, mito e linguagem são formas simbólicas, pois geram seu próprio mundo significativo.

Nessa medida, desentranhar a função simbólica do mito entrevendo seu sentido profundo consubstancia o alvo deste estudo comparado da poética lorquiana e ceciliana. Em si, esse sentido profundo encerra uma verdade simbólica. Para André Dabezies (1998, p. 735), a verdade do mito é uma verdade simbólica, pois “ela propõe para o mundo, para a vida e para as relações humanas, um sentido que não pode impor nem demonstrar”. Pode-se embarcar nele ou não, assim como o poder de fascínio do mito pode ou não exercer seu efeito. Mesmo com a dessacralização presente, prerrogativa dos tempos modernos, a arte literária continua a ser o campo privilegiado de expressão do mito. Emblema dessa tendência, as poéticas examinadas nutrem-se do acervo mítico, revelando imagens que confinam entre si arquétipos e símbolos. Em uma e outra, esse lastro simbólico é uma confluência viva que reclama investigação e análise.

Examinando as semelhanças entre Federico García Lorca e Cecília Meireles, Alfredo Bosi (1970, p. 513) reuniu os poetas na mesma plataforma pelo culto sensível de um imaginário sempre expansivo, onde a poesia, consoante a fórmula idealista do filósofo Benedetto Croce, emerge como “sentimento transformado em imagem”. É oportuno ainda considerar que o espanhol foi um dos poetas da predileção de Cecília Meireles, pois essa o leu vorazmente chegando a traduzir algumas das suas peças. Em 1939, por ocasião da entrega do prêmio conquistado com seu livro de poemas *Viagem*, no concurso instituído pela Academia Brasileira de Letras, a autora elaborou um discurso para a cerimônia, onde cita diretamente o poeta para ressaltar sua relação mística, misteriosa e laboriosa com a poesia:

[...]: Um poeta não pode dizer nada da Poesia. Isso deixa-se para os críticos e professores. Mas nem tu nem eu nem nenhum poeta sabemos o que é Poesia. [...] da minha poesia é que não poderei falar nunca. E não por ser inconsciente, em relação ao que faço. Ao contrário, se é verdade que sou poeta pela graça de Deus – ou do demônio – também é verdade que o sou pela graça da técnica e do esforço [...] (GOUVÊA, 2001, p. 83-84).

Focalizando cada um dos autores, em Federico García Lorca são muitos os estímulos que fazem florescer o simbólico. Cravada no chão da Andaluzia, a poética do espanhol impregna-se dos sortilégios da terra natal, celeiro que engendrou sua teoria do poeta “enduendado”, aquele possuído pela força mística do duende. Tomando a definição de Goethe ao falar de Paganini, García Lorca (2000, p. 110) proclama o

duende como “poder misterioso que todos sentem e que nenhum filósofo explica”. Selo pessoal em letras hispânicas, sua “Teoria e jogo do duende” promana da busca do ancestral sempre a perpassar o devaneio poético. Por essa metáfora, García Lorca (2000, p. 109) vincula o ato criador ao espírito da terra, ou seja, ao “espírito oculto da dolorida Espanha”, naturalizando a dor em uma poética que não se aparta do desejo e do sangue como aludem os versos: “Tenías la pasión que da el cielo de España. / La pasión del puñal, de la ojera y del llanto”² (GARCÍA LORCA, 1989, p. 28). Conforme sublinha Gaston Bachelard (1998, p. 63), correndo nas veias ou escapando com a vida pela ferida, “o sangue nunca é feliz”. O sangue é temível porque é senhor da vida e da morte e, ainda, segundo Gilbert Durand (2001a, p. 111), porque é o primeiro relógio humano correlativo ao drama lunar da passagem temporal.

Ancorada no mundo sensorial dos mitos, não é de se estranhar uma insígnia forte como o duende na representação da poética lorquiana. Movida por essa divisa, a disposição criadora colocaria o homem em situações extremas e, não por acaso, em torno da morte³. De extremo em extremo, a arte lorquiana prima pela intensidade, sendo cada verso ensejo de um embate. A placidez parece não ter lugar, mas sim o incêndio dos contrários que lapidam as imagens do homem no mundo. Plural e profundo, o estilo do poeta é como ele mesmo: amante da terra e do sangue, da lua e da água, do fogo e dos bichos, do mistério e das gentes, enfim, do amor e da morte a permear o desejo até obstá-lo. Daí a impetuosidade do enxame simbólico na forja dos versos: “[...] quiero dormir el sueño de las manzanas / para aprender un llanto que me limpie de tierra; / porque quiero vivir con aquel niño oscuro / que quería cortarse el corazón en alta mar” (GARCÍA LORCA, 1989, p. 544).

Contextualizando as produções do espanhol, sua arte parte de motivações históricas, circundantes ou próximas da terra granadina. Entre o erudito e o popular, o poeta dialoga com as formas do folclore andaluz mescladas às formas clássicas da poesia e da tragédia gregas como acentuam os apontamentos da estudiosa Irley Machado (2008, p. 2-4):

² Decidimos manter todos os poemas de Federico García Lorca, que integram esta Tese, no original, e optamos por não oferecer uma tradução dos mesmos, pois acreditamos, assim, melhor exprimir a sonoridade musical, bem como o vigor dos símbolos e metáforas.

³ Pairando como um ente vivo, a ideia da morte sempre esteve imantada à trajetória de García Lorca. O poeta parecia antever a fatalidade trágica que culminou no seu fuzilamento por falangistas leais ao general Francisco Franco no dia 19 de agosto de 1936 em Viznar, Granada. Seus restos mortais desapareceram como os de muitos outros também executados nesse período da Guerra Civil Espanhola.

Federico García Lorca [...] parece aproximar-se muito mais da ideia que se tem da poesia grega, do que da poesia moderna. [...] A poesia de Lorca se encontra no desnudar brutal de forças misteriosas, ocultas na natureza, forças que transcendem os seres e se afrontam através deles. [...] Sua poesia híbrida, mas autêntica, (clássica pela forma, popular pela temática) se abre sobre os ritmos populares e os ecos de uma tradição.

Tal exploração revela a ênfase da realidade andaluza, seu ambiente familiar, a matéria transformável nas suas produções. Eminentemente político, para García Lorca, crucial era ser livre, pois se a vida impunha o autoritarismo nas práticas do governo espanhol, na arte, ele podia ser pleno sem o cerceamento arbitrário dos despóticos poderes. Não só denúncia social fez sua arte, mas também crítica dos costumes, dos comportamentos e até da própria poesia. Sua obra deu voz aos desfavorecidos, sua poesia advogou a causa dos espoliados e miseráveis como os ciganos excluídos pela burguesia da Espanha, no livro *Romanceiro gitano*, ou os negros do Harlem de Nova Iorque que viviam à margem da sociedade. A temporada do poeta nos Estados Unidos e, posteriormente, em Cuba, entre 1929 e 1930, foi fertilíssima e resultou na obra *Poeta em Nova Iorque*, cujos poemas refletem suas agudas impressões em torno da vida americana, além de denunciar a opressão sofrida pelos negros.

Tornando ao mito na poesia lorquiana, Gustavo Correa (1975, p. 11) concebe-o como fundo arquetipal que faz florescer imagens e símbolos da tradição arcaica, refundidos no então, em voga, vanguardismo modernista. No dizer do estudioso, o mito é a peculiar dimensão semântica dessa poesia, funcionando como vasto catalisador das formas arcaicas da tradição em símbolos arquetípicos. A propósito, boa parte da crítica assinala a simbiose entre tradição e vanguarda para o grupo dos poetas da “Geração de 27”⁴ do qual Federico García Lorca fez parte. Partindo dessa simbiose, o poeta andaluz amplia o diálogo cultivando também a fusão entre o erudito e o popular. Isto é, a partir da sua formação modernista e vanguardista, o poeta instaura o diálogo com a tradição culta e, sobretudo, folclórica. O trecho do poema “Zorongo”, baile popular andaluz, é ilustrativo:

⁴ Entre 1918 e 1936, a “Geração de 27” congrega um grupo de poetas com inquietudes e tendências estéticas afins cujas produções representaram um momento fecundo da literatura espanhola. Em prol de uma nova arte, esses artistas apregoavam pressupostos como afã de originalidade, hermetismo, autossuficiência da arte, antirrealismo e antirromantismo, surrealismo, imanência, predomínio da metáfora, escritura onírica e atomização. Acerca da data “de 27”, ela corresponde à celebração do terceiro centenário da morte do poeta cordobês Dom Luis de Gôngora, em 1927, que imprimiu coesão e direção ao grupo. Junto com García Lorca, são autores de relevo: Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Juan José Domenchina, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Emilio Prados e Manuel Altolaguirre.

Cuando fuiste novio mío,
por la primavera blanca,
los cascos de tu caballo
cuatro sollozos de plata.

La luna es un pozo chico,
las flores no valen nada,
lo que valen son tus brazos
cuando de noche me abrazan [...].
(GARCÍA LORCA, 1989, p. 682)

Desse modo, a experiência poética lorquiana robustece a espessura semântica das metáforas que se fundam no mundo primitivo e elemental dos mitos. Nesse cometimento, o poeta veste e reveste o verso atualizando estruturas míticas e arquetipais. Em seu dizer, “el poema que no está vestido no es poema, como el mármol que no está labrado no es estatua”⁵. Também, em suas notas, “Escala del aire”, conferência de 1932, Federico García Lorca (1986, p. 301-305) reitera a importância dos mitos como organizadores da percepção que o homem tem do mundo e de seus elementos primordiais: ar, água, terra e fogo. Para o poeta, “el hombre no ha podido dormir tranquilamente hasta que los primeros mitos tuvieron forma definitiva”⁶ (GARCÍA LORCA, 1986, p. 334-335). Assim, os mitos não só criam uma experiência poética da natureza, mas também ajudam o homem a entendê-la e a conviver em harmonia.

Enquanto intensidade é a palavra de ordem para o espanhol, para a poeta brasileira importa a leveza. Em linha com as proposições de Italo Calvino (1990) para o atual milênio, leveza é a expressão que melhor define o universo poético da autora. Dona de estilo bastante peculiar, Cecília Meireles detém um modo intimista de explorar as dissonâncias como se sua palavra poética fizesse levitar os dramas humanos. Mesmo no burburinho das tendências que lhe foram contemporâneas, observa-se que a autora permaneceu alheia, entregue ao ato de pensar a poesia a partir de uma contemplação incisiva e afetuosa do mundo e dos seus processos interiores.

Em sutil contestação à fragmentação trazida pela modernidade, a chave do modo lírico ceciliano reside no poder de imbricar o eterno no temporal. Essa imbricação dá luz a um cortejo de arquétipos, imagens e mitos que fundam a permanência do ideal no reino da poesia. É que, no rastro platônico, o cosmo imperecível de Cecília Meireles

⁵ “O poema que não está vestido não é poema, assim como o mármore que não está lavrado não é estátua”. (Todas as traduções que integram esta Tese são de nossa responsabilidade.)

⁶ “O homem não pôde dormir tranquilamente até que os primeiros mitos tivessem forma definitiva”.

divisa a precariedade do real. Nesse sentido, Octavio Paz (1982, p. 347) observa em justa medida: “todo poema é apetite de negar a sucessão e fundar um reino perdurável. Se o homem é transcendência, [...] o poema é o signo mais puro desse contínuo transcender-se, desse permanente imaginar-se”. Em vista disso, por ter habitado poeticamente o ideal de um reino duradouro, a poeta proclamou como seu maior defeito uma certa ausência de si mesma. Se defeito ou não, essa declaração ajuda a entender a natureza introspectiva, bem como a ênfase no intemporal da sua poesia como ela tantas vezes reiterou: “Mas eu amo o eterno e o efêmero e queria fazer o efêmero eterno” (MEIRELES, 2001, p. 1957).

A princípio, a poética de Cecília foi desvelando-se gradualmente para os leitores brasileiros, enquanto que, para os portugueses, a singularidade do seu verso revelou-se quase prontamente. Contemporânea do movimento modernista, em tempos de ruptura, Cecília dirige sua inspiração não para o *locus* vanguardista que apregoava a abolição do passadismo nas artes. Ela volta-se para esse passado, faz dele matéria da sua criação, e ainda realiza incursões sobre o tempo presente. Se, por um lado, os pressupostos do modernismo como “a notação de circunstância, a preocupação com o nacional e a linguagem coloquial” (COUTO, 1996, p. 4) estão ausentes ou escasseiam da sua produção; por outro, a tradição refulge nos motivos e formas do seu verso que, ao cantar as pungências do ser, canta a universalidade humana.

Assim como Federico García Lorca, centrada no mito e na ambivalência dos símbolos, a poética ceciliana tenta alcançar uma temporalidade livre dos embaraços cronológicos. Por esse princípio, sua poesia resvala para o modo mítico das inquições, perfilação oposta aos valores cultuados pela maioria dos modernistas, seus contemporâneos. A rigor, os mitos ampliam a feição intemporal da sua poesia, uma vez que a eternização do efêmero ancora-se nas formas, arquétipos e símbolos da temporalidade.

Por essa tendência, o decantado amor de Cecília pela natureza costuma impeli-la rumo ao cultivo do absoluto⁷. Ao analisar essa presença na escritora, o poeta Carlos Drummond de Andrade⁸ (1975) observa:

⁷ Em sintonia com a filosofia indiana, a poética ceciliana exhibe certa paixão pela unidade. Conforme Octavio Paz (1996, p. 133-134), “o Uno está antes do ser e do não-ser, antes da dualidade”. Nesse monismo idealista, o absoluto é o “princípio em cujo seio dissolvem-se todas as contradições (Brahman)”.

⁸ Citação sem página, pois foi extraída da apresentação feita por Drummond nas orelhas da coletânea *Cecília Meireles – Seleta em prosa e verso* publicada pela José Olympio em 1975.

Suas notações da natureza são esboços de quadros metafísicos, com objetos servindo de signos de uma organização espiritual onde se consoma a unidade do ser com o universo. Cristais, pedras, rosiclères, flores, insetos, nuvens, peixes, tapeçarias, paisagens [...], todas essas coisas percebidas pelo sentido são carreadas para a região profunda onde se decantam e sublimam.

Assim sendo, nada parece escapar ao olhar inventariante e sensível da poesia ceciliana. Antes do intelecto, ela quer chegar ao coração. Em plataforma alusiva, Octavio Paz (1982, p. 23) observa que “o mundo do homem é o mundo do sentido. Tolerar a ambiguidade, a contradição, a loucura ou a confusão, não a carência de sentido”. E se o homem, artista ou artesão, transforma a matéria do mundo – cores, pedras, metais, palavras – em obra é graças à operação plasmadora da criação, em que “os materiais abandonam o mundo cego da natureza para ingressar no das obras, isto é, no mundo das significações” (1982, p. 25). De igual modo, o verso ceciliano opera por transfiguração, fundindo e recombina elementos do mundo físico das coisas, do mundo sensível das emoções e do mundo imaginal dos mitos. A pluralização das significações sobeja e sobrepasa o homem, forjando no verso o que Bachelard (2001c, p. 2) chamou “tecido temporal da espiritualidade”.

Considerando esse horizonte, este estudo explora o imaginário mítico de Eros e Tânatos na poética de Federico García Lorca e Cecília Meireles, investigando as relações temáticas e formais do amor e da morte na reinvenção simbólica de ambos. A articulação dessas figuras, seus encontros e fissuras, suas afinidades e tensões, erigem uma mitopoética constelando motivos, imagens e sentidos. Pode-se dizer que o lastro do mito fertiliza e reveste as poéticas dos autores exprimindo as angústias psicológicas e as inquietações do espírito relativas ao desejo e ao acabamento. Ao seu modo, cada qual tece um drama de símbolos representando o amor e a morte em sua precariedade, em sua incompatibilidade, em sua condição de idealidade e ventura que infelicitam o ser e o fazem rejubilar-se.

Consoante os estudos de Eleazar M. Mielietinski, em *A poética do mito* (1987), que legitimam a remitologização dos arquétipos na construção do literário, entende-se mitopoética como uma elaboração arquetipal do texto fundado em esquemas míticos. Assim, ao remitologizar Eros e Tânatos, García Lorca e Cecília Meireles constroem uma mitopoética, forjando duas situações distintas no verso: por um lado, o embate, a luta, o duelo de Eros e Tânatos ancorado na antítese que mantém viva a opressão; e, por outro lado, a união, a conciliação do amor e da morte ancorada na síntese que tem em

mira a totalidade ou a integração. É por isso que o mito vive. Na vida psíquica do homem, os mitos emblematizam tendências opostas que vão da perversão à sublimação. Por conseguinte, nos poemas examinados, a relação de Eros e Tânetos tende a gravitar nesses extremos, da destruição à totalidade, da separação à integração, da finitude à transcendência, do embate à conciliação, enfim, da antítese à síntese.

Quanto ao referencial teórico-metodológico, propõe-se o exercício comparado da mitocrítica a fim de aclarar as convergências e dissonâncias quando os autores retomam os mitos da morte e do amor em seus poemas. Como delineado, o patrimônio mítico-arcaico é a matriz original, fonte de onde jorram imagens e símbolos. Estes, por sua vez, são os produtos reflexos das agudas questões que tensionam o homem. Segundo argumenta Octavio Paz (1982, p. 179), a poesia parte de uma situação original – estar em um mundo hostil – que é logo sobrepujada por sua precariedade: temporalidade e finitude. No verso, essa situação arquetípica infunde um tipo de resistência – a resistência do mito como diria Alfredo Bosi (2000, p. 173) – a constelar imagens da angústia que é a inelutável sujeição do homem à morte.

Assim, subjacente ao exercício mitocrítico, tem-se a correlação entre linguagem e mito, noção explorada pelos modernos estudos semióticos, pela teoria do imaginário e pelos trabalhos de Octavio Paz (1982, p. 41) que referendam linguagem e mito como “vastas metáforas da realidade”. Além das confluências míticas, no correr das análises, podem-se apontar outras aproximações entre a poesia do espanhol e a da brasileira, tais como: a inspiração nas fontes da tradição, a pureza do lirismo, a profusão das imagens poéticas, a irrupção do sagrado, o culto panteísta da natureza, o apelo sinestésico, certo barroquismo⁹ na aposição dos contrários, a recorrência ao tema da morte e, finalmente, a compaixão pelas complexidades humanas.

O apuramento dessas convergências de natureza estilística, formal e temática reclama o aprofundamento da análise na lida com os versos. Ilustrando parte delas, a sacralização dos habitantes da natureza, muitas vezes, revigora o panteísmo do discurso poético nos dois autores. Além do imaginário mítico, nesse panteísmo, o Uno não se faz do único, por isso cristianismo e paganismo, muitas vezes, se entrelaçam na gênese do verso. Na adoração aos entes, percebe-se o reflexo da divindade e que algo sagrado habita a pedra, a flor, as plantas e os animais. É o que se observa no poema “La oración

⁹ De acordo com Octavio Paz (1976, p. 29), tornou-se cansativo aludir ao barroquismo, ou seja, às duas veias gêmeas e contrárias da tradição do verso espanhol. Mesmo assim, a dualidade entre o festivo e o fúnebre, o erótico e o místico, moldam as antíteses e contrastes frequentes na poesia de língua espanhola.

de las rosas” do espanhol: “¡Ave rosas, estrellas solemnes! / Llenas rosas de gracia y amor, / todo el cielo y la tierra son vuestros / y benditos serán los maestros / que proclamen la voz de tu flor” (GARCÍA LORCA, 1989, p. 566). E também em Cecília Meireles (2001, p. 1217), quando a chuva surge como uma das emanções do divino: “Chuva fina, / matutina, / manselinho orvalho quase: / névoa tênue sobre a selva, / pela relva, / desdobrada, etérea gaze. // [...] Invisível peregrina, / clara operária divina, / entre límpidas viagens”.

Mais em Federico García Lorca que em Cecília Meireles, não é incomum o sujeito-lírico evocar o timbre contrário de uma ideia já consolidada. É assim que a profanação pode suceder à sacralização, a vanguarda à tradição, o ateísmo ao panteísmo, o ceticismo à metafísica. Na esteira dessas oposições perpassam mitos e símbolos transformados. No poeta espanhol, a filiação angélica e demoníaca é já declarada quando ele enuncia sua poética: “si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios – o del demonio –, también lo es que soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo”¹⁰ (GARCÍA LORCA, 1989, p. 2). Essa predileção do andaluz pela imaginação dicotômica – ainda enfatizada pelo rigor da técnica – converge com o arranjo dual e exato das produções cecilianas. Em um e outro, o duelo dos contrários retesa o barroquismo das imagens, os símbolos alquímicos antes da *coincidentia oppositorum* e, no caso ceciliano, o culto do imperecível a transmutar as formas efêmeras em emblemas do imorredouro.

Se as teorias e os métodos existem para iluminar o entendimento do texto, o rastro do mito, ao percorrer a poética de Federico García Lorca e Cecília Meireles, motiva o estudo comparado dos seus poemas à luz dos princípios da crítica do imaginário. Além dos aportes da hermenêutica simbólica, a pesquisa reporta-se aos procedimentos da literatura comparada e aos trabalhos investigativos de Georges Bataille e Sigmund Freud sobre Eros e Tânatos, o impulso erótico e o impulso de destruição. O amparo da investigação nessas exegeses visa a uma leitura que dê conta dos significados no verso dos autores. Afinal, como diz Mircea Eliade (1993, p. 119), o trabalho hermenêutico é a “busca do sentido” que pode revelar valores não evidentes no plano da experiência imediata sobre as significações latentes e o devir dos símbolos.

No tocante aos procedimentos comparativos, Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 96, 98) diz que “comparar é sempre ver semelhanças e diferenças”, o que, por si só, já

¹⁰ “Se é verdade que sou poeta pela graça de Deus – ou do demônio –, também o é que sou pela graça da técnica e do esforço”.

agrega uma ideia de valor, concepção que gestou muitos equívocos sobre a superioridade das velhas literaturas europeias em relação às jovens literaturas periféricas como a brasileira aqui também considerada. Para a pesquisadora não dá para negar ou barrar o intercâmbio cultural entre os povos, pois tanto a literatura quanto a cultura se constroem a partir da absorção e da transformação de elementos alheios. Nas suas palavras,

estudando relações entre diferentes literaturas nacionais, autores e obras, a literatura comparada [...] comprova que a literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 94).

Transpondo essas asserções, a análise comparada entre os textos de Federico García Lorca e Cecília Meireles vai além do apontamento das relações partilhadas, aprofundando a interpretação dos motivos que geraram essas relações. Também aqui não interessa resgatar fontes e influências, mas, na trilha de Tania Franco Carvalhal (1999), fundar a leitura no exame do texto, ou seja, na análise da linguagem simbólica – de conteúdo mítico – explicitando as possíveis semelhanças e divergências entre os poetas.

Acerca de Georges Bataille e Sigmund Freud, os trabalhos do filósofo e do neurologista esclarecem a relação opressiva de Eros e Tânatos nos poemas. Segundo Bataille (1987), o amor engendra a figura do seu antagonista, o próprio Tânatos, duplo de Eros. E, conforme Freud (1975, p. 26), o “objetivo de toda vida é a morte”. A teoria freudiana ancora-se no recorte nítido entre o instinto erótico, energia sublimada da libido (Eros), e o instinto de morte, energia destrutiva (Tânatos). Dicotomia manifesta, os primeiros pressionam o prolongamento da vida, enquanto os segundos pressionam no sentido da destruição, na recondução dos seres à calma do estado inanimado.

No que se refere ao estudo mitocrítico, as reinvenções do amor e da morte na poesia lorquiana e ceciliana são elucidadas à luz de estudiosos do imaginário mítico como Gilbert Durand, Gaston Bachelard, Carl Gustav Jung, Mircea Eliade, entre outros. Premissa teórica deste projeto, os estudos do imaginário congregam o campo das produções do *homo sapiens*, o mais das vezes, as imagens simbólicas oriundas do dinamismo criador da imaginação. Segundo Gilbert Durand (2001b, p. 117), o imaginário define-se como uma “re-presentação incontornável, a faculdade da

simbolização de onde todos os medos, todas as esperanças e seus frutos culturais jorram continuamente desde os cerca de um milhão e meio de anos que o *homo erectus* ficou em pé na face da Terra”. Ainda que dessa definição ressoe certa amplitude, as postulações do teórico orientam-se pela antropologia e outros saberes (psicologia, etnosociologia, história das ideias, ciências religiosas, epistemologia) propondo um pluralismo figurativo que substancializa o estudo mitocrítico do texto poético.

Expressões do psiquismo humano, as imagens constelam de fundos arquetipais, esculpindo o trajeto antropológico do mito entre o *sapiens* e o meio, ou seja, entre o poeta e o mundo. Da instância plural e indemonstrável do mito, “uma via que privilegia mais a intuição pela imagem do que a demonstração pela sintaxe” (DURAND, 2001b, p. 27), o estudioso insere a noção desse trajeto como “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, 2001a, p. 41). Nesse espaço de tensão permanente, os esquemas manifestam-se nos arquétipos, e estes, por sua vez, configuram-se nos símbolos em sentido estrito¹¹.

Para Carl Gustav Jung (2008, p. 16-17), os conteúdos do inconsciente coletivo são os chamados arquétipos, isto é, tipos primordiais, imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos. Em direção correlata, Gaston Bachelard (2001, p. 3) assevera que “as imagens imaginadas são antes sublimações dos arquétipos do que reproduções da realidade” sendo liberadas do fundo do psiquismo pelo dinamismo normal da sublimação. Graças à estabilidade dos arquétipos é que se tem a polivalência das imagens simbólicas, ou seja, os símbolos constelam porque derivam de um mesmo tema arquetipal. Assim, o psiquismo não funciona apenas à luz da razão, mas também na penumbra do inconsciente, revelando “as imagens irracionais do sonho, da neurose ou da criação poética” (DURAND, 2001b, p. 35-36).

Na antropologia do imaginário, Durand renuncia ao dualismo da bipartição inicial do mundo das imagens – diurno e noturno –, proposto por Bachelard e Eliade, para eleger uma tripartição estrutural ou, como ele prefere chamar, um “pluralismo tripartite”. Esclarecendo, na sua concepção, “o imaginário humano articula-se por meio de estruturas plurais e irredutíveis, limitadas a três classes que gravitam ao redor dos

¹¹ O esquema, conforme Maria Zaira Turchi (2003a, p. 60), “exprime ação, ou seja, o primeiro movimento para a representação figurativa que se vai buscar diretamente no inconsciente reflexo do corpo vivo”. Já os arquétipos, em linha com Durand (2001a, p. 60-62), são a zona matricial da ideia, estáveis e universais substantificando os esquemas primários. E o símbolo, em sentido estrito, tem caráter transitório, é completamente polivalente ilustrando concretamente o arquétipo do esquema.

processos matriciais do ‘separar’ (heróico), ‘incluir’ (místico), e ‘dramatizar’ (disseminador)” (DURAND, 2001b, p. 40). Assim, as imagens organizam-se em estruturas esquizomorfos ou heróicas no regime diurno e, no noturno, as constelações repartem-se em dois regimes, as estruturas místicas e as sintéticas. No que concerne aos poetas estudados, a mitocrítica dos poemas insinua filiação do espanhol às estruturas do imaginário diurno e noturno; e, da brasileira, ao imaginário noturno tanto místico como sintético. A rigor, próprio da reversibilidade dos símbolos, ambos transitam entre um e outro regime¹².

Acerca da noção de mitema, Durand (2001b), em *O imaginário*, toma o termo de Lévi-Strauss, mudando a concepção. Para o teórico do imaginário, o mitema constitui “a menor unidade semântica num discurso e que se distingue pela redundância” (2001b, p. 60), daí as relações são semânticas, ao invés de sintáticas como defendidas por Lévi-Strauss. Conforme Maria Zaira Turchi (2003a, p. 40), os mitemas passam a pacotes de significações, “a menor unidade do discurso miticamente significativo”. No mitema, o dinamismo do esquema (verbal) supera o arquétipo (substantividade e atributos). Seu conteúdo pode ser “um motivo, ou um tema, ou um cenário mítico, um emblema, ou uma situação dramática”. Quanto à manifestação semântica do mitema, ela pode dar-se de maneira patente (repetição explícita de seus conteúdos homólogos: situações, personagens, emblemas) ou de maneira latente (repetição de seu esquema intencional implícito) (TURCHI, 2003, p. 41).

Todas essas ponderações a realçar o lastro simbólico da linguagem, sua evocação da herança mítico-arcaica, seu pendor de revelar o mundo e a temporal condição humana confluem com o vértice da criação lorquiana e ceciliana. Além disso, considerando o símbolo a epifania de um mistério (DURAND, 1988, p. 15), bem como a afeição dos poetas ao indizível e ao encoberto, é natural a predileção de ambos pela linguagem velada do símbolo. Também para Paul Ricœur (1978, p. 59), “a razão de ser do simbolismo é a de abrir a multiplicidade do sentido à equivocidade do ser”, porque “o ser se diz de múltiplas maneiras” nas suas ambiguidades e incertezas. E para Alleau, a “palavra sempre velada do símbolo” deve suscitar no intérprete certa precaução, pois, no seu entender,

¹² A esse respeito, conforme esclarece Sueli Maria de Oliveira Regino (2010), García Lorca, em sua dramaturgia poética, desde as produções iniciais, sintoniza-se com o imaginário noturno sintético, mobilizando os arquétipos do drama agro-lunar – a Grande-mãe e o Filho sacrificado – que forjaram seu universo mítico-simbólico, bem como seu próprio mito pessoal.

[...] o livro selado do universo não pode ser lido em voz alta. A natureza foge da violação da evidência: confiou os seus mistérios aos murmúrios e à penumbra. [...] Saber não é conhecer: é saborear o que se entrevê a meio caminho. A realidade não exige que a reduzamos aos limites do nosso pensamento: convida-nos antes a fundir-nos na ausência dos seus. Assim, a palavra sempre velada do símbolo pode precaver-nos contra o erro mais grave de todos: o da descoberta dum sentido definitivo e último das coisas e dos seres (ALLEAU, 1976, p. 21).

Logo, a partir dessa fonte imaginal, os autores concebem suas produções encharcando-as da prenhez dos símbolos para, assim, refletir suas impressões, modos e vivências. É o que ocorre em Federico García Lorca e Cecília Meireles, onde a matéria poética refunde-se no crisol da imaginação simbólica, suscitando o estudo de como ela engendra imagens e símbolos e ainda de como estes se combinam atualizando mitos e renovando sentidos.

Isso posto, o estudo da reinvenção simbólica de Eros e Tânatos nessas poéticas justifica-se não só pelos poetas compartilharem o fascínio pelo símbolo, mas também por certa contemporaneidade histórica e pelo espanhol ter sido um poeta caro à sensibilidade da poeta brasileira. Encantada por sua fabulação, Cecília Meireles caiu de amores pelo drama e pela poesia do “espanhol bravo” como costumava a ele se referir. A poeta foi ainda sua primeira tradutora no Brasil vertendo para o Português as peças *Bodas de sangre* e *Yerma*¹³.

Tal estudo confina com o preceito de originalidade da tese, uma vez que, segundo pôde-se apurar, no Brasil e no exterior, não há registros de trabalhos comparados ou mesmo pesquisas sistematizadas sobre Federico García Lorca e Cecília Meireles. Os estudos da poesia cecilianiana no Brasil, desde a última década, culminando no centenário do seu nascimento em 2001, vêm acumulando uma quantidade considerável de artigos, dissertações e teses. Dentre eles, alguns são estudos comparados, mas nenhum relacionado à poética lorquiana. Dessa fortuna crítica sobre Cecília Meireles, destacam-se os trabalhos pioneiros de Ana Maria Lisboa de Mello

¹³ *Bodas de sangre* (1933) funda-se na figura feminina representando uma Espanha agrícola e patriarcal, na qual a realização do amor é obstada pelas tradições. Na peça, uma noiva foge no dia do seu casamento, provocando uma tragédia em duas famílias, a do noivo e a do amante. Os grandes motivos inspiradores do poeta confluem na obra: amor, ódio, vingança, sangue e morte. Também de caráter trágico e fundando-se no feminino, *Yerma* (1934) ambienta-se na Andaluzia exibindo o drama de uma mulher que supõe ser estéril. Yerma busca engravidar por todas as formas, mas enfrenta o alheamento do marido que não compartilha sua angústia. Irrompe a tragédia quando, ao descobrir que o marido não pode gerar filhos, Yerma o estrangula, pondo fim também à possibilidade de ser mãe. A peça problematiza a esterilidade mais emocional do que fisiológica da mulher submissa a um marido indiferente e atrelada a um casamento sem amor.

(2002) fundados na crítica do imaginário, a vasta investigação da sua fortuna realizada por Ana Maria Domingues de Oliveira (2001) e os acurados estudos de Leila V. B. Gouvêa (2008) como sua publicação, *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*.

Em relação à crescente fortuna ceciliana, os trabalhos lorquianos no Brasil são bem menos copiosos, pois, além de carecer de sistematização, circunscrevem-se a apontamentos biográficos e, sobretudo, à interpretação da obra dramática. A fortuna crítica sobre a poesia de Federico García Lorca é, quase em sua totalidade, estrangeira e, em grande parte, espanhola. Dentre esses estudos, salientam-se os de Ian Gibson (1989) cuja reflexão transcende o mero dado biográfico e o zeloso trabalho hermenêutico de Miguel García-Posada (1982), quer se debruce sobre *Poeta en Nueva York*, quer introduza as obras completas do poeta. Outros estudos críticos poderiam ser lembrados como o de Andrew A. Anderson (1990) da hermética poesia escrita por Federico García Lorca em seus cinco últimos anos de vida, e, mais recente, a coletânea de Luis Fernández Cifuentes (2005) que reúne trabalhos de vários autores sobre a poética lorquiana. Mesmo assim, a extensa bibliografia estrangeira da poesia do andaluz parece esparsa, pois cumulam estudos incidentais, sobretudo nas três últimas décadas do século XX. Sobre a afluência dos estudos biográficos e a escassez dos estudos críticos da obra, estudiosos como Ricardo Gullón e Ángel Díaz Arenas recomendam a troca do interesse biográfico pela crítica do texto invertendo o foco do sujeito (homem) para o objeto (obra).

Dessas considerações, fica a ressoar uma indagação: o que a leitura mitocrítica pode acrescentar à fortuna desses poetas tendo em vista a dessacralização¹⁴ da sociedade no século da cultura tecnológica e científica?

Apesar da dessacralização, o mito continua vivo, pois reponta insistentemente nas poéticas modernas. Como salienta André Dabezies (1998, p. 735), “a produção literária representa ainda um dos campos privilegiados onde o mito pode exprimir-se”. E segundo Octavio Paz (1976, p. 78), “a imaginação [...] é uma faculdade que expressa, mediante mitos e símbolos, o saber mais alto” que jamais pode ser abandonado. Engrossando a lista, a mencionada pesquisa do russo Eleazar M. Mielietinski, os

¹⁴ O termo dessacralização inscreve-se no âmbito das considerações de Mircea Eliade (1991, p. 14-21) em *Imagens e Símbolos*. Segundo o mitólogo, os mitos se degradam e os símbolos se secularizam, mas eles nunca desaparecem. Para assegurar sua sobrevivência, todo um tesouro mítico teve que mudar de forma, encontrando-se dessacralizado e maquiado, laicizado e modernizado, no fluxo semiconsiente do homem.

trabalhos de Gilbert Durand e Mircea Eliade, que fundamentam o estudo, aglutinam um acervo e tanto em favor dos estudos sobre o mito.

Conforme Gilbert Durand (2001b) assevera em suas pesquisas, no século XX, a remitologização e o florescimento do simbólico, além da explosão dos meios técnicos audiovisuais, levaram à derrubada do iconoclasmo e anunciaram o retorno do mito no ocidente do racionalismo matemático. Essa ressurgência coloca, em voga, o estudo de poéticas que gravitam em torno do símbolo como a de Federico García Lorca e Cecília Meireles. Considerando tais relações, mito e poesia aproximam-se pela repetição rítmica e pela repetição semântica. Ainda conforme Durand (1996), tal como a poesia que tem o sentido adensado pelas repetições sonoras da palavra, formando um conjunto em que o sentido se enriquece a cada verso, o mito também mantém uma matriz – a mitogênese – que vai se desdobrando e se enriquecendo a cada mitema, a cada particularidade do mito e a cada remitologização. É o que se dá nas poéticas examinadas que atualizam mitos e símbolos, renovando sons, ritmos e sentidos.

Por último, Mircea Eliade (1991) lembra a permanência dos mitos no caminho da experiência humana:

A vida do homem moderno está cheia de mitos semi-esquecidos, de hierofanias decadentes, de símbolos abandonados. A dessacralização incessante do homem moderno alterou o conteúdo da vida espiritual; ela não rompeu com as matrizes da sua imaginação: todo um refugio mitológico sobrevive nas zonas mal controladas. [...] Os símbolos e mitos vêm de longe: eles fazem parte do ser humano, e é impossível não os reencontrar em qualquer situação existencial do homem no Cosmos (1991, p. 14, 21).

Diante dessa permanência, a proposta de comparar os dois poetas elucidando sua mitopoética cresce em pertinência e sentido. Ainda que a prenhez simbólica do mito os aproxime, demarcando encontros, a elaboração que resulta no modo de ser do mito distancia-os, o que reclama apuração no decorrer das análises. Em Federico García Lorca, a reinvenção simbólica, muitas vezes, acirra a impotência da poesia diante do mundo que a renega, enquanto a matriz arquetípica em Cecília Meireles, ao forjar o intemporal no real efêmero, instaura no espaço poético uma saída frágil em face da realidade adversa.

No que tange ao *corpus* poemático, qualquer escolha passa pela subjetividade e até pelas preferências do analista. No critério imediato, examinam-se poemas emblemáticos de Eros e Tânatos e, em escala menor, poemas sobre os quais incidem

menos estudos. No tocante a Federico García Lorca, como incidem numerosos estudos sobre *Poeta en Nueva York* (1940) e *Romancero gitano* (1928), a ênfase recai sobre poemas que atualizam o amor e a morte em *Libro de poemas* (1921), *Canciones* (1927), *Diván del Tamarit* (1936), *Sonetos del amor oscuro* (1936) e *Poemas sueltos* (1918-1935). Em relação à Cecília Meireles, o trabalho investiga a produção poética como um todo, destacando poemas da lírica-amorosa que versam sobre o amor e a morte. Ainda assim, a ênfase sobre essa ou aquela obra, esse ou aquele poema, não impede que outros, não mencionados, sejam considerados.

Quanto ao plano do trabalho, a estrutura desta Tese desenvolve-se em quatro capítulos. O primeiro capítulo – “A vereda de Tântatos: Ofélia, Narciso e as águas ltuosas” – examina o imaginário da morte – maior recorrência entre Federico García Lorca e Cecília Meireles – nos mitos e símbolos que modulam Tântatos, Ofélia, Narciso e a interação com o psiquismo da água.

Em seguida, o segundo capítulo – “A reinvenção de Eros: Afrodite, a lua e as águas eróticas” – explora o imaginário do amor nos mitos e símbolos imbricados a Eros, Afrodite, à lua e a interação erótica com as águas. Longe do arroubo lorquiano que o torna, na maioria das vezes, erótico, o amor em Cecília Meireles assume contornos elevados, o que instaura a comparação no plano das oposições e dissemelhanças.

Na sequência, o terceiro capítulo – “Eros e Tântatos: a inarredável destruição” – investiga o duelo, o embate opressor entre o amor e a morte, deslindando os mitos de Apolo e Dioniso, além dos símbolos do amor tanático.

Por último, o quarto capítulo – “Eros e Tântatos: a aurora da totalidade” – analisa a reunião do amor e da morte, no encalço da totalidade, esclarecendo os mitos do andrógino e de Hermes-Mercúrio, além dos símbolos alquímicos de destruição e integração.

O plano exposto é um indutor da organização do trabalho de modo a viabilizar a leitura comparada dos poemas. Em meio às tentativas de ordenação, importa salvaguardar a poesia. De algum modo, na expectativa do acolhimento, a poesia espera que seus símbolos e sentidos encontrem alguma ressonância. Longe dos extremos, o propósito de leitura aqui encetado não tem a pretensão de esgotar o verso dos autores, mas se deter nos seus mistérios, que faz florescer o humano no anverso do amor e da morte.

CAPÍTULO 1: A VEREDA DE TÂNATOS: OFÉLIA, NARCISO E AS ÁGUAS LUTUOSAS

La muerte sería algo impracticable si solamente tuviera aspectos negativos (CIORAN, E. M.).

A Morte não é um fim em si; ela pode nos abrir as portas para o reino do espírito, para a vida verdadeira: [...] a morte é a porta da vida (BRANDÃO, 1986, p. 227).

Este capítulo examina o imaginário de Tântatos na poética de García Lorca e Cecília Meireles: a genealogia e o simbolismo de Tântatos; as imagens da morte na poesia lorquiana; as imagens da morte na poesia ceciliana; o complexo de Ofélia da morte desejada; o mito de Narciso ladeando a destruição e o conflito do ser em sua dualidade existencial; bem como as águas ltuosas, destrutivas na poesia lorquiana, e, transcendentais na poesia ceciliana.

1.1 Tântatos e o imaginário da morte

Maior recorrência na obra de Federico García Lorca e de Cecília Meireles, a morte, nas modulações do mito de Tântatos,¹⁵ atravessa a produção poética de ambos, fazendo florescer imagens, símbolos e arquétipos em torno da temporalidade: a perda, a destruição, a precariedade, enfim, tudo o que se esvai e não volta.

Em acepção simbólica, Junito Souza Brandão (p. 227, 1986) define Tântatos como “o aspecto perecível e destruidor da vida”. Sumarizando suas considerações, Tântatos é indício do que desaparece no curso inexorável das coisas, pois a “Morte prende-se à simbólica da Terra”. No entanto, patenteando sua ambivalência, Tântatos transita entre os mundos íferos e elevados. A divindade “introduz as almas nos mundos desconhecidos das trevas dos Infernos ou nas luzes do Paraíso”, e, na Terra, relaciona-se

¹⁵ Na origem do termo, Tântatos quer dizer dissipar-se, extinguir-se. O sentido de morrer, inovação do grego, significa ocultar-se, pois na Grécia o morto tornava-se retrato em sombras, um corpo insubstancial (éidolon). Dono de um coração de ferro e de entranhas de bronze, Tântatos é o gênio masculino alado personificador da morte que, a bem da verdade, não tem um mito propriamente seu (BRANDÃO, 1986, p. 225-226).

com os ritos de passagem, uma vez que “toda e qualquer iniciação passa por uma fase de morte, antes que as portas se abram para uma vida nova”. No sentido psicológico, Tânatos “extirpa as forças negativas e regressivas, ao mesmo tempo em que libera e desperta as energias espirituais”. Acerca da sua genealogia, Filha da Noite e irmã de Hipno, o Sono, a Morte “possui como sua mãe e irmã o poder de regenerar”. O estudioso discorre ainda sobre a oposição primeira e fundamental da existência fundada em Tânatos, isto é, vida e morte:

Não há dúvida de que em todos os níveis da vida humana coexistem *a morte* e *a vida*, ou seja, uma tensão entre forças contrárias, mas Tânatos pode ser a condição de ultrapassagem de um nível para um outro nível superior. Libertadora dos sofrimentos e preocupações, a Morte não é um fim em si; ela pode nos abrir as portas para o reino do espírito, para a vida verdadeira: *mors ianua uitae*, a morte é a porta da vida (BRANDÃO, 1986, p. 227, grifos do autor).

Essa postulação, da morte como transcendência, como portal da vida, emerge tanto na poética lorquiana quanto na ceciliana. Para além das ponderações acerca da gênese do mito, no campo da antropologia do imaginário, a experiência simbólica de Gilbert Durand habilitou-o a conceber sua teoria que, conforme René Alleau (1976, p. 250), é uma síntese da energia do universo imaginal. Sobre essa instância – o *mundus imaginalis*, entrevistado por Corbin –, o teórico constrói sua mitodologia, a ciência dos mitos, dividindo-a em mitocrítica e mitanálise. Termos forjados por Durand (1983), a mitocrítica é um método que investiga os mitos nos textos de uma época ou de um autor. No texto poético, percorrer o trajeto das imagens e suas constelações é fazer mitocrítica. Já a mitanálise, busca apreender os grandes mitos que orientam os momentos históricos, os tipos de grupos e de relações sociais.

Na contemporaneidade, Durand (1996, p. 52) relaciona o exercício da poesia à retomada dos mitos, pois, para ele, “o poeta tem a função de fabricar solitariamente as palavras e os cantos que o semantismo coletivo das sociedades primitivas segrega anonimamente sob a forma de mitos”. Nesse processo, a palavra poética conseguiria restaurar o equilíbrio mítico do estado primordial. É o que também sugere Otávio Paz (1982, p. 138), porquanto a “poesia coloca o homem fora de si e simultaneamente o faz regressar ao seu original: volta-o para si”. Esse regresso pode se revelar no espaço mítico dos poemas de Federico García Lorca e Cecília Meireles.

De modo geral, na poesia sobreleva a valorização do instante, de um “presente sem margens do tempo”, como esclarece Alfredo Bosi (2000, p. 141), que “dá voz à

existência simultânea, aos tempos dos Tempos, que ela invoca, evoca, provoca”. Essa coexistência de tempos compreende a relação ambivalente do homem com a temporalidade¹⁶ expressa no cortejo das imagens produzidas que, segundo Durand (2001a), oscilam entre a perversidade de Cronos, no regime diurno, e a benevolência do mesmo, no regime noturno, em um horizonte de acolhimento e esperança.

Em consonância com o antropólogo, Hans Meyerhoff (1976, p. 59) ressalta a relação angustiante do homem com o tempo, ao dizer que a temporalidade é a “pedra angular de uma elaborada análise metafísica do homem”, uma vez que a natureza humana é sempre acossada pelo tempo. Autoridade nos estudos do imaginário, também Maria Zaira Turchi (2003b, p. 144) observa que, enquanto “produção imaginária, as obras literárias representam amplamente as atitudes do ser humano diante da temporalidade e da morte”.

Assim, na teoria do imaginário durandiano, o regime diurno liga-se à dominante postural em que o sujeito aflige-se ante o poder corrosivo do tempo. As estruturas heróicas ou esquizomorfias dão mostras de um conflito entre o real efêmero em ruínas e o ser que luta por deter sua dispersão avassaladora. Nesse sentido, o desejo de transcender à morte enerva o embate com o tempo, que se dá sob a terrificância das duras antíteses.

Quanto ao imaginário noturno, ele se bifurca em estruturas místicas e sintéticas, invertendo a ambivalência do destino mortal. As atitudes diante do tempo desenham, como esclarece Durand (2001a, p. 193), uma nova postura imaginativa, hábil em captar as forças do devir, exorcizando os ídolos mortíferos de Cronos e Tânatos para transmutá-los em talismãs benéficos. Na poética de Federico García Lorca, emergem as estruturas do imaginário diurno e noturno, notadamente, o regime noturno sintético; ao passo que, na poética de Cecília Meireles, é recorrente a filiação ao enxame simbólico do imaginário noturno.

¹⁶ A inelutável temporalidade é o fulcro da teoria do imaginário de Gilbert Durand, pois, para o antropólogo, a imaginação em todas as suas manifestações (religiosas e míticas, literárias e estéticas) detém o poder metafísico de erguer as suas obras contra a podridão da Morte e do Destino (DURAND, 2001a, p. 405).

1.1.1 Federico García Lorca: imagens da morte

No imaginário poético lorquiano, as constelações simbólicas podem convergir para um isomorfismo semântico do imaginário diurno, aglutinando imagens da tentativa de triunfar sobre a morte. Em consonância com Gilbert Durand, a imaginação humana representa simbolicamente o sentimento e a posição diante da finitude e da iminência da morte. Nesse sentido, a produção imaginária exerce uma função equilibrante de reação contra essa certeza brutal, uma vez que do confronto do homem com sua condição mortal advém o desejo de escapar.

No regime diurno do imaginário, o homem diante das faces do tempo quer vencer a morte. Na face tenebrosa e beligerante do diurno, o homem de posse das armas do herói torna-se o combatente da ameaça terrificante, enfrentando a morte e podendo levar a melhor sobre ela. Desse modo, os esquemas e símbolos são representações de Cronos e Tânatos que relacionam ao tempo mortal o semantismo da animalidade (teriomorfia), das trevas (nictomorfia), da queda e do abismo (catamorfia) (DURAND, 2001a, p.70-74). Assim, segundo acentuou Maria Zaira Turchi (2003a, p. 33), o regime diurno é o regime da antítese que, no embate com a morte, estabelece uma interpretação dualista baseada num jogo de imagens antagônicas.

É o que se verifica nos poemas lorquianos que armam o duelo dos contrários. A temporalidade angustia o sujeito poético, produzindo imagens da polarização diurna nos símbolos da animalidade, os chamados teriomorfos, e nas imagens nictomorfas, cortejo de símbolos sob o signo das trevas, onde a sombra se mira no sangue, princípio de vida cuja epifania é mortal (DURAND, 2001a, p. 120-121).

De acordo com Miguel García-Posada (1989, p. 53), “para Lorca, Cronos es un agente de Thánatos”¹⁷ e, como Tânatos, Cronos, o tempo, é enganoso. Essa relação angustiante aflora nos poemas como neste trecho do “Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma”, de *Sonetos del amor oscuro* (1936):

[...] Así mi corazón de noche y día,
preso en la cárcel del amor oscura
llora sin verte su melancolía.
(GARCÍA LORCA, 1998, p. 38)

¹⁷ “Para Lorca, Cronos é um agente de Tânatos”.

Na espera aflitiva do outro, o poeta sente-se um condenado no “cárcel del amor oscura”. Nesse sentido, as angústias e contradições expressas no verso do espanhol proliferam. No cerne das tensões, a morte é o mistério dos mistérios.

Considerando o contexto cultural das múltiplas influências assimiladas, a inserção da cultura árabe, popular e cigana na forja do verso lorquiano torna o autor, muitas vezes, um poeta oriental, um poeta popular, um poeta da terra, ou mesmo, um poeta da tradição. No tocante ao profícuo diálogo do espanhol com a cultura árabe, em homenagem aos antigos poetas de Granada, contemporâneos dessa denominação, García Lorca escreveu uma coleção de poemas, doze Gazéis e nove Cacidas, que reuniu no livro intitulado *Divã do Tamarit* (1936). Segundo Afonso Félix de Sousa (1998, p. 12-13), Tamarit é o nome de uma chácara de propriedade da família, onde Lorca teria escrito os poemas. Divã, termo de origem persa, corresponde a um conjunto de poesias líricas, quase sempre de amor, nas literaturas orientais. Cacida é um tipo de poesia árabe com determinada arquitetura interna, em versos sujeitos a normas estereotipadas (uma só rima e métrica). O gazel, usado em especial na poesia persa, é um poema curto entre quatro e quinze dísticos, com frequente retorno a um refrão, de preferência com tema erótico. Em sua expressão poética, Lorca não seguiu os padrões formais da cacida e do gazel. Seu divã aproxima-se dos orientais, sobretudo, na predileção pelos temas erótico-amorosos.

No poema “Gacela de la terrible presencia”, de *Diván del Tamarit* (1936), mais que ameaça, a destruição é um clamor em cada verso:

Yo quiero que el agua se quede sin cauce,
yo quiero que el viento se quede sin valles.

Quiero que la noche se quede sin ojos
y mi corazón sin la flor del oro;

que los bueyes hablen con las grandes hojas
y que la lombriz se muera de sombra;

que brillen los dientes de la calavera
y los amarillos inunden la seda.

Puedo ver el duelo de la noche herida
luchando enroscada con el mediodía.

Resisto un ocaso de verde veneno
y los arcos rotos donde sufre el tiempo.

Pero no ilumines tu limpio desnudo
como un negro cactus abierto en los juncos.

Déjame en un ansia de oscuros planetas,
pero no me enseñes tu cintura fresca.
(GARCÍA LORCA, 1989, p. 536-538)

Erotismo ardente, símbolos ligados a Tânatos tingem a paixão de agonia. Se o medo da destruição é terrível, para o eu-lírico, terrível é a presença do outro-amoroso. Não a presença corriqueira, mas a presença da sua nudez, o que lhe cativa e perturba os sentidos. Essa vulnerabilidade ratifica o império de Eros, pois o amante, consumido pelo desejo, enfrenta flagelos e batalhas. Com a carne deliberando seus embates, a terrificância de Tânatos não o intimida. Ao contrário, ele invoca a maldição e a destruição dos símbolos relacionados à morte. Assim, nem flagelo, nem dor, nem aberração: para o amante, a nudez do outro é a mais terrível das provas.

Exprimindo esses extremos, o poeta interpõe símbolos também extremos de perplexidade, estranheza e destruição. Cada verso traz a luta dos opostos, reafirmando a antítese diurna. O esquema verbal funda-se no “querer”, no desejo, onde subjaz o amor dominando a atração erótica. Dividindo-se em dois movimentos, até o quarto dístico, a sintaxe ancora-se no “yo quiero” expresso ou subentendido. Modulando sua vontade, o poeta instaura símbolos relacionados a Tânatos que exprimem imprecações e maldições contra si mesmo, o que ele sugere poder enfrentar, transpor e superar.

Oposição intensa, no dístico inicial, o poeta quer que “el agua se quede sin cauce” e que o “viento se quede sin valles”, sugerindo que a flagelação da natureza lhe é suportável. Em igual medida, no segundo dístico, o amante quer que “la noche se quede sin ojos” e seu “corazón sin la flor del oro”, sugerindo poder tolerar aberrações e situações esdrúxulas. Em progressão, ele deseja que “los bueyes hablen con las grandes hojas” e que “la lombriz se muera de sombra”. Em sua fixação, não importa afrontar o real das coisas, a transgressão revigora seu desejo ainda encoberto da nudez do outro, daí a nictomorfia dos símbolos a sombrear o verso. O quarto dístico apresenta insígnias explícitas de Tânatos: “que brillen los dientes de la calavera / y los amarillos inundan la seda”. O poeta quer o brilho da caveira e a inundação do amarelo, ou seja, ele deseja que a morte se destaque e que se dissemine como uma inundação. Tudo isso, ele pressupõe poder enfrentar.

Nos quatro dísticos finais, segundo movimento do “Gacela”, o eu-lírico insere duelos de oxímoros para exprimir sua resistência ilimitada ante aos embates pelo outro. Na quinta estrofe, ele consegue ver o “duelo de la noche herida” que luta “enroscada con el mediodía”. Batalha desigual, a noite ferida engalfinha-se com o meio-dia. Como se não bastasse, o amante pode ainda resistir a um veneno mortal e às agruras do tempo: “Resisto un ocaso de verde veneno / y los arcos rotos donde sufre el tiempo”.

Sua fraqueza, porém, revela-se ao final, na terrível presença que intitula o poema: o corpo desnudo do amado. Na adversativa da quinta estrofe, por meio dos símbolos antitéticos da nudez do amado, o poeta roga que ele não se mostre. Limpa nudez e negro cacto dizem da eroticidade do corpo aberto nos juncos, ou seja, do corpo que se abre ao amor: “Pero no ilumines tu limpio desnudo / como un negro cactus abierto en los juncos”. Isso, o amante não pode suportar. No dístico final, novas oposições desvelam seu desejo abismal: “Déjame en un ansia de oscuros planetas, / pero no me enseñes tu cintura fresca”. Ou seja, ele prefere consumir-se na ansiedade sombria e sem esperança, a ver a “cintura fresca”, convidativa do amado.

Desse modo, não há limites para o desejo alentado. A luta transcorre reposicionando as antíteses que exprimem o desejo perturbado do amante na orla diurna do imaginário. De início, ele quer vencer as provações, quer transpor o impossível. O que ele nega, aterrorizado, é o que mais deseja, pois a terrível presença é o corpo do amado. Assim, o negado é o afirmado, o temido é o desejado. Pelo corpo, o amante dissemina a destruição no entorno de si, enaltecendo, ao final, a ascendência de Eros na volúpia do desejo que lhe consome e que pode, enfim, provocar sua própria destruição.

Além do imaginário diurno, em larga medida, o regime noturno da imagem atravessa a poética lorquiana. Dividindo-se em estruturas místicas e sintéticas, a morte não é o fim. No regime noturno místico, as imagens promovem a reconciliação de Cronos e Tânetos como no poema “Meditación primera y última”, de *Poemas sueltos* (1936), que exhibe a quietude dos símbolos no místico:

El Tiempo
tiene color de noche.
De una noche quieta.

[...] Y el Tiempo se ha dormido
para siempre en su torre.
Nos engañan
tolos los relojes. [...]
(GARCÍA LORCA, 1989, p. 610)

Na outra meada, dominância na poética lorquiana, o regime noturno sintético enfatiza a possibilidade de dominar o devir, com constelações de símbolos que resumem o movimento cíclico do destino e o ímpeto do progresso temporal. No dizer de Durand (2001, p. 346), “as estruturas sintéticas eliminam qualquer choque, qualquer rebelião diante da imagem, mesmo nefasta e terrificante, mas que, pelo contrário, harmonizam num todo coerente as contradições mais flagrantes”.

Relacionado à dominante sexual, nele convergem os esquemas rítmicos da repetição cíclica em que o tempo é vencido pela segurança do retorno – conforme seu grande arquétipo, a roda denária – e o desenrolar progressivo do tempo, que busca realizar uma harmonização dos contrários – segundo seu grande arquétipo, a árvore. Esta última institui, no campo imaginário, a redenção por um mediador forjando mitos messiânicos como o do Salvador ou Filho (na alquimia, o *filius philosophorum*). Em muitos poemas lorquianos, a temporalidade reverte-se na união dos opostos, nas imagens do noturno sintético, presentes também na *coincidentia oppositorum*, Para o teórico do imaginário,

[...] na simbólica da repetição do tempo que o ano e a sua liturgia instituem, manifesta-se uma intenção de integração dos contrários, esboça-se uma síntese na qual a antítese noturna contribui para a harmonia dramática do todo. [...] O estilo das imagens está sobretudo axializado na coerência dos contrários, na *coincidentia oppositorum* (DURAND, 2001a, p. 284, 346).

Assim, a estrutura progressista do sintético confina com a harmonização dos contrários, pois a ambição de domesticar o devir está na tópica de ambos. Conforme Maria Zaira Turchi (2003b, p. 139), no noturno sintético, “o contraste entre o aspecto trágico e o aspecto triunfante do devir fica integrado numa concepção dramática em que o dualismo diametral, diurno, é substituído pela mediação dos contrários”. Além disso, a mescla dos símbolos místicos e sintéticos pode dar-se no cerne do texto poético como se verifica no verso lorquiano e também no verso ceciliano. Os esquemas eufemizantes do místico podem combinar-se aos esquemas cíclicos e progressistas, do sintético. Também os arquétipos da inversão podem aliar-se aos arquétipos da repetição e do progresso.

O antropólogo propugna ainda que todos os símbolos da medida e do domínio do tempo vão ter tendência para ser míticos, e esses mitos serão quase sempre mitos sintéticos que tentam reconciliar a antinomia que o tempo implica: o terror diante do

tempo que foge, a angústia diante da ausência e a esperança na realização do tempo, a confiança numa vitória sobre ele (DURAND, 2001a, p. 282-283). Enfim, acerca desses mitos, Durand delibera sobre as estruturas sintéticas:

Pelo seu duplo caráter discursivo e redundante, todo o mito comporta estruturas sintéticas: “Sabe-se que todo o mito é uma procura do tempo perdido”. Procura do tempo perdido, e sobretudo esforço compreensivo de reconciliação com um tempo eufemizado e com a morte vencida ou transmutada em aventura paradisíaca, tal aparece de fato o sentido indutor último de todos os grandes mitos (DURAND, 2001a, p. 374).

Assim sendo, mito dominante na poética de García Lorca, a morte inspira, contorna e dirige seu verso modulando imagens e símbolos do regime noturno sintético. Não apenas na poesia, conferências como a teoria do duende do espanhol estão impregnadas da aura de Tânatos. Na exposição dessa teoria, as imagens e símbolos filiam-se às estruturas sintéticas do imaginário noturno:

A Espanha está sempre movida pelo duende, como país de música e dança milenares, onde o duende revela a ácida essência das coisas, e como país de morte, como país aberto à morte. Em todos os países a morte é um fim. [...] Na Espanha, não. Na Espanha, abrem-se as cortinas. [...] Um morto na Espanha está mais vivo como morto que em qualquer lugar do mundo; seu perfil fere como um fio de navalha de barbeiro (GARCÍA LORCA, 2000, p. 117-118).

Na Espanha, os mortos não morrem, pois a morte aloja-se nas profundezas arquetípicas do povo, o que ajuda esclarecer a tradicional prática das touradas onde, no dizer de García Lorca (2000, p. 124), “a morte é o espetáculo nacional”. No âmago da criação poética, o espanhol cita Nietzsche para conclamar o duende, desqualificando anjos e musas no embate com a morte: “Todo homem, todo artista, segundo Nietzsche, é uma escada que sobe à torre de sua perfeição às custas da luta que trava com um duende, não com um anjo, nem com as musas” (2000, p. 111). Para o poeta, o autor tem que estar “enduendado” para que se alcance a magia legítima do poema:

A virtude mágica do poema consiste em estar sempre “enduendado” para batizar com água escura todos os que o olham, porque com duende é mais fácil amar, compreender, e é certo ser amado, ser compreendido, e essa luta pela expressão e pela comunicação da expressão adquire, às vezes, em poesia, características mortais (GARCÍA LORCA, 2000, p. 121).

Desse modo, ferida incurável, o duende é uma potência que, sendo desperta, imprime autenticidade à criação do artista. Como não podia deixar de ser, essa pulsão permeia a poética lorquiana enredando a vida e a morte no espectro da temporalidade. É como sublinhou Francisco García Lorca, irmão do poeta, acerca do fundo obsessivo da morte entranhado na poética do irmão: “el drama elemental, sencillo y misterioso de que vivir es ir hacia la muerte”¹⁸. Não poucas vezes, o poeta pareceu antever a morte trágica em seu destino, pois ela sempre esteve próxima, prestes a ameaçar ou a arrebatar um dos seus personagens, amigos, afetos e, principalmente, ele mesmo.

Movido pela assunção do mistério, o poeta resvala entre o sagrado e o profano, entre o êxtase e o trágico, entre o elevado e o banal, entre o vivo e o morto como demonstra o poema “El presentimiento” (1920), de *Libro de poemas*:

El presentimiento
es la sonda del alma
en el misterio.
Nariz del corazón,
que explora en la tiniebla
del tiempo.

Ayer es lo marchito.
El sentimiento
y el campo funeral
del recuerdo [...].
(GARCÍA LORCA, 1989, p. 66)

No poema, o selo do mistério, a sombra do tempo, as lembranças da morte. O eu-lírico não se desespera com a destruição, mas reverencia o pressentimento que explora o tempo. Por fim, no poema “Canción de la muerte pequeña” (1933), de *Poemas sueltos*, símbolos referenciais da poética lorquiana, como o astro lunar e o sangue, constelam em torno de Tânatos no imaginário noturno:

Prado mortal de lunas
y sangre bajo tierra.
Prado de sangre vieja.

Luz de ayer y mañana.
Cielo mortal de hierba.
Luz y noche de arena.

Me encontré con la muerte.
Prado mortal de tierra.
Una muerte pequeña.

¹⁸ “O drama elementar, simples e misterioso de que viver é seguir para a morte”.

El perro en el tejado.
Sola mi mano izquierda
atravesaba montes sin fin
de flores secas.

Catedral de ceniza.
Luz y noche de arena.
Una muerte pequeña.

Una muerte y yo un hombre.
Un hombre solo, y ella
una muerte pequeña.

Prado mortal de luna.
La nieve gime y tiembla
por detrás de la puerta.

Un hombre, ¿y qué? Lo dicho.
Un hombre solo y ella.
Prado, amor, luz y arena.
(GARCÍA LORCA, 1989, p. 648-650)

Na cena do verso, o sujeito lírico descortina uma paisagem de morte e solitude nas luas e no sangue que se espriam sobre a terra. Luas e sangue indicam a presença de Tânatos, saturando de símbolos funéreos o cenário apresentado. A imagem “una muerte pequeña”, enunciada desde o título e reiterada no poema, instaura a miniaturização dos símbolos peculiar ao regime noturno místico do imaginário. Também, pares como “luz” e “noche de arena” emblemam a reunião dos opostos própria do regime noturno sintético, onde não há embate, nem terror, mas convívio. Assim, o poema combina símbolos do noturno sintético nos contrários em conjunção e do noturno místico na morte diminuta, inserida na paisagem em que tudo se apequena em lenta dispersão.

A repetição do primeiro verso, integral ou armando paralelismos, sugere ligeiro redobramento de Tânatos como exprimem os simbolismos no noturno místico. Além disso, modulando “sangre” e “lunas” na “noche de arena”, o simbolismo da morte amplia-se relacionado ao semantismo dos contrários no noturno sintético.

Na primeira estrofe, o “sangre vieja” remete à ancestralidade da morte, uma vez que se morre desde sempre. Na segunda, a luz das “lunas” atravessa o passado e o futuro, exibindo na noite o “cielo mortal de hierba”. As várias luas repontam ao imemorial do tempo a cumular mortes na imensidão de Cronos, “ayer y mañana”. Além disso, o céu de erva recobre de morte o firmamento. A erva alude à cor verde da morte conforme o simbolismo agro-lunar do noturno sintético. Tudo é morte no entorno do

poeta, uma morte que não é o fim, mas que sinaliza a passagem, transformação das formas e seres.

A terceira estrofe sela a reunião entre o sujeito e o tempo. Na intercorrência, o eu-lírico se depara com a morte: “Me encontré con la muerte”. Na imagem sequencial, paralelismo modulado do primeiro verso, não mais as luas carregam a morte, mas agora a terra: “Prado mortal de tierra”. Concernente ao simbolismo do regime noturno místico, a terra é receptáculo telúrico, acolhedor dos corpos e despojos, pois ela acolhe todas as mortes, inclusive as pequenas, indistintas de todos os dias.

Na sequência, os versos seguintes, da quarta e quinta estrofes, apresentam símbolos da passagem de Tânatos: “El perro en el tejado” demarca, de cima, o território dominado pela morte; a mão esquerda nas “flores secas”, sem viço, é já um símbolo terminal; e a “catedral de cinza”, é templo arruinado, não pode consolar as perdas, nem reavivar a fé humana. No cenário dominado por Tânatos, desponta a transição, o convívio na síntese dos contrários: “luz y noche de arena”.

Nos trocadilhos da sexta estrofe, o sujeito lírico retoma o esquema fundamental das oposições instalando o ser face a face com a morte: de um lado, “un hombre solo”; do outro, “ella // una muerte pequeña”. Afinal, quem pode vencer a morte?! Solidária, na penúltima estrofe, “la nieve gime y tiembla // por detrás de la puerta”. A hora decisiva anima a natureza, pois a neve – imagem da morte – pressente se aproximar a mudança. Na última estrofe, “lo dicho” é ela, a morte no afã de arrebatá-la. É rito de fim e de recomeço entre “un hombre solo y ella”. É Tânatos, enfim, cumprindo seu destino diante das testemunhas no verso final que legitimam a união dos opostos: “prado, amor, luz y arena”.

As oposições finais reposicionam as conjunções dos contrários no poema: no prado, o amor comparece; e, na arena da noite, a luz se faz presente. Amor e morte, luz e noite exprimem, assim, a síntese no regime noturno sintético da imagem. Nessa reunião, o eu-lírico ritualiza a morte – “uma morte pequena” – ampliando o simbolismo de qualquer morte para todas as mortes, as íferas de todo dia.

1.1.2 Cecília Meireles: imagens da morte

Os símbolos da poética de Cecília Meireles convergem para um isomorfismo semântico no campo do imperecível. Como um *leitmotiv*, muitos versos modulam o

imorredouro, cantando o infinito na brevidade do instante. O desalento diante do que se esvai e não volta, ou do que não se retém na impermanência do mundo, contrapõe-se às possibilidades do espírito que não sucumbem à temporalidade. Nesse devir, a poeta elege seus caminhos e lança suas bases reverenciando aquilo que não morre ou que está além da morte na esfera da transcendência. Esse particular reforça a pertinência dos símbolos em seus poemas, irradiando clareiras do eterno como no poema “Canção” (1949): “Um tempo sem fronteiras / abriu diante de nós” (MEIRELES, 2001, p. 670). Nota recorrente na poética ceciliana, no escape da sucessão, o tempo torna-se descontínuo e incomensurável.

Assim como em García Lorca, vencer a morte é a ferida crônica que move os motivos na criação poética da brasileira. Ainda que a morte assinale o termo da vida física, os recursos da poesia podem minar a finitude, ensejando certo reconforto, o que está em consonância com o imaginário noturno peculiar ao verso da autora. Embora ela não deixe de demonstrar algum ceticismo, certo alento é o que se constata, ao final, do poema “Canção”, de *Retrato natural* (1949):

[...] Uma vaga canção
cantarei com doçura,
e será morte escura
sobre o meu coração.
(MEIRELES, 2001, p. 670)

A canção cantada docemente sugere alento e alegria. Porém, em paradoxo, o canto doce enseja a “morte escura” sobre o coração. Contornado de sombra, Tântatos torna-se impenetrável. Logo, a poeta cifra a canção e seu destino na morte e no mistério.

Acerca do regime noturno místico, muito presente, na poética ceciliana, é o regime do eufemismo. No místico, a valorização da descida constela imagens da inversão antifrásica e da intimidade, fazendo *Cronos* sorrir. Aliás, a antífrase instaura-se pela inversão radical do sentido afetivo das imagens, isto é, quando a angústia diurna converte-se em deleite da intimidade. Daí dizer-se que, no místico, “a morte é igual à vida”. Tal como sugere a taça, seu grande arquétipo, todas as coisas se fundem, diluindo as fronteiras em oposição. Enfim, relacionado à dominante digestiva, o regime noturno místico instaura esquemas, arquétipos e símbolos da descida suave, da penetração, do acolhimento, do repouso, da inversão, da intimidade, enfim, da aura benfazeja trazida pela dominação do tempo (DURAND, 2001a, p. 197-198).

Considerando o motivo da borboleta, o poema 28, de *Metal rosicler* (1960), encena a morte do inseto que, em sintonia com o imaginário noturno, traduz-se em uma nova trajetória de regresso ao início:

Sob os verdes trevos que a tarde
rocia com o mais leve aljofre,
tonta, a borboleta procura
uma posição para a morte.

Oh! De que morre? Por que morre?
De nada. Termina. Esvaece.
Retorna a outras mobilidades,
recompõe-se em íris celestes.

Nos verdes trevos pausa, cega,
à procura de um brando leito.
Altos homens... Árvores altas...
Igrejas... Nuvens... Pensamento...

Não... Tudo extremamente longe!
O mundo não diz nada à vida
que sozinha oscila nos trevos,
embalando a própria agonia.

Que diáfana seda, que sonho,
que aérea túnica tão fina,
que invisível desenho esparso
de outro casulo agora fia?

Secreto momento inviolado
que ao tempo, sem queixa, devolve
as asas tênues, tão pesadas
no rarefeito céu da morte!

Sob os verdes trevos que a noite
no chão silenciosos dissipa,
jaz a frágil carta sem dono:
– escrita? lida? – Restituída.
(MEIRELES, 2001, 1234-1235)

No limiar da morte, império de Tântatos, a borboleta, símbolo do sujeito-lírico, traça um novo destino. Da destruição, morte serena que se equipara à vida, ela nasce “restituída” em nova forma. Nesse processo de metamorfose, depreende-se uma analogia com a transmutação alquímica que mortifica a densa matéria para dar luz ao luminoso do espírito. Ademais, há no poema símbolos da intimidade em isomorfismo semântico com a morte benfazeja. Tal prerrogativa, de a borboleta ser de outro modo, retornando “a outras mobilidades”, configura o cerne da imaginação noturna, que exorciza a negatividade da morte transformando-a em algo positivo.

A quadra inicial descreve a agonia do inseto, que “procura uma posição para a morte”. Veja-se que ele agoniza “sob os verdes trevos” que são umedecidos pelas gotículas de água do orvalho da tarde. É, sem dúvida, um quadro de funda delicadeza que eufemiza a morte. Por isso, a borboleta busca uma melhor posição para morrer. O “verde dos trevos”, reiterado ao longo dos versos, é uma cor funérea. Também os trevos que sustêm a borboleta, no seu trespassse, exibem um isomorfismo recorrente no regime místico entre sepulcro e berço. Isto porque os trevos funcionam como sepulcro desagregador da vida e, ao mesmo tempo, como berço acolhedor do ser restituído ao novo destino.

Na segunda quadra, o eu-lírico reflexiona acerca das razões dessa morte, concluindo que a borboleta “retorna a outras mobilidades” e “recompõe-se em íris celestes”. Aqui, tem-se a ideia de regresso e ainda de transformação sublimadora. Como a alquimia reúne o simbolismo cíclico e progressista do sintético, tudo passa para retornar transmutado ao princípio. É o que ocorre com a borboleta. Nesse sentido, para Durand (2001a, p. 238), as imagens “insetóides” são símbolos de intimidade e repouso, porque sugerem a segurança de um ser fechado, imerso na profundidade do seu mistério, como uma promessa de metamorfose.

A terceira quadra retoma o acolhimento da primeira, pois a borboleta, agora “cega”, continua “à procura de um brando leito”. Só as estruturas místicas podem ofertar uma morte agradável em leito repousante. Tudo, ao redor, aponta para uma dimensão transcendente em que a vida parece intocável como dizem os versos: “Altos homens... Árvores altas... / Igrejas... Nuvens... Pensamento”. No reforço dessa ideia, a quarta quadra afirma que o mundo permanece alheio ao estertor da borboleta, afinal ele “não diz nada à vida / que sozinha oscila nos trevos, / embalando a própria agonia”. Percebe-se que nem a solidão da morte é capaz de instilar temor ou dúvida. Ao contrário, o enfrentamento solitário da borboleta enaltece sua força.

Na quinta quadra, a borboleta, em metamorfose transitiva, inicia nova trajetória no “outro casulo” que “agora fia”. Nessa passagem, a descrição do novo ser remete à transparência (“diáfana seda”), à leveza (“aérea túnica”) e à elevação (“invisível desenho esparso”). Em continuidade, a sexta quadra realça o isomorfismo da morte serena. Como ninguém devassa a prova de cada um, tem-se “segredo movimento inviolado” que, no devido tempo, “devolve” a resignada (“sem queixa”) borboleta a outras formas. Seu excesso de fragilidade, então, torna-se certo pesar, pois suas “asas tênues” tornam-se “pesadas / no rarefeito céu da morte”. Como convém ao regime

místico, na última imagem do verso há quase uma antífrase da morte no céu pouco denso, que se rarefaz.

Enfim, a quadra final expõe o resultado da transmutação da borboleta. A imagem da sua existência, “frágil carta sem dono”, alude à debilidade e à liberdade dessa pequena vida. Sendo “carta”, mais do que “escrita” ou “lida”, com sua destruição a vida da borboleta é “restituída”, reintegrada ao princípio. Assim, na concepção cíclica do destino e na morte suave que fia uma nova trajetória, percebe-se a imbricação dos símbolos místicos e sintéticos do imaginário noturno a dizer que a vida está no horizonte da morte e a morte no horizonte da vida.

Ainda na esfera da morte benfazeja, o poema “Ninguém me venha dar vida” (1947), de *Dispersos*, desentranha símbolos do regime noturno místico da imagem:

Ninguém me venha dar vida,
que estou morrendo de amor,
que estou feliz de morrer,
que não tenho mal nem dor,
que estou de sonho ferida,
que não me quero curar,
que estou deixando de ser
e não quero me encontrar,
que estou dentro de um navio
que sei que vai naufragar,
já não falo e ainda sorrio,
porque está perto de mim
o dono verde do mar
que busquei desde o começo,
e estava apenas no fim.

Corações, por que chorais?
Preparai meu arremesso
para as algas e os corais.

Fim ditoso, hora feliz:
guardai meu amor sem preço,
que só quis a quem não quis.
(MEIRELES, 2001, p. 1606-1607)

Vereda do regime noturno místico, o poema encena uma antífrase da morte. As negações sucessivas da vida abraçam o polo oposto do simbolismo, isto é, vão dar na morte. Nas anáforas reincidentes da estrofe inicial, a estrutura repetida modula esse movimento de negar a vida, afirmando a morte. Tal movimento dissemina-se por todo o poema. Desde o título, a sentença configura o imperativo: “Ninguém me venha dar

vida”. Assim, a negação da vida funda-se no morrer de amor da poeta, pois a não realização amorosa é o fulcro da sua morte.

Ainda na estrofe inicial, os sucessivos versos explicativos dão a medida do desejo da morte em detrimento da vida: “que estou morrendo de amor, / que estou feliz de morrer, / que não tenho mal nem dor, / que estou de sonho ferida, / que não me quero curar, / que estou deixando de ser / e não quero me encontrar,”. Símbolos do noturno místico imbricam-se e sucedem-se nos motivos do eu-lírico fundando sua busca: o sentimento de felicidade, a isenção da dor, a aceitação do desengano amoroso, a entrega e o abandono de si. Empenhada na busca da morte, a poeta deixa de ser e desejar, passando a aspirar esse estado de quietude e desagregação no noturno místico.

Na sequência, o eu-lírico prossegue sua busca em novos símbolos da morte acolhedora: “que estou dentro de um navio / que sei que vai naufragar, / já não falo e ainda sorrio, / porque está perto de mim / o dono verde do mar / que busquei desde o começo, / e estava apenas no fim”. O navio, à beira do naufrágio, por si só, configura a morte protegida e embalante, pois a poeta está dentro da embarcação, à mercê das profundezas do mar. Além disso, seu sorriso explica-se pela presença do “dono verde do mar”. Simbolismo explícito de Tântatos, o senhor de tudo é a morte, o comandante do mar no verde da degenerescência que, no místico, é passagem de regresso a outras formas. Enfim, confissão incisiva, a poeta declara sua busca, pois, desde o princípio, ela empreende a procura da morte, que estava no fim, mas que os símbolos no místico sugerem não ser o fim.

Nesse horizonte de serenidade e quietação, a poeta desabona o choro alheio, invocando sua hora: “Corações, por que chorais? / Preparai meu arremesso / para as algas e os corais”. Morte marinha, nas profundezas do verde mar, a poeta quer se jogar fundindo-se às algas e aos corais. Cena do noturno místico, essa fusão delibera o anelo dos seus sentidos: “Fim ditoso, hora feliz: / guardai meu amor sem preço, / que só quis a quem não quis”. Assim, a morte feliz funda o simbolismo de negação da vida, antífrase a atravessar o poema. Marcado pela recusa, o amor infeliz da poeta erige uma morte feliz na cena lírica harmoniosa que é orquestrada pelos símbolos do imaginário noturno místico.

1.2 Ofélia e Tântatos: a morte desejada

No devaneio poético, as forças imaginantes escavam o ser, perscrutando a matéria das imagens que, no psiquismo hídrico, resvalam para o fim na fluidez e na precariedade das formas. Em *A água e os sonhos*, Gaston Bachelard (1998, p. 6-7) esclarece ser a água um elemento feminino e maternal que simboliza os ocultos impulsos humanos, o que a faz engendrar imagens da substância do ser em metamorfose, cujo destino tem a transitoriedade da água corrente.

Tecendo seu liame com Tântatos, o pesquisador afirma que “o ser votado à água é um ser em vertigem”, pois “alguma coisa de sua substância desmorona constantemente” na água que “corre sempre”, “cai sempre” e “acaba sempre em sua morte horizontal”. Por alavancar um tipo de fim, a água possibilita uma transmutação de natureza psicológica, com a individuação, ou ainda, de natureza alquímica, com a androginia. Enquanto o alquimista atormenta a matéria, buscando o segredo do mundo, o psicólogo sonda as profundezas humanas, buscando o segredo de um coração (BACHELARD, 2001a, p. 79). Todavia, um e outro investigam o mesmo impulso de restaurar a unidade, que, uma vez perdida, não deixa de ser perseguida.

Nesse processo, o devir é alcançado combinando-se os elementos da imaginação material com o par primordial dos opostos: morte e vida. A combinação do par com a água ganha luzes no complexo de Ofélia – personagem do drama de Shakespeare – que, segundo Bachelard (1998, p. 20), encena o “encanto pungente de uma morta florida arrastada [...] ao sabor do rio”. O etnólogo chamou complexo¹⁹ de cultura a emergência de um dos elementos materiais, indicando a relevância de um signo cultural – um mito, um arquétipo literário, um filósofo exemplar, entre outros –, facilmente reconhecido por qualquer homem culto, como Ofélia aqui considerada, simbolizando o pensamento da última viagem e da dissolução final na água profunda. Explicitando o devir fatal do elemento, Bachelard (1998, p. 93-94) vai ainda mais longe:

Para certos sonhadores, a água é o cosmos da morte. A ofelização é então substancial, a água é noturna. A água comunga, com todos os

¹⁹ O termo complexo tem uma história, traçada de Freud a Durand, passando por Jung e Bachelard. Na definição de Carl Gustav Jung, complexo é a imagem de situações psíquicas fortemente carregadas de emoção e incompatíveis com a atitude e a atmosfera consciente habituais. Essa imagem é dotada de forte coesão interna, de uma espécie de totalidade própria e de um grau relativamente elevado de autonomia. A constatação de que existem tipos bem caracterizados e facilmente reconhecíveis de complexos sugere que esses repousem sobre bases igualmente típicas. Essas bases típicas, sobre as quais repousam os complexos, seriam os arquétipos, os alicerces da vida psíquica, comuns a todos os seres humanos.

poderes da noite e da morte. [...] A morte está nela. [...] A água leva para bem longe, a água passa como os dias. [...] Cada um dos elementos tem sua própria dissolução: a terra tem seu pó, o fogo sua fumaça. A água dissolve mais completamente. Ajuda-nos a morrer totalmente.

Com efeito, pode-se dizer que o devir hídrico coloca o sujeito diante do seu íntimo destino e que esse gênero de morte, da dissolução total na água, faz fronteira com os processos da morte alquímica, que diluem o negrume operando a alquimia de um novo ser. Ilustrando a vertente que enleia vida, morte e água, Cecília Meireles atualiza o complexo de Ofélia em mais de um poema como neste fragmento de “Naufrágio antigo”, de *Vaga música* (1942):

Inglesinha de olhos tênues,
corpo e vestido desfeitos
em águas solenes;

inglesinha do veleiro,
com tranças de metro e meio
embaraçando os peixes.

Medusas róseas nos dedos
Algas pela cabeça
azuis e verdes.

Desceu muitos degraus de seda
e atravessou muitas paredes
de vidro fresco [...].
(MEIRELES, 2001, p. 402)

Agregando imagens do devaneio aquático de Ofélia, no poema, a morte é desejada na água, “elemento da morte jovem e bela, da morte florida, [...] sem orgulho nem vingança” (BACHELARD, 1998, p. 85). Nas estrofes, a descrição da inglesinha-suicida apresenta um quadro de fluidez e beleza. O corpo e o vestido desfazem-se em aura elevada, “em águas solenes”. Como em Ofélia, a cabeleira da jovem morta mistura-se aos peixes; em seus dedos repousam “medusas róseas” e, em sua cabeça, algas “azuis e verdes”. A suicida vai-se integrando ao psiquismo hídrico, vai-se fundindo às pequenas vidas aquáticas que a acolhem como igual. Prepondera a poetização da cena, o amálgama da natureza à inglesinha que deriva em morte ofelizante.

A quarta estrofe do fragmento declara o suicídio na entrada voluntária nas águas: “Desceu muitos degraus de seda / e atravessou muitas paredes / de vidro fresco”. Essas imagens da eufemização do suicídio indicam o simbolismo do regime noturno místico

aliado ao complexo de Ofélia. Assim, no poema, a morte felizante mitiga a negatividade inerente à ação, suavizando o que era para ser sombrio e lúgubre.

Quando discute o suicídio na literatura e sua ligação com Ofélia, Bachelard amplia pontualmente a questão:

O problema do *suicídio* na literatura é um problema decisivo para julgar os valores dramáticos. Apesar de todos os artifícios literários, o crime não expõe bem o seu íntimo. [...] É, literariamente, a morte mais preparada, mais planejada, mais total. [...] A água que é a pátria das ninfas vivas é também a pátria das ninfas mortas. É a verdadeira matéria da morte bem feminina. Desde a primeira cena entre Hamlet e Ofélia, Hamlet [...] como se fosse um adivinho [...] pressagia [seu] destino. [...] Assim, Ofélia deve morrer pelos pecados de outrem, deve morrer no rio, suavemente, sem alarde. Sua curta vida é já a vida de uma morta (BACHELARD, 1998, p. 83-84, grifo do autor).

A imagem visual de Ofélia, tocante e poética, encobre o drama trágico que a encerrou para sempre na redoma fria das águas. Em Federico García Lorca, o mito de Ofélia também se manifesta, ora em modulação discreta, ora explícita. Ainda não integrado às obras completas do espanhol, há um poema de juventude, intitulado “La muerte de Ofelia”, datado de sete de setembro de 1918, pouco conhecido. Recém-descoberto, tal poema vem sendo objeto de menções e estudos isolados por alguns analistas. Em seu estudo crítico da poesia castelhana, José Luis Cano (1992, p. 67-70) transcreve o poema de que se reproduz alguns excertos:

Fue sobre el agua verde
.....
Un oculto remanso
entre las ondas claras de un río de ilusión
el crepúsculo muerto puso en las ondas hojas
de luz que Ofelia enciende
con su carne de rosa
de oro blanco y de sol.[...]

Y Ofelia dulce cae
en el abismo blando
todo tristeza
y palpar de tarde
sobre el tenue temblor
de las aguas, su pelo
se diría una vaga y enigmática sangre
unas algas de oro
que cayeran del cielo
o un ensueño de polen
de azucena gigante
no queda en el remanso sino la cabellera
que flota. ¡Un gran topacio!

deshecho por el ritmo
de eterna primavera
que agita dulce espacio
de las aguas serenas.
Es noche! [...]

Ofelia yace muerta coronada de flores.
en el bosque sombrío
la llora la Balada.
Fue sobre el agua verde de un oculto remanso
en la puesta del sol de una tarde lejana.

Assim como no poema ceciliano, o poema lorquiano atualiza o complexo de Ofélia, retomando o destino da suicida shakespeareana. Arena de Tântatos, as águas são verdes, lutuosas de morte, no verso inicial que situa o espaço do poema: “Fue sobre el agua verde”. Em García Lorca, morrer por suicídio nas águas não é incomum. Se, em Cecília, o drama da heroína de Hamlet dissimula-se na beleza da cena; no espanhol, o drama patenteia-se na alusão fugaz aos entrecos da peça. Em ambos os poemas, a construção sublime da imagem de Ofélia eufemiza o suicídio como neste trecho da Ofélia lorquiana: “de luz que Ofelia enciende / con su carne de rosa / de oro blanco y de sol”.

Verso a verso, o poeta imprime pungência e beleza ao desenlace da jovem. Descrevendo a paisagem e situando-a no centro da cena, o poema é quadro suspensivo do suicídio onde cada elemento circunda de suavidade o drama mortal. A partir dos versos “y Ofelia dulce cae / en el abismo blando”, o poeta justapõe imagens da moça entregue ao embalo deslizante das águas: “el tenue temblor / de las aguas”, “su pelo / se diría una vaga y enigmática sangre”, “la cabellera / que flota”. Essas e outras imagens exemplares – “algas de oro / que cayeran del cielo”, “ensueño de pólen”, “gran topacio” – tornam a Ofélia lorquiana uma figura de exceção. Dessa forma, todo o poema é uma pintura poética a cumular imagens que fazem de Ofélia o arquétipo de uma beleza trágica fadada a desaparecer nas águas. No fecho do poema, mais uma vez, o poeta enaltece o pictórico da cena recobrando de flores a suicida: “Ofelia yace muerta coronada de flores”.

A respeito da eufemização com Ofélia, Gaston Bachelard (1998, p. 85) acrescenta que “a água sonhada em sua vida habitual [...] ‘se ofeliza’, se cobre naturalmente de seres dormentes, de seres que se abandonam e flutuam, de seres que morrem docemente. Então, na morte, parece que os afogados, flutuando, continuam a sonhar”. De igual modo, as Ofélias dos poemas lorquiano e ceciliano recobrem-se de

seres dormentes, abandonam-se e se deixam flutuar no devir hídrico da morte serena, eufemismo do regime noturno místico que tinge de suavidade o horror do fim.

Outro poema relevante, o poema 34 (*Metal rosicler* – 1960), de Cecília Meireles, é atualização do complexo de Ofélia:

Assim n' água entraste
e adormeceste,
suicida cristalina.

Todos os mortos vivem dentro de uma lágrima:
tu, porém, num tanque límpido,
sob glicínias,
num claro vale.

Não vês raízes nem alicerces,
como os outros mortos:
mas o sol e a lua,
Vésper, a rosa e o rouxinol,
nos seis espelhos que te fecham por todos os lados.

Pode ser que também Deus se aviste,
nessa imóvel transparência.
E pode ser que Deus aviste teu coração,
e saiba por que desceste
esses degraus de cristal que iam para tão longe.

Ah!
é o que rogamos para sempre,
diante da tua redoma
onde dormes sozinha com os teus longos vestidos,
diante da tua transparente,
fria, líquida barca.
(MEIRELES, 2001, p. 1241-1242)

Como a personagem shakespeareana, a suicida do poema ceciliano ilustra uma morte muito feminina. Se, a primeira nasce para sucumbir na água, encontrando no elemento a sua morte, a segunda mergulha em um “tanque límpido” para dormir o sono da morte. Diverso ao poema ceciliano, o poema lorquiano “Gacela de la huida”, de *Diván del Tamarit* (1936), remete sutilmente à Ofélia, subvertendo elementos do complexo da jovem suicida:

Me he perdido muchas veces por el mar
con el oído lleno e flores recién cortadas,
con la lengua llena de amor y de agonía.
Muchas veces me he perdido por el mar,
como me pierdo en el corazón de algunos niños.

No hay noche que, al dar un beso,

no sienta la sonrisa de las gentes sin rostro,
ni hay nadie que, al tocar un recién nacido,
olvide las inmóviles calaveras de caballo.

Porque las rosas buscan en la frente
un duro paisaje de hueso
y las manos del hombre no tienen más sentido
que imitar a las raíces bajo tierra.

Como me pierdo en el corazón de algunos niños,
me he perdido muchas veces por el mar.
Ignorante del agua voy buscando
una muerte de luz que me consuma.
(GARCÍA LORCA, 1989, p. 546)

Nos dois poemas, a irregularidade na forma e na rima reproduz o movimento imprevisto das águas que embalam o viajante em busca de uma morte hídrica. No poema do espanhol, o eu-lírico personifica a própria Ofélia a buscar, indiretamente, a morte deslizante no mar. No poema da brasileira, ainda que se declare o suicídio, desde a entrada e o adormecer na água, o ato extremo é eufemizado, pois não é a morte por iniciativa pessoal que é sublinhada, nem uma afogada derivar na água, mas o modo como ela escolhe fazer isso.

De fato, a afogada do poema ceciliano desliza sobre as águas como se estivesse dormindo. Tal sono aparente indica que morrer ou dormir correspondem à “mesma entrada em crisálida de um ser que deve despertar e ressurgir renovado” (BACHELARD, 1990, p. 125). Embora o verbo adormecer remeta, subliminarmente, ao suicídio, e o adjetivo – “cristalina” – acoplado à palavra “suicida” indique a eufemização em curso, não paira ambiguidade sobre o que realmente acontece. Ofélia é, ao mesmo tempo, tu intratextual e sujeito lírico da morte deslizante em curso.

No poema lorquiano, apesar do afogamento suicida não ser declarado, o eu-lírico assinala, na estrofe inicial, sua perda nos caminhos do mar sinalizada por elementos ofelizantes como flores frescas a flutuar no ouvido e a língua de amor e de agonia a sugerir desejo aflitivo. Ao contrário do poema ceciliano, a ofelização aqui é às avessas, pois o ser que busca a morte sofre ao deixar-se levar pela água marinha. Pelo próprio título do poema, a fuga impele o eu-lírico a escapar para o mar, ao encontro de uma morte que seja sua dissolução, conforme ele arremata no último verso: “una muerte de luz que me consuma”. Ainda que haja certo sofrimento, essa busca da morte delineia o simbolismo do imaginário noturno místico.

Na segunda estrofe do poema ceciliano, o cosmo e o microcosmo aproximam-se, pois, se “os mortos vivem dentro de uma lágrima”, a suicida deixa-se levar pelas águas fluentes do tanque. O contraponto das imagens revela um quadro suspensivo: os entes que partiram moram na lágrima daqueles que sentem sua falta; já a Ofélia ceciliana está envolta por águas tranquilas, circundada de flores e integrada à luminosa paisagem: “sob glicínias / num claro vale”. A propósito da lágrima solitária, Bachelard (1998, p. 10) explica que basta uma gota imaginada em profundidade, “uma gota de água poderosa [...] para criar um mundo e para dissolver a noite”. Assim sendo, ainda que o poema fale da vida abreviada por um suicídio, a visualidade da cena descerra um quadro que desvia o foco do ato derradeiro.

Em oposição, na composição lorquiana, os versos revelam uma Ofélia enfraquecida em relação à Ofélia ceciliana, fiel ao complexo bachelardiano, desprendida e pronta para o trespassse. Embora busque a morte, o eu-lírico lorquiano prende-se aos liames das lembranças e dos desejos terrenos. No final da estrofe inicial, ele rememora o coração dos meninos em que se perdeu nos desejos de amor: “Muchas veces me he perdido por el mar, / como me pierdo en el corazón de algunos niños”. Essas imagens arrefecem a suavidade dos símbolos ligados à Ofélia original.

Acentuando o processo, na segunda estrofe, irrompem imagens da carência, da falta demonstrada, diante do beijo trocado: “la sonrisa de las gentes sin rostro” e “las inmóviles calaveras de caballo”. Modulando certa ironia, o poeta alude à inexpressividade e à impassibilidade das pessoas a sua volta. Ofélia é apenas sugerida e vai sendo eclipsada pelos apegos e pelo desejo de morrer.

A terceira quadra traz novos símbolos da desventura: as rosas são emparelhadas a “un duro paisaje de hueso” e as mãos do homem passam a “imitar a las raíces bajo tierra”. A fragilidade das rosas, alusivas à Ofélia, associam-se a uma paisagem dura e estéril. De igual modo, as mãos ociosas do homem, ao invés do labor, mergulham na imitação. Arma-se aqui a união dos opostos, sugerindo o simbolismo do noturno místico, pois a saída é perecer no mar, na dissolução do eu como diz o poeta: “Ignorante del agua voy buscando / una muerte de luz que me consuma”. A morte luminar, presença encoberta de Ofélia, é desejada, porém uma morte que dissipe o sujeito e suas experiências. Além de subliminar, a Ofélia lorquiana está eclipsada nas imagens dos desejos eu-lírico ainda votado aos grilhões terrenos.

Tornando ao poema ceciliano, a partir da terceira estrofe, os versos armam o simbolismo alquímico da conjunção dos contrários que integram Ofélia à natureza e ao

mundo circundante. Harmonia, reinante, nessa estrofe, a poeta compara a suicida aos mortos convencionais, encerrados em uma lápide mortuária. Enquanto os primeiros cercam-se de “raízes” e “alicerces”, a morta florida está cingida pelo “sol e a lua”, “vésper, a rosa e o rouxinol”, além dos “seis espelhos” que contornam todas as dimensões do seu corpo flutuante. Constituindo-se de água circundante, esses seis espelhos funcionam como uma caixa que isola a afogada no circuito do elemento. Se o cerco aos mortos tece amarras, a caixa de espelhos que abriga a Ofélia ceciliana, resguardam-na e fazem-na flutuar livremente. Como afirma Bachelard (1998, p. 91), “parece que um imenso reflexo flutuante dá uma imagem de todo um mundo que se estiola e morre”.

No décimo verso, correlacionados pela aditiva “e”, “o sol e a lua” aludem, na trilha dos estudos de Jung (2008), à dualidade macho-fêmea expressa na conjunção alquímica. Enquanto o elemento solar é ativo, masculino e espiritual, representando o conhecimento intuitivo e imediato; a lua é passiva, feminina e anímica, representando o conhecimento por reflexo, especulativo, já que ela apenas reflete a luz solar. Chevalier e Gheerbrant (2000) observam que em seu ciclo o planeta Vênus aparece de modo alternado no oriente (estrela da manhã) e no ocidente (estrela da tarde). “Vésper” é o nome do astro à tarde, é “símbolo essencial da morte e do renascimento” (2000, p. 937). Por sua vez, a rosa, branca ou vermelha, símbolo de regeneração ou de um renascimento místico, é a flor preferida dos alquimistas, “cujos tratados se intitulam frequentemente roseiras dos filósofos” (2000, p. 789). E, por fim, o rouxinol, pela beleza de seu canto, é o “mágico que faz esquecer os perigos do dia”, exaltando “o íntimo laço entre o amor e a morte” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2000, p. 791). Culminando os simbolismos, o verso doze insere os “seis espelhos”, imagem que remete à forma de um paralelepípedo ou um caixão, correspondendo a uma grande caixa de espelhos. O número seis exprime ainda “a conjunção dos dois opostos, um princípio e o seu reflexo invertido no espelho das águas” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2000, p. 809-810), isto é, o seis exprime a *coincidentia oppositorum*. A Ofélia ceciliana, assim, encena uma alquimia viva que instaura sua integração à natureza.

Na quarta estrofe, a poeta volta-se para Deus no ato de ele se contemplar no espelho transparente das águas: “Pode ser que também Deus se aviste / nessa imóvel transparência”. A imagem da morta é fixada como em um quadro que imobiliza o céu e tudo em torno. No verso seguinte, o eu-lírico modula a mesma ideia dizendo da

possibilidade de que Deus a veja por dentro, no âmago do coração, para assim, quem sabe, lograr os motivos de ela ter empreendido a descida derradeira.

Nesse momento, o eufemismo das imagens atinge o extremo da reversão, convertendo-se mesmo em antífrase – na dupla negação que transfigura o sentido primeiro no seu oposto –, conforme esclarece Gilbert Durand (2001a, p. 205) para o regime noturno místico da imagem:

a representação imagina processos de antífrase, e o processo da dupla negação aparece ao nível da imagem como a primeira tentativa de domesticação das manifestações temporais e mortais. [...] A antífrase constitui uma verdadeira conversão que transfigura o sentido e a vocação das coisas e dos seres conservando no entanto seu inelutável destino.

Os versos quinze, dezesseis e dezessete referem-se eufemicamente à imersão na água, à descida para o suicídio nos “degraus de cristal que iam para tão longe”. Como aduz Bachelard (1998, p. 14), “desaparecer num horizonte longínquo” é próprio de Ofélia, é uma morte bonita. Assim, a descida voluntária, o amparo divino, a natureza poetizante, a morte deslizante, consubstanciam, na Ofélia ceciliana, uma antífrase da morte aterradora, pois ela é florida e bela.

Na estrofe final, a exclamação do eu-lírico instaura certa devoção à morta flutuante, diante da imagem da sua “redoma”, cercada pelas águas, onde ela dorme um sono de morte em seus “longos vestidos”: “é o que rogamos para sempre”, diz a poeta. Aqui, subentende-se seu desejo de que Deus guarde a afogada em sua “redoma” aquática descrita no último verso como “transparente, / fria, líquida barca”.

Confrontando Ofélia e Caronte, Bachelard (1998, p. 75) esclarece que a barca de água de Ofélia é uma inversão da temida barca de Caronte, pois “o ataúde [...] não seria a última barca. Seria a primeira barca”. E nela, “a morte não seria a última viagem. Seria a primeira viagem”. Feita no território da morte, essa viagem primeira equipara-se à vida, ou seja, o simbolismo da barca interliga a morte e a vida, o sepulcro e o berço. A barca pode simbolizar ainda o refúgio, a intimidade protetora, o arquétipo do continente seguro e acolhedor.

Para Bachelard (1990, p. 137), as imagens atestam a equivalência da vida e da morte. Enquanto o sepulcro funciona como ventre, este também pode ser tomado como sepulcro: “sair do ventre é nascer, sair de um sarcófago é renascer”. A morte, então, vivenciada em sua função de acolhimento, revela-se “como um regaço”

(BAHCELARD. 1990, p. 133). É o que ocorre no poema ceciliano, em que atributos de proteção convergem para a barca líquida, assinalando seu isomorfismo com outras imagens de refúgio: “tanque límpido”, “imóvel transparência” e “redoma”. Essas imagens reunidas exprimem que morrer na água é renascer seguro, confortado e protegido. Em suma, é uma morte que se reverte em vida.

Assim, no poema ceciliano, a imagem de Ofélia promove a integração dos símbolos, dando a medida de uma inteireza perseguida pela poeta. Em García Lorca, a mesma inteireza insinua-se em seu poema de juventude, “La muerte de Ofelia”, que opera a integração dos símbolos na cena que atualiza o mito. Beleza arquetipal e trágica, a plenitude de Ofélia só se entrevê no imaginário noturno místico, onde a morte é busca, não é fim.

1.3 Narciso e Tântatos: reflexo e destruição

A peculiaridade apresentada pelo mito de atravessar o tempo tem gerado sua revivescência no campo da arte, graças, sobretudo, à imaginação criadora dos poetas. É o que se observa nas produções dos poetas examinados, nas quais a natureza retornável do mito comparece assinalando também a presença de Narciso²⁰²¹. Na poética lorquiana e ceciliana, miradas, reflexos e espelhos, muitas vezes no entorno da água, costuma aludir ao mito do moço em sua paixão por si mesmo que o levará à vereda de Tântatos.

Essa ressurgência de Narciso pode articular, na esfera do poético, uma dupla mirada: primeiramente, a da visão narcísica, intrínseca ao relato mítico do sujeito que se

²⁰ O mito de Narciso é apresentado por Ovídio no Livro III da obra *Metamorfoses*. Resumindo a tradução poética de Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho (2010, p. 90-112): Filho do rio Céfiso e da ninfa Liríope, Narciso era dotado de rara beleza comparada a do deus Apolo. Preocupada com o filho, Liríope decide consultar o profeta Tirésias para saber sobre o destino de Narciso. De forma lacônica e direta, Tirésias lhe responde: “Se ele não se conhecer” (Met. III, v. 348). Para impedir a realização da profecia, Liríope busca criar o filho sem que ele veja a própria imagem. Porém, certa feita, ao debruçar-se sobre uma fonte límpida para matar a sede, Narciso vê sua imagem refletida e apaixona-se imediatamente. Cumprindo a profecia de Tirésias, o jovem consome-se no amor por si mesmo, perdendo a alvura e o rubor, o vigor e o ânimo. Ainda no Hades, Narciso procura por sua imagem, por sua sombra nas águas escuras do rio Estige.

²¹ No *Dicionário de mitos literários*, Yves-Alain Favre (1988, p. 747) apresenta o mito de Narciso acrescido de outro desenlace: Ao apaixonar-se pela própria imagem refletida nas águas da fonte, Narciso deixa-se consumir pelo fogo do amor, esquece de comer e dormir, e logo começa a definhar. Quando se dá conta de que ama a própria imagem, deseja morrer. Uma vez morto, Náiades e Driades choram-no, quando percebem que no lugar do seu corpo achava-se uma flor cujo centro da cor do açafão é rodeado por pétalas brancas: o narciso. Eis, portanto, o sentido original do mito: belo e orgulhoso, Narciso permaneceu insensível ao amor, desprezando o afeto de muitos. Assim, ele foi punido pelo desejo de subtrair-se à lei comum e por recusar-se a amar alguém.

dobra sobre si mesmo na autocontemplação; e, em seguida, a entrevisão da alteridade, quando a imagem de um outro, vislumbrada na superfície reflexa do espelho-objeto, não é reconhecida, sendo normalmente repelida pela identidade narcísica.

As referências a Narciso são inúmeras e incessantes, tanto nas produções literárias como nas produções da crítica. José Luiz Fiorin (2006, p. 173), reportando-se ao conceito de dialogismo em Mikhail Bakhtin, também recorre ao mito. Segundo o crítico, ao apaixonar-se pela própria imagem refletida no espelho das águas de uma fonte, Narciso, pelo impositivo da sua identidade, recusa a alteridade, o que, para o crítico, representa a negação do dialogismo, já que negar o outro é negar a constituição dialógica da identidade. Além disso, Fiorin (2006, p. 191) legitima a presença do outro nas relações travadas pelo sujeito e conclui dizendo que “é na relação com o discurso do Outro que se apreende a história que perpassa o discurso”.

Em via paralela, Gaston Bachelard (1998) considera a presença de Narciso no ato da criação poética: numa extremidade, tem-se o poeta como o sujeito da mirada; na outra, tem-se a articulação do poema – ser de linguagem – como a imagem especular da alteridade exibida na superfície textual. Se o espelho é natural, artificial ou textual, não importa tanto, mas sim os efeitos do narcisismo engendrado, ainda que se observe a oferta generosa de espelhos líquidos nas águas dos lagos ou fontes, os preferidos do estudioso da imaginação poética.

De acordo com o fenomenólogo, a necessidade de inserção profunda na natureza leva a imaginação poética a preferir o espelho das águas, que serve para naturalizar a imagem, devolvendo um pouco de inocência e naturalidade à contemplação. Para uma experiência poética completa, Bachelard (1998, p. 23-24) afirma que o espelho da fonte é motivo “para uma imaginação aberta”, ao passo que os espelhos de metal ou vidro, artefatos produzidos pelo homem, “dão uma imagem por demais estável”, ou seja, menos propensa ao devaneio poético.

No ensaio “Tempo de pós-crítica”, referindo-se às produções críticas, Eneida Maria de Souza (1996, p. 29, 33) afirma que o sujeito-autor retorna ao próprio texto revestido de Narciso, onde “surge a título de convidado, disposto a contemplar-se como ilusão e efeito de superfície na página branca”. Nessa contemplação, conclui a pesquisadora, “o autor-crítico, ao configurar-se enquanto texto, ser de papel, dilui-se e surge na escrita que o substitui e o suplementa”. Assim, a analogia rege as miradas do sujeito narcísico que, no ato de fitar-se, tenta autoconhecer-se ou mesmo (re) conhecer-se. Conforme o poeta João Cabral de Mello Neto (1983, p. 335), “quem lê quer ler-se no

que lê” e é neste ponto que pode dar-se o conflito sobre a dual identidade dividida. Trata-se, conforme estabelece Paul Ricœur (1991), do conflito entre o si mesmo (mesmidade, ser idêntico a si e imutável através do tempo) e um outro (identidade pessoal e reflexiva talhada pela alteridade).

Por essas considerações, Narciso incita o pensar humano nas suas motivações diante do reflexo. Ademais, concernente ao fulcro deste trabalho, a condição itinerante do ser no mundo enseja elucubrações acerca da morte relacionada ao simbolismo narcísico na poética lorquiana e ceciliana. Para Bachelard (1998, p.25), a psicanálise marcou com o signo de Narciso o amor do homem por sua própria imagem, por esse rosto que se reflete numa água tranquila, pronto a seduzir: “diante das águas, Narciso tem a revelação de sua identidade e de sua dualidade, a revelação de seus duplos poderes viris e femininos, a revelação, sobretudo, de sua realidade e de sua idealidade”. Nesse sentido, Narciso evoca o conflito do ser em sua dualidade existencial. Daí Bachelard (1998) e Paul Ricœur (1991) conceberem o narcisismo como apto a revelar esse dualismo, ambivalência do humano: o eu e o outro em seu destino de degenerescência e morte.

1.3.1 Ambiguidade do reflexo: a sombra de Tântatos

Não raro, Narciso comparece nas imagens do sujeito poético que mira o mundo buscando transcender o reflexo, o que sugere sua precária condição, destino de finitude e morte. Nas produções da lírica ceciliana e lorquiana, uma panorâmica é reveladora dessa presença. No espaço simbólico dos poemas, o texto mítico é refundido ao texto poético configurando símbolos e imagens de Narciso. Desse modo, o mitologema do moço, que morre consumido pela paixão por si mesmo, pode ressurgir atrelado ao seu principal mitema, o espelho líquido das águas.

O espelho, enquanto superfície que reflete, enseja um profícuo simbolismo. Etimologicamente, “speculum (espelho) deu o nome à especulação: originalmente, especular era observar o céu e os movimentos relativos das estrelas, com o auxílio de um espelho” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2000, p. 393). A presença desse mitema suscita inquições sobre a identidade: o que reflete o espelho? Quem é o sujeito do reflexo na imagem especular? É o ego narcísico fechado em si ou é o outro, a alteridade que a preponderância de Narciso sempre irá repelir? Na lírica de Cecília

Meireles, o poema “Canção quase inquieta”, de *Vaga música* (1942), expõe o conflito narcísico da identidade dividida, mesclando símbolos contrários da integração anelada conforme o imaginário noturno sintético:

De um lado, a eterna estrela
e do outro, a vaga incerta,

meu pé dançando pela
extremidade da espuma,
e meu cabelo por uma
planície de luz deserta.

Sempre assim:
de um lado, estandartes do vento...
– do outro, sepulcros fechados.
E eu me partindo, dentro de mim,
para estar ao mesmo momento
de ambos os lados.

Se existe a tua Figura,
se és o Sentido do Mundo,
deixo-me, fujo por ti,
nunca mais quero ser minha!
(Mas neste espelho, no fundo
desta fria luz marinha,
como dois baços peixes,
nadam meus olhos à minha procura...
Ando contigo – e sozinha.
Vivo longe – e acham-me aqui...)

Fazedor da minha vida,
não me deixes!
Entende a minha canção!
Tem pena do meu murmúrio,
reúne-me em tua mão!

Que eu sou gota de mercúrio
dividida,
desmanchada pelo chão...
(MEIRELES, 2001, p. 337-338)

O poema se situa na fronteira dos opostos: um lado e outro, um extremo e outro, o ser e sua imagem, a poeta e seu reflexo. Com a progressão da leitura, emerge a oposição principal: o ser e o outro mediados pelo espelho. Território de Narciso, encena-se o próprio dualismo narcísico, isto é, o conflito sobre a dual identidade dividida que o mito expõe e representa. De início, domina a inserção dos contrários, simbolismo do imaginário noturno sintético a indicar que o eu-lírico almeja a

integração. Como seu conflito repousa no outro, na integração dos contrários, mesmidade do si mesmo e alteridade reflexa, repousaria a chance de inteireza do ser.

No dístico inicial, eternidade e precariedade, infinitude e incerteza, emparelham-se na conjunção dos contrários: “De um lado, a eterna estrela / e do outro, a vaga incerta”. Na divisa, a poeta ajuíza e arbitra os planos opostos da existência. Modulando o mesmo movimento, na segunda estrofe, uma quadra, combinam-se os extremos do corpo e da natureza: pé e cabelo, espuma e planície. O pé dança na espuma, metonímia do mar, e o cabelo na planície de luz, vereda elevada: “meu pé dançando pela / extremidade da espuma, / e meu cabelo por uma / planície de luz deserta”.

Ainda no jogo dos contrários, a poeta sentencia na terceira estrofe: “Sempre assim”. Na esteira da conciliação, novos contrários emergem: “de um lado, estandartes do vento... / – do outro, sepulcros fechados”. O vento, emblema da liberdade e da fluidez, ajusta-se aos sepulcros fechados, emblema da morte fechada e derradeira. A poeta, porém, transita entre os antagonismos, dividindo-se para estar dos dois lados em contradição: “e eu me partindo, dentro de mim, / para estar ao mesmo momento / de ambos os lados”. Nesse ponto, a poeta enuncia seu conflito da identidade, uma vez que ela confessa fragmentar-se para ocupar os dois lados da oposição.

Na quarta estrofe, o conflito narcísico amplia-se na especulação que situa o outro, até então encoberto na cena lírica. Nomeado como “Figura” e destacado em maiúscula, o outro é o cerne do conflito. Nele, a poeta deposita suas esperanças de sentido: “Se és o Sentido do Mundo, / deixo-me, fujo por ti, / nunca mais quero ser minha!”. Propondo esquivar-se de si mesma, isto é, propondo o abandono da mesmidade pelo outro, a poeta insinua o mergulho na alteridade. Por ele, o outro do reflexo, ela se deixa e se despoja, desligando-se da posse de si mesma.

Nos versos subsequentes, entre parênteses, tem-se a confirmação de tudo o que se passa: a poeta mira-se no espelho. Na mirada, busca a si mesma, mas dá de cara com a própria imagem, reverso de si. No reflexo, destacam-se os olhos que empreendem sua procura: “(Mas neste espelho, no fundo / desta fria luz marinha, / como dois baços peixes, / nadam meus olhos à minha procura...”. Assim, os dois olhos exprimem a conjunção dos contrários como os dois peixes que nadam. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 705), dois peixes simbolizam o psiquismo: arquétipo da dissolução e da integração, do limo original à fusão final, nos peixes assentam-se as oposições do mundo interior. Assim, no ato de mirar-se, a poeta busca a si mesma. Analogia exata,

dois olhos, dois peixes, são o par de opostos que prenunciam a inteireza da totalidade almejada.

Na quinta estrofe, a ênfase é o clamor da poeta para que o outro não a abandone na difícil jornada de integração do eu: “Fazedor da minha vida, / não me deixes!” O outro é fazedor da sua vida, razão e sentido, pois detém o segredo da totalidade, daí a culminância do seu apelo: “Tem pena do meu murmúrio, / reúne-me em tua mão!”. Por fim, na diminuta estrofe final, a explicação de todo seu dilema: “Que eu sou gota de mercúrio / dividida, / desmanchada pelo chão...”. Simbolismo de base, o mercúrio representa o si mesmo, meta anelada pela poeta na integração do eu. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 607), a natureza dualista do mercúrio reúne princípios contrários e complementares: “trevas-luz, baixo-alto, esquerda-direita, masculino-feminino”.

Porém, no poema, mercúrio está dividido. Dualismo e contradição, a essência da poeta emana da fonte mercurial que, dividida, exprime a fragmentação entre o eu e o outro. Como suas chances de integração repousam no outro, ela se empenha para que ele se integre, para que ele se reúna, a fim de compor a inteireza da identidade. Aposto arriscada, os percalços de Narciso são os percalços da poeta a consumir-se – “desmanchada pelo chão” – buscando a si mesma no próprio reflexo.

Em García Lorca, o diálogo com o mito de Narciso também é frequente, ora declarado em seus mitemas, ora refundido no verso. Na superfície dos poemas, o eu-lírico, travestido de Narciso, insinua-se, mas não se deixa conhecer. Conforme as ponderações de Brandão (1987, p. 188), o reflexo da imagem reproduzida na água ou na superfície dos espelhos é, na verdade, uma reprodução incorpórea dotada de sobrenaturalidade e de mistério. E, a propósito, qualquer coisa que permaneça na obscuridade é capaz de encantar o poeta espanhol, tendo em vista seu fascínio pelo teor indevassável da vida. Em 1934, ele escreveu que “só o mistério nos faz viver”, confirmando a importância dessa premissa referendada em sua arte tanto lírica como dramática.

O poema lorquiano “Berceuse al espejo dormido”, de *Poemas sueltos* (1936), evidencia esse substrato ambíguo de mirada e morte:

Duerme.
No temas la mirada
errante.
Duerme.

Ni la mariposa,
ni la palabra,
ni el rayo furtivo
de la cerradura
te herirán.
Duerme.

Como mi corazón,
así tú,
espejo mío.
Jardín donde el amor
me espera.

Duérmete sin cuidado,
pero despierta,
cuando se muera el último
beso de mis labios.
(GARCÍA LORCA, 1989, p. 591-592)

Nos versos, o poeta tece uma canção de ninar para insuflar o adormecimento do espelho. Desde a quadra inicial, o tom afável é um estímulo reiterado para que o espelho adormeça: “Duerme. / No temas la mirada / errante.” Ou seja, ainda que o olhar itinerante o amedronte, ele não precisa sentir medo e deve entregar-se ao sono. Nessa cantilena, o poeta prossegue, confortando o espelho e assegurando de que nada o perturbará ou ferirá, “ni la mariposa, / ni la palabra, / ni el rayo furtivo / de la cerradura”. Importa para o sujeito poético que o espelho sucumba ao sono, por isso desloca um pouco para a direita o último verso da primeira e da segunda estrofe, a fim de ressaltar o convite em afetuoso imperativo: “Duerme”.

Em Lorca, não é incomum os seres inertes tornarem-se agentes, escapando da sua condição limitada de passividade e inércia. Assim, no poema, o espelho é ente vivo, é alvo da paixão incontida do poeta. A terceira estrofe revela esse desejo ansiado de amor: “espejo mío. / Jardín donde el amor / me espera”. Por essa imagem do “jardín”, espaço de plenitude para os amantes, emerge forte sentimento represado. Na quadra final, o eu-lírico pede ao seu amor-espelho que durma a sono solto, “sin cuidado”, mas que acorde quando a morte vier arrebatá-lo no último beijo.

Sobre o beijo do amante no reflexo, Yves-Alain Favre (1998, p. 750), em seu estudo do mito, observa: “Narciso sabe que a fusão entre ele e seu reflexo, entre o ser profundo e a aparência efêmera, jamais será possível. A noite desce, a morte está próxima, o beijo dado na imagem a espedaça; Narciso deve desaparecer também”. É o que se dá no poema, onde o amor do poeta é, na verdade, nutrido pelo seu reflexo no

que ele toma como o próprio espelho. Espreitado pela morte, Narciso volta travestido no poeta sabedor de que o fim é iminente entre um beijo e outro na imagem refletida.

Também o poema ceciliano “Fragilidade”, de *Retrato natural* (1949), alude à ambiguidade do reflexo nas águas, além de retomar a dicotomia efemeridade e perenidade muito presente em sua lírica:

Teu nome nas águas
tão fundas, tão grandes

perde-se na espuma,
castelo de instantes.

No aço azul da noite
teu firme retrato

acorda entre nuvens
já desbaratado.

A sorte da pedra
é tornar-se areia.

Mas quem não soluça
pensando em teu rosto

reduzido a poeira...
(MEIRELES, 2001, p. 672-673)

No horizonte de dispersão de Tânatos, há uma sobreposição de imagens do efêmero, que reafirmam uma presença evanescente: o suposto afeto, interlocutor em segunda pessoa, a quem o eu-lírico se dirige. Essas imagens percorrem os dísticos do poema até seu verso final, enfaticamente, solitário talvez para marcar a precariedade dos elementos que aludem à lembrança do ser querido. No primeiro e segundo dísticos, as águas em profundidade absorvem o “nome” caro à poeta, metaforizando quão baldado é reter algo do amado em uma substância inconstante, uma vez que seu nome “perde-se na espuma” e é como um “castelo de instantes”.

Agrupando imagens do transitório do mundo, a poeta prossegue, tentando resguardar suas lembranças, porém tudo se arruína, tudo se degrada. O “firme retrato”, que ela emoldura “no aço azul da noite”, surge, ao romper do dia, “entre nuvens” e “já desbaratado”. O que o eu-lírico tenta preservar, escapa-lhe na fluidez das formas em destruição. E isso porque o destino das coisas é não permanecer, assim como a sina da pedra “é tornar-se areia”. No dístico final, a voz lírica revela a mágoa de não poder eternizar a lembrança do rosto querido nas finitas formas do mundo, destinadas ao

acabamento: “mas quem não soluça / pensando em teu rosto”. Afinal, como diz o último verso, ele tornou-se, para sempre, impossível, “reduzido a poeira...”, único resíduo da presença anelada do outro.

A ambiguidade do reflexo comparece em vários poemas lorquianos como no poema “Tierra”, de *Poemas sueltos* (1936):

Andamos
sobre un espejo
sin azogue,
sobre un cristal
sin nubes.
Si los lirios nacieran
al revés,
si las rosas nacieran
al revés,
si todas las raíces
miraran las estrellas,
y el muerto no cerrara
sus ojos,
seríamos como cisnes.
(GARCÍA LORCA, 1989, p. 588)

A estrutura anafórica dos versos recupera a face especular do mito de Narciso para propor uma utopia. A “Tierra” como a superfície de um “espejo / sin azogue” alude ao objeto do reflexo desprovido da fonte mercurial, matéria-prima usada na fabricação de espelhos que aqui comparece em toda sua ambiguidade. Nos tratados alquímicos, o simbolismo do mercúrio é complexo sinalizando a escalada rumo à androginia, arquétipo que recupera a completude perdida do original estado humano. No extremo do simbolismo, mercúrio é a *prima materia*, submetida a inúmeras operações de diferenciação até atingir o outro extremo na forma sublimada do si mesmo. No poema, a ausência do mercúrio diz da fragmentação, do homem cindido sem chances de resgatar sua inteireza pela individuação, conforme pressupõem os estudos de psicologia e alquimia de Carl Gustav Jung (1990, p. 13).

Do mesmo modo, “un cristal / sin nubes” reforça a fragilidade do ser a caminhar por débeis superfícies. A partir do sexto verso, o poeta imprime outro movimento, onde propõe que a vida flua conforme o olhar de quem vê de dentro do espelho. Assim, lírios e rosas nasceriam ao avesso do olho comum, trazendo uma nova beleza. As raízes conseguiriam olhar as estrelas e o morto não cerraria os olhos, sugerindo que talvez não se morresse mais. A emergência de Tânatos sombreia o verso. A utopia erigida pelo

poeta que quer contemplar o mundo de dentro do espelho resume com o verso final seu mais profundo anseio: “seríamos como cisnes”.

O cisne é um símbolo emblemático que condensa a ambivalência da identidade pela própria duplicidade da sua figura sobre as águas. A ave e seu reflexo. Tradicionalmente, o cisne ainda simboliza o poeta e, no simbolismo alquímico, é o próprio mercúrio, imagem arquetípica do si mesmo e do processo de individuação. Nas imagens que abrem e fecham o poema, portanto, manifesta-se o desejo de que a terra – título do poema – fosse um lugar onde os entes e os seres pudessem nascer ao revés. O si mesmo, simbolizado pelo mercúrio ausente no início do poema, retorna, ao final, no cisne, pois se as conjecturas do poeta fossem possíveis, “seríamos como cisnes”.

Afunilando as semelhanças e dissonâncias, os poemas “Epigrama” (*Vaga música*, 1942), da brasileira, e “[Narciso]” (*Canciones*, 1924), do espanhol, retomam o mito de Narciso como objeto do próprio fazer poético. Em Cecília, o eu-lírico interpela Narciso pra recontar, transformada, a história do mito:

Narciso, foste caluniado pelos homens,
por teres deixado cair, uma tarde, na água incolor,
a desfeita grinalda vermelha do teu sorriso.

Narciso, eu sei que não sorrias para o teu vulto, dentro da onda:
sorrias para a onda, apenas, que enlouquecera, e que sonhava
gerar no ritmo do seu corpo, ermo e indeciso,

a estátua de cristal que, sobre a tarde, a contemplava,
florindo-a para sempre, com o seu efêmero sorriso...
(MEIRELES, 2001, p. 387)

Nesse poema de longos versos, o sujeito lírico dialoga com Narciso recuperando o relato mítico e o julgamento dos homens que o caluniaram. Tal retomada ocorre mediante delicada subversão. Na primeira terça, de modo metonímico, a poeta alude à queda do sorriso, “desfeita grinalda vermelha”, na “água incolor” para falar, em verdade, da derrocada do moço nas águas. Narciso não quer morrer, mas se abandona, sem temor à morte.

Na segunda referência a Narciso, o eu lírico, ainda em declarada cumplicidade, afiança saber que o sorriso do jovem não é para o seu reflexo, o “vulto, dentro da onda”, mas para a onda posta em relação com ele. Essa onda figura o outro da relação e é antropomorfizada na loucura de sonhar uma criação a partir do belo corpo do rapaz. A variante do mito reside na transposição da loucura de Narciso para a onda, porquanto a

fixação patológica não é dele por seu reflexo, mas da onda por ele. Ao transferir a fascinação perturbada para a onda, a poeta acrescenta a não indiferença do moço, já que a onda é alvo da contemplação sorridente de Narciso, “sorrias para a onda”. Há aqui, portanto, o encontro, certa comunhão, do jovem com um terceiro que não se manifesta no original do mito.

O dístico final do poema revela o louco sonho da onda: ela desejava conceber uma “estátua de cristal” com o corpo de Narciso, “sonhava / gerar no ritmo do seu corpo”. Por isso, ela precisava do seu belo sorriso para enfeitar sua obra: “florindo-a, para sempre, com o seu efêmero sorriso...” Desse modo, a poeta desloca a ênfase do relato mítico – a fraqueza de Narciso em apegar-se a própria imagem – para a ambição da onda, metonímia das águas, tornando-a a responsável pela desdita do rapaz. E, por fim, a poeta chama Narciso para dizer que, embora os homens o caluniem, ela sabe o alcance da injustiça, pois conhece a verdade, na qual o jovem foi seduzido pela onda das águas e, por essa paixão votada a ela, não a si mesmo, foi arrebatado para a morte.

Em paralelo, García Lorca no poema “[Narciso]”, de *Canciones* (1924), também interpela o moço, retomando símbolos como o reflexo e a flor, além da desdita do impossível amor:

Narciso.
Tu olor.
Y el fondo del río.

Quiero quedarme a tu vera.
Flor del amor.
Narciso.

Por tus blancos ojos cruzan
ondas y peces dormidos.
Pájaros y mariposas
japonizan en los míos.

Tú diminuto y yo grande.
Flor del amor.
Narciso.

Las ranas, ¡qué listas son!
Pero no dejan tranquilo
el espejo en que se miran
tu delirio y mi delirio.

Narciso.
Mi dolor.
Y mi dolor mismo.

(GARCÍA LORCA, 1989, p. 334, 336)

Como no poema ceciliano, o eu lírico lorquiano também subverte o relato mítico, mas não para endossar a inocência de Narciso no enredo do mito. O espanhol elege Narciso como objeto do próprio amor. Amor este inviável, uma vez que Narciso só ama a si mesmo na sua incapacidade de voltar-se para o outro nutrindo afeto. Nas referências reiteradas do nome amado, o eu-lírico não contém sua paixão, invocando o moço como se, assim, fosse possível tê-lo junto de si.

A estrofe primeira irmana Narciso à natureza. O odor do moço e o fundo do rio imiscuem-se numa extensão enamorada em que ambos autorrefletem-se. Expectadora da cena, a mirada do poeta é também reflexo apaixonado à beira de Narciso, sua “flor do amor”. Ampliando o panteísmo, na terceira estrofe, Narciso funde-se com a natureza passando a refletir os seres e matérias conforme anuncia o poeta: “Por tus blancos ojos cruzan / ondas y peces dormidos. / Pájaros y mariposas”. Ao mesmo tempo, o reflexo da natureza em Narciso instaura o transe no olhar do eu-lírico: seus olhos “japonizan” convertendo-se em esponja a estreitar e absorver os alvos do reflexo narcísico. Ao final, ressuma a desdita amorosa como preconiza o relato mítico. “Mi dolor. / y mi dolor mismo”, diz o eu-lírico, pois amar Narciso implica na dor irremediável da paixão não correspondida.

Vale destacar que o panteísmo presente no texto poético lorquiano torna corriqueira a fusão com a natureza. Fusão essa que, por sua vez, pode envolver o mito de Narciso na incorporação do indivíduo às formas e ritmos da natureza. Segundo Miguel García-Posada (1982, p. 55), Lorca é o grande panteísta, enamorado da natureza com a qual se funde para exaltar as forças primárias, em detrimento do reverso implacável instaurado pelo terror arquetípico da morte. Tal premissa revela ainda a sintonia do espanhol com as considerações de Juan Ramón Jiménez elencadas por Ricardo Gullón acerca da relação entre narcisismo e panteísmo: “El hombre Narciso es el panteísta que quiere reintegrarse en la naturaleza. Es un suicida en su forma de hombre; pero no de su alma, porque cree que esta se va a fundir con la naturaleza. Si se arroja al agua es precisamente por eso: para buscarla”²² (GULLÓN, 1958, p. 121).

²² “O homem Narciso é o panteísta que quer se reintegrar na natureza. É um suicida em sua forma de homem; mas não de sua alma, porque acredita que essa vai fundir-se com a natureza. Quando se mergulha na água é precisamente por isso: para buscá-la”.

Panteísta por ofício, também Cecília Meireles opera a reintegração com a natureza, fundindo formas, elementos e matérias em seus versos. Veja-se o trecho do poema “Sete” de *Doze Noturnos da Holanda* (1952):

[...] Homem, objeto, fato, sonho,
tudo é o mesmo, em substância de areia,
tudo são paredes de areia, como neste solo inventado:
mar vencido, fauna extenuada, flora dispersa,
tudo se corresponde:
zune o caramujo na onda com o mesmo som do lábio de amor
e da voz de agonia.[...]
(MEIRELES, 2001, p. 717)

Assim sendo, nos últimos poemas, a cena de Narciso, em Cecília, mesmo envolvendo a ambiguidade do reflexo, enseja uma mirada alentadora ao conflito da identidade com a alteridade, eufemizando o que era para ser belo e triste, em sintonia com a gênese do mito. Por seu turno, o poema lorquiano retesa a tensão do mito ao corporalizar a paixão frustrada do eu-lírico no próprio Narciso. No mito e na vida, transpor o destino é encarar os tormentos: o espanhol sobrepõe-se, a brasileira transforma. Em um e outro, a sombra ou o reflexo de Narciso perdura, modulando a destruição e a dualidade existencial do ser.

1.4 Águas lutuosas: reflexo e pulsão do fim

Em certa medida, a tríade água-Narciso-Tânatos precipita a morte por submersão do sujeito enredado na autocontemplação. Narciso, por si só, incita o aprisionamento do ser ao seu reflexo ou impele sua fuga para a morte na água. Nesse sentido, segundo Gérard Genette (1972, p. 27), a morte por submersão, causada pelo “espírito-ladrão das águas”, é alusiva do mito de Narciso. O temor da morte sombreia o ser entregue à contemplação, porquanto a água, mormente sedutora, teima em arrebatá-lo para suas profundezas. Daí o enlace ambíguo de Narciso e Tânatos.

Ampliando a ambiguidade, Genette (1972, p. 26-27) afirma que “a imagem de Narciso desenha-se sobre uma matéria em fuga; é a própria substância do rosto que escapa e se desfaz sem trégua, num deslizar contínuo, quase imperceptível”. E sobre a morte iminente, Genette (1972, p. 27) destaca: o “fim que ameaça o reflexo na água e

que exprime sua existência paradoxal” consuma-se na “ morte pela submersão, em que a imagem imprudente abisma-se em sua própria profundidade”.

Na poética lorquiana, as águas apresentam um simbolismo ambivalente de vida e de morte. Quando criadoras, as águas germinam, purificam e transmutam. Quando destruidoras, as águas são bravias, insolentes, fatais. Não raro, as águas não podem fluir com liberdade, represadas em poços, tanques, cisternas e fontes, ambiência perfeita para uma morte trágica concernente à cosmovisão do espanhol também sintonizada com o terrificante da morte no imaginário diurno. Considerando o reflexo narcísico no aspecto que precipita a morte nas águas, o poema “Casida del herido por el agua”, de *Divan del Tamarit* (1936), narra o infortúnio do menino a soçobrar nas águas aflitivas de um poço:

Quiero bajar al pozo,
quiero subir los muros de Granada,
para mirar el corazón pasado
por el punzón oscuro de las aguas.

El niño herido gemía
con una corona de escarcha.
Estanques, aljibes y fuentes
levantaban al aire sus espadas.
¡Ay qué furia de amor, qué hiriente filo,
qué nocturno rumor, qué muerte blanca!
¡Qué desiertos de luz iban hundiendo
los arenales de la madrugada!
El niño estaba solo
con la ciudad dormida en la garganta.
Un surtidor que viene de los sueños
lo defiende del hambre de las algas.
El niño y su agonía frente a frente,
eran dos verdes lluvias enlazadas.
El niño se tendía por la tierra
y su agonía se curvaba.

Quiero bajar al pozo,
quiero morir mi muerte a bocanadas,
quiero llenar mi corazón de musgo,
para ver al herido por el agua.
(GARCÍA LORCA, 1989, p. 550)

Em García Lorca, poços e similares são prenúncio de morte. As águas estancadas em poços, tanques e cisternas são águas mortuárias, nas quais vicejam a decomposição da matéria orgânica. Símbolo nictomorfo da morte terrificante no diurno, as águas do poço, no poema, são águas pútridas e escuras que carregam imagens da morte. Nas repetições, anáforas e enumerações, os versos narram o desenlace do garoto

nessas águas, realçando sua agonia que precede a morte por afogamento. Solidariamente, o eu-lírico se compadece poetizando o drama encetado.

Na primeira estrofe, a antítese nos versos iniciais – “bajar al pozo” e “subir los muros de Granada” – armam a oposição com Tântatos, pois importa para o poeta acolher o menino em sua angústia terminal. O “corazón pasado” pelas águas do poço dizem do avançar da hora. No coração ferido por águas escuras, o garoto agoniza ante o olhar do eu-lírico que se desespera.

A segunda estrofe detalha a agonia do menino cuja vida se esvai em luta e dor. Imagens agudas exprimem seu sofrimento: “El niño herido gemía / con una corona de escarcha”. Em vão, ele gemia e se debatia, pois era a parte frágil na luta com “estanques, aljibes y fuentes” que “levantaban al aire sus espadas”. Impotente, o poeta exclama em imagens de fundo estupor: “¡Ay qué furia de amor, qué hiriente filo, / qué nocturno rumor, qué muerte blanca!”. E, no auge do paroxismo: “¡Qué desiertos de luz iban hundiendo / los arenales de la madrugada!”. Na justaposição das imagens sobreleva o clamor da inconformação pela morte do menino. Sua morte é uma morte inglória, uma “muerte blanca”. Inexorável, o branco cadaveriza tornando a morte mais certa, mais derradeira.

No extremo da hora, a solidão do garoto punge o poeta que entrevê “la ciudad dormida en la garganta” e como que “un surtidor que viene de los sueños”. Ele vê a vida que se deixa para morrer, a cidade e os sonhos inconclusos que poderiam revigorar o afã de sobreviver, porém é tarde para o menino. Imerso no trespasse, na orla de Tântatos, um visgo de consciência quase o livra da fome das algas. Aqui, as algas que invadem seu corpo manifestam, sutilmente, o complexo de Ofélia no mitema dos seres dormentes que se vão imantando à matéria do ser em dispersão. O garoto, todavia, tinha diante de si apenas sua agonia que “eran dos verdes lluvias enlazadas”. O enlace das chuvas verdes alude à sentença de Tântatos, pois o verde funéreo das chuvas combinadas delibera o derradeiro da hora. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 943), o verde exerce duplo simbolismo: “o verde do broto e o verde do mofo, a vida e a morte. É a imagem das profundezas e do destino”. Nas imagens finais, a agonia do menino se dobra, consumando o trespasse na terra que o acolhe: “El niño se tendía por la tierra / y su agonía se curvaba”.

Por fim, na quadra que encerra o poema, o eu-lírico funde-se à agonia do garoto. Panteísta apaixonado, o poeta não suporta assistir inerte o drama da sua morte, quer morrer aos poucos para junto dele estar. E ainda, quer como ele ter o coração cheio de

musgo. Assim, intenta o poeta morrer com o garoto para que ele não pereça sozinho nas águas escuras: “quiero morir mi muerte a bocanadas, / quiero llenar mi corazón de musgo, / para ver al herido por el agua”. Nos domínios de Tântatos, Narciso e Ofélia encobrem-se nas águas lutuosas do poço que, por sua vez, emblematizam o diurno na morte agonizante.

Se as águas na poesia do espanhol são, muitas vezes, bravias e fatais; na poesia da brasileira, as águas são, o mais das vezes, profundas, germinativas e transcendentais. Sem dúvida, o psiquismo hídrico é recorrente na poética de ambos. Na forja dos poemas, entretanto, a inversão do simbolismo das águas corre por conta das escolhas de cada um. No caso ceciliano, sobressai o imaginário noturno místico da morte eufemizante em águas transcendentais como ilustra o fragmento do poema “Doze”, de *Doze Noturnos da Holanda* (1952):

Sem podridão nenhuma, jazerá um afogado
nos canais de Amsterdão. [...]

É um pálido afogado, sem palavras nem datas,
sem crime nem suicídio, um lírico afogado. [...]
(MEIRELES, 2001, p. 722-723)

Também, em feição oposta ao poema lorquiano apresentado, o poema 43, de *Metal rosicler* (1960), revela o aspecto de Narciso, aprisionado ao reflexo, atualizando o símbolo do cavalo solar, espécie de Narciso às avessas, que se encanta não pelo reflexo da própria imagem, mas pelo reflexo das rosas do jardim na água:

Ficava o cavalo branco
de fluida crina dourada
mirando na água do tanque
as rosas da madrugada.

Ao ver o jardim celeste
refletido na onda fria,
apenas curvava a testa
– que de beber se esquecia.
(MEIRELES, 2001, p. 1248-1249)

Nos versos, as águas são de transcendência, sublimes e iluminativas. Na singeleza e na concisão, o poema figura uma inversão antifrásica, pois, em linha com o mito, não é a imagem especular do contemplador que o enreda prisioneiro de si mesmo no espaço da miragem, mas a imagem reflexa do jardim que mantém o animal embevecido a ponto de ele esquecer-se de si e da própria sede.

Desse modo, a caracterização do cavalo branco e sua atitude narcísica configuram uma inversão própria do noturno místico. Tal inversão instaura-se em relação ao temor, geralmente, provocado pelo cavalo ctônico no imaginário diurno e também pela variante acrescida ao Narciso que, no poema, transfere o alvo da sua paixão para um terceiro, “as rosas da madrugada”.

De acordo com Maria Zaira Turchi (2003b, p. 135), nas estruturas místicas, o abismo do diurno converte-se em cavidade, o que “representa uma regressão ao estado narcisista e, em última instância, um retorno ao seio materno”. Na busca pelo reflexo, a atitude narcísica do cavalo evoca a imagem da cavidade no dobrar-se sobre si mesmo da sua postura. Contudo, a eufemização que inverte o mito original faz o animal transmutar o olhar para si de Narciso num olhar para o além, instância do ideal platônico, instaurando, assim, o esquecimento de si em antífrase com Narciso. Embora quase não haja distinção entre subir e descer, a mirada que sai de si e se detém no além das rosas configura, portanto, uma ascensão, pois, na volta para o outro, transcende os limites do ego narcísico.

Assim sendo, em águas ltuosas, enredando a contemplação alienada do sujeito ou engatilhando sua pulsão de fim, o trio água-Narciso-Tânatos engendra direções imaginativas opostas na lírica de García Lorca e Cecília Meireles. No espanhol, a tríade pode plasmar imagens e símbolos nas águas sombrias e escuras do imaginário diurno. Já, na brasileira, o trio modela enxames simbólicos nas águas eufemizantes e transcendentais do imaginário noturno místico.

Neste capítulo, a exploração de Tânatos confirma a recorrência da morte como tema fundador no verso dos dois autores. No imaginário lorquiano, os mitos e símbolos da morte transitam no imaginário diurno e noturno, exprimindo a dominância do regime noturno sintético da imagem como comprovou a análise dos poemas mencionados. No imaginário ceciliano, as modulações da morte transitam no imaginário noturno, tanto místico quanto sintético como demonstrou o exame dos poemas assinalados. Com relação à Ofélia, sua presença revela-se na lírica de ambos, sendo geralmente retomada a morte eufemizante no cenário do imaginário noturno místico. Acerca do mito de Narciso, seu simbolismo dissemina-se nos dois poetas, ora recriando o conflito da identidade dividida, ora a ambiguidade do reflexo ladeada por Tânatos. E, por fim, acerca das águas ltuosas, no espanhol, as águas revelam, muitas vezes, um simbolismo destruidor e sombrio. Já, na brasileira, em simbiose com a morte eufemizante ou a contemplação alienada do sujeito, as águas são germinativas e transcendentais.

CAPÍTULO 2: A REINVENÇÃO DE EROS: AFRODITE, A LUA E AS ÁGUAS ERÓTICAS

Afrodite e Ares tiveram inúmeros belos filhos.... Eros, pequenino, foi nomeado deus do amor. Embora criado com terna solicitude, [...] não cresceu como as outras crianças. Permaneceu pequeno, rosado, bochechudo, de asas transparentes [...]. Alarmada por sua saúde, Afrodite consultou Têmis, que respondeu oracularmente: “O Amor não pode crescer sem a paixão”. (MAY, 1992, p. 70)

Este capítulo examina a reinvenção de Eros na poética de García Lorca e Cecília Meireles: a genealogia, a duplicidade de Eros e seus simbolismos; a genealogia de Afrodite, seus mitemas e simbolismos; o simbolismo lunar relacionado a Eros e a Tânetos; e, por fim, o erotismo das águas, efusivo e místico na poesia lorquiana, discreto e ocasional na poesia ceciliana.

2.1 Eros e o imaginário do amor

O amor é o fulcro dos sentimentos, dos motivos e impulsos humanos. Na arte de Federico García Lorca e Cecília Meireles, Eros – divindade mítica do amor – emerge assinalando a pulsão do prazer, da criação e da vida, mas também do desencontro, da dor e da destruição. A poesia, em especial, tornou Eros, na figura do jovem deus do amor, decantado mito literário em contraposição ao Eros primordial, força abstrata do desejo, que seguiu eclipsado nas iconografias e produções alusivas ao tema do amor e do desejo.

Na genealogia do deus cosmogônico, a primeira menção a Eros dá-se na *Teogonia* de Hesíodo (séc. VII a.C.) que o apresenta como uma das quatro potestades originárias, integrando a chamada quádrupla origem da totalidade: Caos, Terra, Tártaro e Eros. Os quatro são anteriores à formação do universo, deles saíram o cosmo e os deuses. Segundo Jaa Torrano (1992, p. 47), Eros

é a potestade que preside à união amorosa, o seu domínio estende-se irresistível sobre deuses e sobre homens. [...] Ele é um desejo de

acasalamento que avassala todos os seres, sem que se possa opor-lhe resistência: ele é solta-membros (lysimelés).

Esse último atributo – o de dilacerar os membros – dá a medida do efeito transtornador que Eros exerce sobre o juízo dos deuses e dos homens. Em concordância, Brandão (1986, p. 186) referenda Eros como a força fundamental do mundo no “desejo incoercível dos sentidos” que provoca. Por sua mutabilidade intrínseca, o mito evoluiu e se transformou bastante desde Hesíodo. Porém, qualquer que seja a genealogia considerada, Eros vigora no tempo, assegurando a perpetuação das espécies e a coesão interna do cosmo.

A outra face de Eros, o pequeno deus do amor, é aludida no vínculo com Afrodite já na *Teogonia* hesiódica. De acordo com Ann-Deborah Lévy (1998, p. 320-321), a ligação, de início, não era materna, Eros apenas integrava o cortejo da deusa. Posteriormente, a arte os aproxima, tornando Eros o filho de Afrodite e de um pai cuja identidade segue difusa e controvertida: Urano, segundo Safo; Ares, segundo Simônides; Hermes, segundo Cícero, entre outros.

Com o tempo surgiram outras genealogias até da maternidade de Eros. Segundo Brandão (1986, 187-188), as duas que mais sobressaíram fazem de Eros, ora filho de Afrodite Pandêmia, isto é, da Afrodite vulgar, a Afrodite dos desejos incontrolláveis, e de Hermes; ora filho de Ártemis, enquanto filha de Zeus e Perséfone, e de Hermes. Este último, Eros alado, foi o preferido dos artistas. Embora muito próximas, as duas divindades atuam em campos distintos: “o deus personifica, de preferência, o desejo abstrato; a deusa, sua realização e o prazer físico” (LÉVY, 1998, p. 321).

Como se vê, o caráter dúplice de Eros – deus primordial e jovem deus do amor – permanece imbricado desde sua gênese. Segundo Lévy (1998, p. 324), a “passagem do Eros cosmogônico ao pequeno deus Amor” pode ser entendida como a “força universal do desejo reduzida a proporções humanas, o que explicaria a miniaturização da figura do deus”. Se o Eros primordial é uma divindade não figurada; sua contraparte, o deus do amor, notabilizou-se nas figurações como um garotinho louro com asas, o predileto dos poetas e escultores. Eurípides incrementou essas representações ao introduzir “o arco e as flechas com que Eros fere os corações quando não os incendeia com tochas” (1998, p. 321). Conforme Brandão (1986, p. 188), por detrás da máscara da inocência infantil, Eros não cresce, camuflando um deus ardiloso “sempre pronto a traspasar com suas

flechas certeiras, envenenadas de amor e paixão, o fígado e o coração de suas vítimas”. Nas palavras do estudioso,

o fato de Eros ser uma criança simboliza, sem dúvida, a eterna juventude de um amor profundo, mas também uma certa irresponsabilidade. Em todas as culturas, a aljava, o arco, as flechas, a tocha, os olhos vendados significam que o Amor se diverte com as pessoas de que se apossa e domina, mesmo sem vê-las (o amor, não raro, é cego), ferindo-as e inflamando-lhes o coração. O globo que ele, por vezes, tem nas mãos, exprime sua universalidade e seu poder (BRANDÃO, 1986, p. 189).

Mas ninguém se ocupou melhor da duplicidade de Eros do que Platão. Os discursos de *O banquete*, em honra de Eros, explicam diversamente a natureza do deus. Os dois primeiros interlocutores defendem a existência de um único Eros. Para Fedro, o mais antigo dos deuses; para Agátôn, o mais novo. Por essa oposição, Platão ressalta a primeira duplicidade da divindade.

Os dois participantes seguintes – Erixímaco e Pausânias – concebem um Eros duplo. O primeiro generaliza a duplicidade do deus na natureza, nas artes e nas ciências; enquanto Pausânias especifica a duplicidade de Eros conforme sua ligação com Afrodite: relacionado à Afrodite Urânia, a celestial, Eros interessa-se mais pelo amor masculino e pelas almas; à Afrodite Pandêmia, associa-se o Eros do amor homossexual e físico (LÉVY, 1998, p. 321). Enunciada a segunda duplicidade de Eros, na fala seguinte, o discurso pronunciado por Aristófanes recupera a matriz mítica, correlacionando Eros à busca da androginia, perfeição do estado primordial:

Duplos em sua origem, os homens foram cortados em dois como castigo por sua audácia, e desde então procuram desesperadamente unir-se à metade que lhes falta. Eros, assim, representa o instinto que permite aos homens reencontrar momentaneamente sua unidade primordial, a felicidade (LÉVY, 1998, p. 321-322).

Nesse sentido, o pensador define Eros como uma força instintiva que impele o homem ao resgate da totalidade no andrógino, condição original perdida e reiteradamente buscada. Por fim, Sócrates, na voz da sacerdotisa Diotima, alega que Eros é uma divindade, entidade incorpórea que atuava como intermediária entre homens e deuses, espécie de gênio tutelar. Assim, Platão atribui-lhe nova genealogia:

Eros foi concebido da união de Poros (Expediente) e de Penia (Pobreza), no Jardim dos Deuses, após um grande banquete, em que se celebrava o nascimento de Afrodite. [...] Sempre em busca de seu

objeto, como Pobreza e “carência”, sabe, todavia, arquitetar um plano, como Expediente, para atingir o objetivo, “a plenitude”. Assim, longe de ser um deus todo-poderoso, Eros é uma força, [...] uma “energia”, perpetuamente insatisfeito e inquieto: uma carência sempre em busca de uma plenitude. Um sujeito em busca do objeto (BRANDÃO, 1986, p. 187).

Dentre essas genealogias, nos poemas de García Lorca e Cecília Meireles ressumam mitemas da energia primordial de Eros e do mito figurado do deus do amor. Por sua ambiguidade e duplicidade, Eros faz pensar na natureza obscura do amor tal como evoca o poeta espanhol em seus *Sonetos del amor oscuro* (1936):

Esta luz, este fuego que devora.
Este paisaje gris que me rodea.
Este dolor por una sola idea.
Esta angustia de cielo, mundo y hora. [...]

Son guirnalda de amor, cama de herido, [...]
(GARCÍA LORCA, 1998, p. 28)

Longe do arroubo lorquiano, o amor em Cecília Meireles assume contornos etéreos e elevados como nos poemas de *Solombra* (1963):

O que amamos está como a flor na semente,
entendido como medo e inquietude, talvez
só para em nossa morte estar durando sempre [...].
(MEIRELES, 2001, p. 1270)

A exploração do Eros lorquiano e ceciliano, nos poemas, promete aclarar aproximações e dissonâncias. Ademais, Eros engendra outras figuras como o antagonismo natural de Tânatos – duplo de Eros segundo Georges Bataille (1987) –, uma vez que o amor reclama a vida e a morte, a um só tempo.

Como tantas vezes acontece, o mito revela a imanência de um conflito da experiência. Latentes ou vigorosos, os conflitos de Eros exprimem falta, incompletude, incompreensão, queixa, solidão, desengano. Em decorrência, a energia de Eros impele para o saudável, para a regeneração do *self*, muito embora isto nem sempre se dê nos poemas lorquianos e cecilianos. Eros ou o desejo sem fim, tal como opera a gênese do Eros platônico, modula muitos poemas, aludindo à dialética do amor enquanto delírio divino, loucura e suprema razão, a desaguar na impossibilidade da frustração, do impedimento ou da não reciprocidade. Em *O amor e o ocidente*, Denis de Rougemont (1988, p. 47-48) retoma e amplia o Eros de Platão:

Eros é o Desejo total, é a Aspiração luminosa, o impulso religioso original elevado à sua mais alta potência, à extrema exigência de pureza que é extrema exigência de Unidade. Mas a unidade última é a negação do ser atual em sua sofredora multiplicidade. Assim, o impulso supremo do desejo conduz àquilo que é o não-desejo. [...] É a superação infinita, a ascensão do homem para o seu deus. E esse movimento é sem retorno.

Nesse sentido, o amante junto do seu amado é como se estivesse no céu, longe do que divide e separa, longe da infelicidade de ser o que se é e de ser dois no próprio amor. Essa ideia intrínseca ao ideal do amor perpassa os poemas no desejo sem fim que Eros instaura. Em *Amor e vontade*, Rollo May (1992, p. 87) assevera que o Eros platônico fica entre a ideia da *Teogonia* e a forma posterior degradada no mito do jovem deus: “é a força criadora original de Hesíodo transmutada em poder, encontrando-se tanto ‘dentro’ como ‘fora’ da pessoa”.

No dizer do psicoterapeuta, esse Eros sadio deu lugar, na contemporaneidade, a um Eros sem paixão, insípido, infantil e banal. Nas suas palavras “Eros, o poderoso criador do tempo de Hesíodo, que fazia com que da terra árida brotassem árvores verdes e soprava no homem o espírito da vida, decaiu para uma criança rosada, bochechuda e brincalhona [...] divertindo-se com arco e flecha” (MAY, 1992, p. 106). E, assim, o mito foi gradual e progressivamente sendo rebaixado. Essas contradições aludem às ambivalências do humano, próprias em aviltar, degradar, diminuir.

No âmbito poético, os poemas da lírica amorosa de Cecília Meireles exprimem, muitas vezes, um Eros desenganado. Nessa feição, a voz lírica pode plasmar símbolos endurecidos do psiquismo terrestre, os chamados devaneios petrificantes. É o que expõe Gaston Bachelard (2001b, p. 168-169), em *A terra e os devaneios da vontade*, acerca das imagens de petrificação oriundas do complexo de Medusa – outro complexo de cultura elencado pelo filósofo –, segundo o qual a vontade de medusar impregnaria as imagens da terra da “dureza desdenhosa da pedra”. Os versos do poema 14, de *Metal rosicler* (1960), ilustram esse viés traduzindo um Eros queixoso e desenganado:

Oh, quanto me pesa
este coração, que é de pedra.
Este coração que era de asas,
de música e tempo de lágrimas.

Mas agora é sílex e quebra
qualquer dura ponta de seta.

Oh, como não me alegra
ter este coração de pedra.

Dizei por que assim me fizestes,
vós todos a quem amaria,
mas não amarei, pois sois estes
que assim me deixastes amarga,
sem asas, sem música e lágrimas,

assombrada, triste e severa
e com meu coração de pedra.

Oh, quanto me pesa
ver meu puro amor que se quebra!
O amor que era tão forte e voava
mais que qualquer seta!
(MEIRELES, 2001, p. 1220-1221)

O desabafo da poeta revela o quanto ela se ressentia das decepções amorosas. No seu dizer, elas a deixaram “amarga, / sem asas, sem música e lágrimas”. Daí a petrificação do seu coração por esses desenganos e, por extensão, dos seus sentimentos. Em versos que predominam os octossílabos, as rimas toantes alternam as vogais tônicas “a” e “e” fundando um movimento obsedante que parece enrijar ainda mais o coração. As rimas em “e” inflexibilizam qualquer fluidez – “pesa”, “pedra”, “quebra”, “seta” –, enquanto as em “a” descortinam o possível escape da insensibilidade da pedra – “asas”, “lágrimas”, “amarga”, “voava”.

Nesse devir de resistência, o eu-lírico instaura um jogo temporal em que contrapõe a rjeza do presente à leveza do passado. Como se sente esmagado por um peso no peito, bem no lugar do coração, tudo pende para baixo. Desde os dois versos iniciais, essa ideia é modulada e repetida quase como um refrão nas outras estrofes do poema: “Oh, quanto me pesa / este coração, que é de pedra”. Da potência meduzante do sintagma “coração de pedra” deriva todo o dissabor que se irradia ao longo dos versos.

E, no afã de recompor-se do peso imaginado, a poeta recorda a magia do passado, como se desejasse voltar a esse tempo inteiro, em que seu coração era feito de “asas, / de música e tempo de lágrimas”. Na sobreposição das imagens, passado e presente arrostam-se mutuamente: a leveza das “asas” contrasta com a pressão da pedra; o ritmo e a “música” opõem-se à rigidez imóvel da substância; e, por fim, “tempo de lágrimas” contrasta com a ausência de emoção, com a inexpressividade inerente à pedra.

O dístico da segunda estrofe reitera o devaneio petrificante, pois o eu-lírico emparelha seu coração a uma pedra de “sílex” – sílica, rocha muito dura – que resiste às

possíveis investidas quebrando “qualquer dura ponta de seta”. Em furtiva alusão à divindade Eros, nem as duras setas que o deus arqueiro desfere, mirando seus alvos para feri-los de amor, é capaz de penetrar o coração da poeta, já que a condensação da matéria tornou-o duro como o sílex.

No poema, ao negar a força de Eros e assimilar a força imobilizante do complexo de Medusa, a poeta, de certo modo, protela sua busca de algo para amar. Além do mais, a via medusante do complexo, ao impor a imobilização do ser, pode culminar na aniquilação da forma humana cedendo lugar a uma estátua. Conforme Bachelard (2001b, p. 182), “uma estátua é tanto o ser humano imobilizado pela morte como a pedra que quer nascer numa forma humana”. Entretanto, a quarta estrofe revela que a poeta, mesmo de coração empedrado, está longe de perder sua humanidade.

A repetição desses motivos encerra o devaneio na dureza da pedra, o que acirra o clamor emotivo da voz lírica, sugerindo que seu coração pétreo ainda nutre imenso cabedal de desejos em relação ao outro. O desejo, por exemplo, de ser amada e reconhecida. Enquanto não é amada, o dístico da quinta estrofe repisa seu desalento: “assombrada, triste e severa / e com meu coração de pedra”. Mas antes, no décimo verso, ela atribui sua infelicidade à esfera alheia, ou melhor, aos outros na segunda pessoa do plural realçado pela pluralidade do pronome “todos”: “Dizei por que assim me fizeste, / vós todos a quem amaria”. Ora, o tempo verbal marca a suposição de que a poeta poderia amar, porém muitas decepções a fizeram, assim, empedernida para o amor. O verso seguinte clarifica sua intenção veemente de repelir qualquer afeto: “mas não amarei”.

Na última estrofe, o poema retoma a potência medusante expressa no início e acrescenta que a rijeza do coração quebra seu “puro amor”. Amor que outrora voava robusto, mais célere que as setas de Eros, em uma nova menção ao deus arqueiro. Se, “os sonhos de pedra procuram forças íntimas” (BACHELARD, 2001b, p. 9), o devaneio ceciliano torna de pedra a intimidade do coração. É compreensível que um coração dessa matéria diga-se insensível, o que só pode denotar certa incapacidade de amar. Além disso, a imagem revela, em grau profundo, o receio do eu-lírico de sofrer o já sofrido ou de perder o já perdido, o que só pode figurar, com primazia, o temor de uma nova desdita amorosa.

Quase uma metáfora enfraquecida, um “coração de pedra” tornou-se estereótipo dos indiferentes ao amor, à partilha, à convivência e à doação recíproca. Fechar-se em si mesmo, na dureza da inflexibilidade que diz não à experiência amorosa, pode denunciar

o medo de amar e ser rejeitado. Porém, em profundidade, esse fechamento pode desvelar a recusa da alteridade em prol de uma mesmidade insuportável que, incapaz de ver-se diante de si, prefere enrodilhar-se, protegendo o coração dos apelos do outro e do mundo. Daí a pedra ser uma matéria resistente, genuíno anteparo, capaz de pôr a salvo o eu-lírico das setas que trazem o outro nas feridas de Eros.

Como afirma Bachelard (1990, p. 69), “a maior luta não é travada contra as forças reais, é travada contra as forças imaginadas”, porque “o homem é um drama de símbolos”. Na visão do eu-lírico, o amor fere o coração, e essa ferida vai desalojá-lo da sua paz podendo até transtornar seu mundo. Fica, portanto, a ecoar o seguinte dilema: vale apostar no amor? Por ora, a poeta prefere não arriscar aferrada à dureza do seu coração que parece sustê-la dos riscos inerentes à abertura amorosa.

Como em Cecília Meireles, a busca da realização amorosa em García Lorca é uma via dificultosa. Em ambos, ainda que envolto nos desenganos, Eros ressurge, renovando o desejo de buscar o outro no abraço vital da alma e do corpo, do ser e da carne. É o que observa Rollo May (1992, p. 79, 81) acerca do ímpeto vivificante de Eros, doador da vida, em contraste com a pulsão sexual, desafio da tensão:

Eros criou a vida na terra [...]. Quando o mundo estava árido e sem vida, foi Eros quem “tomou suas flechas doadoras de vida, penetrando o frio seio da terra”, e “imediatamente a superfície castanha ficou recoberta de luxuriante verdura”. Este é o quadro simbólico e atraente de como Eros incorpora o sexo – as setas fálicas que penetram – como o instrumento pelo qual se cria a vida. [...] Desde então Eros foi distinguido pela função de doar o espírito vital, em contraste com a função sexual como válvula de escape da tensão. [...] Eros é o que nos impele à união com aquilo a que pertencemos – união com nossas próprias possibilidades, união com pessoas significativas do nosso mundo, em relação a quem descobrimos nossa auto-realização. Eros é a ânsia que leva o homem a dedicar-se à busca de areté, uma existência boa e nobre.

Como indica o trecho, o despertar de Eros leva o homem a encontrar algo para amar. Eleito o alvo, a via do amor não é tranquila, apresentando-se como uma travessia regida por desencontros e impedimentos. O poema lorquiano “Canción otoñal” (1918), de *Libro de poemas*, desvela um Eros rendido e desalentado em simbiose com uma natureza anímica e solidária:

Hoy siento en el corazón
un vago temblor de estrellas,
pero mi senda se pierde
en el alma de la niebla.

La luz me troncha las alas
y el dolor de mi tristeza
va mojando los recuerdos
en la fuente de la idea.

Todas las rosas son blancas,
tan blancas como mi pena,
y no son las rosas blancas,
que ha nevado sobre ellas.
Antes tuvieron el iris.
También sobre el alma nieva.
La nieve del alma tiene
copos de besos y escenas
que se hundieron en la sombra
O en la luz del que las piensa.

La nieve cae de las rosas,
pero la del alma queda,
y la garra de los años
hace un sudario con ellas.

¿Se deshelará la nieve
cuando la muerte nos lleva?
¿O después habrá otra nieve
y otras rosas más perfectas?
¿Será la paz con nosotros
como Cristo nos enseña?
¿O nunca será posible
la solución del problema?

¿Y si el amor nos engaña?
¿Quién la vida nos alienta
si el crepúsculo nos hunde
en la verdadera ciencia
del Bien que quizá no exista,
y del mal que late cerca?

¿Si la esperanza se apaga
y la Babel se comienza,
qué antorcha iluminará
los caminos en la Tierra?

¿Si el azul es un ensueño
qué será de la inocencia?
¿Qué será del corazón
si el Amor no tiene flechas?

¿Si la muerte es la muerte,
qué será de los poetas
y de las cosas dormidas
que ya nadie las recuerda?
¡Oh sol de las esperanzas!
¡Agua clara! ¡Luna nueva!
¡Corazones de los niños!
¡Almas rudas de las piedras!

Hoy siento en el corazón
 un vago temblor de estrellas
 y todas las rosas son
 tan blancas como mi pena.
 (GARCÍA LORCA, 1989, p. 20-24)

Em oito estrofes irregulares, a voz do eu-lírico exprime um Eros decaído. Ao rememorar o passado, o coração é a pátria dos sentimentos outrora represados, mas que, no presente, ficam incontidos à luz da razão: “Hoy siento en el corazón / un vago temblor de estrellas”. Do dístico inicial, partem as sensações amargurosas do poeta. O quinto verso, “la luz me troncha las alas”, remete às asas de Eros, célebres no ir e vir do amor. Agora, porém, a luz quebrou a ilusão fagueira que as asas do deus costumam engendrar. Para o poeta, a ideia clareada pela razão é manancial de dor por lhe subtrair o pensar leve de amor, daí o paradoxo de imagens como “el dolor de mi tristeza”.

Nessa paisagem, a segunda e a terceira estrofes encadeiam símbolos que sugerem a morte do amor para quem reflete e analisa “en la sombra / o en la luz del que las piensa”. No jogo das antíteses, pensar entre a luz e a sombra é discernir. Assim, a fragilidade das rosas alude à fragilidade do amor. Sendo rosas brancas, recobertas da gelidez da neve, o branco e a neve dizem também da lividez da morte. Rosas, neve e o branco reforçam o espectro derradeiro que estigmatiza o amor. O destino de quem ama é fenecer assim como “la nieve cae de las rosas, / pero la del alma queda, / y la garra de los años / hace un sudario con ellas”. Símbolo sobre símbolo, a neve é um fenômeno da natureza que não perdura. A da alma, porém, permanece tecendo com o tempo – foice de Cronos – um sudário das experiências e vivências. Além disso, insígnia do ser que se degrada no tempo, o sudário da alma coberta de neve faz fronteira com a morte, pois funde o sagrado da alma amortalhada à precariedade da neve.

O inusitado da combinação faz suceder indagações acerca do destino humano ante a passagem de Tânatos. Na quarta estrofe, o vigor das imagens associa nuances delicadas da natureza às impressões de amargura e ceticismo do eu-lírico. Se a neve fenecerá ou se rosas mais perfeitas surgirão são especulações que redundam na paz ensinada por Cristo. Haverá ou não? A pergunta é o mote; a não resposta, o retesamento das perplexidades.

Na quinta estrofe, a perplexidade maior é enunciada: “¿Y si el amor nos engaña? / ¿Quién la vida nos alienta / si el crepúsculo nos hunde / en la verdadera ciencia / del Bien que quizá no exista, / y del mal que late cerca?”. Móvel desbaratado das intenções do sujeito, Eros reveste-se da dúvida, tem as cores do desengano, já que quem pergunta,

por si só, não confia. Se por motivos fundados ou não, terrível é a desconfiança que torna o amor ferino e rasteiro. Não há alento possível. Entre o bem e o mal, o primeiro inexistente, o segundo está próximo. Tem-se o apogeu do desalento.

Nas estrofes seguintes, a descrença é acentuada nas imagens que agravam o desamparo. Assim, o apagamento da esperança emparelha-se ao caos de uma Babel sem luz. A inocência não parece ter amanhã já que o azul é sonho. E o coração não parece ter alvorecida visto que o amor não dispõe das suas flechas: “¿Qué será del corazón / si el Amor no tiene flechas?”. Onde estão as flechas do deus arqueiro? Sem elas, degradado, Eros, doador da vida, não pode vitalizar os corações. A única certeza é a morte no horizonte desesperançado do eu-lírico: “la muerte es la muerte”.

Essa convicção encerra o poema, instaurando a ascendência do duplo de Eros. Incapaz de criar, de gerar a vida, Eros recua, deixando Tânetos vigorar. Na última estrofe, o poeta indaga qual o porvir dos poetas e das coisas esquecidas que ninguém consegue lembrar. Se o coração morre para o amor, a poesia não parece morrer. Os motivos poéticos permanecem em suspensão, prontos para atender o chamado da poesia: “¡sol de las esperanzas! / ¡Agua clara! ¡Luna nueva! / ¡Corazones de los niños! / ¡Almas rudas de las piedras!”.

Ao final, retomando os versos iniciais, o eu-lírico erige o coração como a sede dos sentimentos, da criação e do amor. Assim, “vago temblor de estrellas” potencializa a sutileza e o imponderável do coração, Eros furtivo a inspirar o poeta. E rosas brancas como a pena indicam Tânetos também a inspirar o poeta, alusão dúbia à pena que escreve e à pena que é viver.

2.2 Afrodite e Eros: as feições do amor

É próprio de um mito aglutinar ambiguidades e contradições, intrincando suas leituras e hermenêuticas. Com Afrodite, deusa do amor e da mais sedutora beleza, não é diferente. Estabelecer um inventário da sua genealogia não está em causa, mas aclarar as versões da sua vida que ampliam o simbolismo de Eros na poética de Federico García Lorca e Cecília Meireles.

A *Teogonia* de Hesíodo menciona Afrodite, em sua origem primeira, emergindo do mar, daí seu epíteto “Anadiômene”, isto é, a que surge das ondas do mar. Ao deslindar as cosmogonias, Torrano (1992, p. 75) reporta-se à ascensão de Cronos

aludindo à deusa do amor: “Quando Cronos impõe pela primeira vez o seu poder, superando o de seu pai Céu, instaura-se o âmbito de uma nova Ordem, em que vige o acasalamento por graças e manhas de Afrodite (e não mais pela mera ação filogenética do cosmogônico Eros, que açulava o Céu)”. Primado instaurado, a genealogia dupla da deusa impôs-se a partir da distinção feita em *O banquete* de Platão. Sumarizando as considerações de Pausânias, Backés (1998, p. 23) retoma a origem dupla de Afrodite desde a mutilação de Urano descrita na *Teogonia*:

Hesíodo conta que Afrodite nasceu do mar, onde caíra o sêmen de Urano quando foi castrado por seu filho; Homero ignora essa história e faz de Afrodite a filha de Zeus e Dione. Pode-se interpretar essa diferença opondo-se uma Afrodite Urânia, isto é, Celeste, a uma Afrodite Pandêmia, ou seja, Popular [...]. Por ser mais antiga a Afrodite Celeste é a mais digna, representa o amor espiritual; a Popular limita-se à obra da carne.

Assim, a lenda do nascimento de Afrodite que surge da espuma do mar notabilizou a feição espiritual e elevada do amor. Na outra vertente, a popular do amor vulgar e carnal, Afrodite é esposa de Hefestos, o Coxo, por ela ridicularizado diversas vezes. Nessa versão, ela é o amor físico, o desejo ardente e o prazer dos sentidos. Em virtude disso, a deusa é muito representada entre as feras selvagens que a escoltam exibindo seu poderio e força. Desdobrando o simbolismo sexual, Afrodite pode exprimir a perversão do sexo oriundo do amor não humanizado, quando busca-se apenas a primazia do prazer. Assim sendo, o mito de Afrodite permaneceria como “a imagem de uma perversão, a perversão da alegria de viver e das forças vitais” (BRANDÃO, 1986, p. 224). Tal acepção indicaria apenas satisfação dos instintos, concernente aos animais ferozes que integravam seu cortejo de poder.

Na poesia de Federico García Lorca, a presença do mito de Afrodite é frequente, ora explícita como tema, ora difusa em seus mitemas, ora corriqueira em versos incidentais. A deusa é referida sempre por seu nome latino – Vênus – como nos versos do poema “Soledad insegura” (1926), de *Poemas sueltos*, que aludem à tez de sal e a pureza das conchas, mitemas marinhos da deusa:

[...] Rueda helada la luna, cuando Venus
con el cutis de sal, abría na arena,
blancas pupilas de inocentes conchas [...].
(GARCÍA LORCA, 1989, p. 616)

Em feição elevada, no poema “Mar” (1919), de *Libro de poemas*, García Lorca retoma o nascimento de Vênus, exaltando suas virtudes arquetipais, não seus pendores de realização do amor físico:

El mar es
el Lucifer del azul.
El cielo caído
por querer ser la luz.

¡Pobre mar condenado
a eterno movimiento,
habiendo antes estado
quieto en el firmamento!

Pero de tu amargura
te redimió el amor.
Pariste a Venus pura,
y quedóse tu hondura
virgen y sin dolor.

Tus tristezas son bellas,
mar de espasmos gloriosos.
Mas hoy en vez de estrellas
tienes pulpos verdosos.

Aguanta tu sufrir,
formidable Satán.
Cristo anduvo por ti
mas también lo hizo Pan.

La estrella Venus es
la armonía del mundo,
¡Calle el Eclesiastés!
Venus es lo profundo
del alma...

...Y el hombre miserable
es un ángel caído.
La tierra es el probable
Paraíso perdido.
(GARCÍA LORCA, 1989, p. 152)

No aspecto formal, o poema evoca a regularidade clássica nas sete quadras estróficas e nas rimas repassadas de musicalidade, que afluem em quase todos os versos. Retomando a feição do tema, a origem da Vênus é encenada na ambiência do mar, ladeada por símbolos episódicos e pelo homem. Todo o poema é uma louvação à deusa, e tudo em derredor apequena-se diante da sua perfeição arquetipal. Como assinalado, a Vênus lorquiana não lembra nada da feição vulgar do mito.

O centro das analogias de Vênus é o mar. Dele irrompem as imagens de exaltação da deusa que ritualizam seu nascimento. Na primeira quadra, o poeta ajuíza a sina do mar como uma penitência, uma vez que suas águas fluem na terra e não no céu como ele aspirou querendo “ser la luz”. Se fluir no baixo é condenação, fluir no alto seria a redenção. As imagens “Lucifer del azul” e “cielo caído” assinalam a queda, a falta que condena o mar ao eterno fluir mirando de baixo o firmamento original, céu da completude perdida de que ele é apenas o reverso.

Eufemizando a amargura, a terceira quadra descreve o nascer da Vênus como a remissão pelo amor dos pecados do mar: “pariste a Venus pura, / y quedóse tu hondura / virgen y sin dolor”. Como já mencionado, Vênus é filha do sêmen de Urano derramado no mar, após sua castração por seu filho Cronos. Diante disso, Afrodite nasce emergindo da espuma do mar. A Vênus lorquiana encarna essa versão, ou seja, a perfeição do arquétipo nos mitemas de pureza, castidade e correção. No verso, a profundidade e o decoro da divindade são reiterados, ao passo que a provação do mar é animizada segundo os contornos equívocos da peleja humana.

Assim sendo, se o mar outrora continha as estrelas, hoje ele abriga “pulpos verdosos”. Na sucessão dos oxímoros, suas “tristezas son bellas” e seus “espasmos gloriosos”, o que remete à lida do mar agrilhado por seu reflexo no céu. O pesar e a contradição regem a cena. Sofrer é a divisa do mar. Para culminar, o mar tem feição satânica – “formidable Satán” –, mas em honra da sua redenção, velaram Cristo, o excelso amor cristão, e Pã, divindade grega dos cultos pastoris. Aqui, cristianismo e paganismo enleiam-se, revelando o hibridismo da cosmovisão do espanhol. Em Pã, a exaltação das forças primárias e a astúcia bestial, pois trata-se da última divindade grega assimilada ao demônio cristão. Em Cristo, a exaltação do sublime amor. A esse respeito, Miguel García-Posada (1989, p. 55) ressalta o fervor de Lorca pela imagem humana de Cristo, arquétipo de amor e sacrifício. Fervor esse, todavia, bem distante dos dogmas cristãos.

As duas quadras finais arrematam a retomada do mito, enaltecendo os atributos da deusa: “la estrella Venus es / la armonía del mundo, / ¡Calle el Eclesiastés! / Venus es lo profundo / del alma...”. No macrocosmo, a harmonia do mundo; no microcosmo, o profundo da alma. Vênus enlaça o grande e o pequeno, o sagrado e o profano, o acerbo e o suave. O silêncio ordenado ao texto sagrado de *Eclesiastes* diante da divindade acentua sua exaltação. Em contraposição, na esfera baixa do humano, o homem miserável é um “ángel caído” e a terra, o provável “paraíso perdido” das suas

ignomínias. Nas imagens decadentes, o homem, em queda, vagueia na terra, refugio invertido do paraíso, assim como, de início, o mar é o refugio invertido do céu.

Na poética ceciliana, Afrodite-Vênus é presença encoberta, evocada subliminarmente nos seus mitemas e modulações. No poema “Onda”, de *Viagem* (1939), Eros e Afrodite aliam-se na experiência sensitiva e sentida de um desejo sublime:

Quem falou de primavera
sem ter visto o teu sorriso,
falou sem saber o que era.

.....

Pus o meu lábio indeciso
na concha verde e espumosa
modelada ao vento liso:

tinha frescuras de rosa,
aroma de viagem clara
e um som de prata gloriosa.

Mas desfez-se em coisa rara:
pérolas de sal tão finas
– nem a areia as igualara!

Tenho no meu lábio as ruínas
de arquiteturas de espuma
com paredes cristalinas...

Voltei aos campos de bruma,
onde as árvores perdidas
não prometem sombra alguma.

As coisas acontecidas,
mesmo longe, ficam perto
para sempre e em muitas vidas:

mas quem falou de deserto
sem nunca ver os meus olhos...
– falou, mas não estava certo.
(MEIRELES, 2001, p. 301-302)

Como no poema lorquiano, o poema ceciliano exibe regularidade e fluidez: oito terças na justeza dos heptassílabos, ritmo ágil, quase sem entrecortes e musicalidade leve nas rimas dos versos ímpares. Os versos fluem sem obstáculos como flui a “onda”, que intitula o poema, a rememorar o desejo de reviver a intensidade do amor. Em cena, a evocação da comunhão com Eros, que funda a rememoração do eu-lírico. Sensualismo

sutil, erotismo místico, Eros desvela-se no olhar e no toque, no fulgor dos sentidos, que almejam o instante alado. No encontro, desponta Afrodite personificando a carícia sublime.

Refundindo Eros e Afrodite, a onda é alusão à deusa que surgiu da espuma das ondas, e ainda o desejo que faz ressoar o passado no presente da cena lírica. Imersa na rememoração, a amante deseja tornar à cumplicidade com Eros, apelo de contato que ressuma nas imagens de Afrodite. Sua fala reúne as impressões da natureza aos registros que ela guarda do outro-amoroso. Na terça inicial, dirigindo-se à alteridade evocada, o sorriso do outro teria o mesmo calibre da primavera, se não a superasse enormemente. Por isso, quem no passado falou de primavera, sem ver o sorriso do amado, falou “sem saber o que era”.

Antes da segunda terça, cingindo o auge da experiência, a amante instaura um verso de reticências para realçar suspensivamente a singularidade do momento. Na brevidade do verso, a segunda e a terceira terças descrevem a carícia instantânea, intensidade viva do amor que se contorna dos mitemas de Afrodite. Quase um transe erótico, a amante aferra-se ao instante, subjugada pelo desejo de voltar ao que se passou, quando seu lábio empreende o toque pleno e total: “Pus o meu lábio indeciso / na concha verde e espumosa”. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 269-270), a concha tem duplo simbolismo, fecundante e erótico. No primeiro quesito, por evocar a água, a concha relaciona-se à fecundidade própria da água. No segundo aspecto, por sua forma e profundidade, a concha lembra a o órgão sexual feminino. Além disso, a pérola, seu conteúdo ocasional, remete ao nascimento de Afrodite como tendo saído de uma concha.

Desse modo, mitemas de Afrodite (a Celeste), concha e espuma exprimem um sentimento elevado. E o verde da concha, sombra de Tânetos imbricada ao amor, sinaliza a destruição em aberto, pois, como afirma Octavio Paz (1994, p. 145), Tânetos é a sombra de Eros. No contato, a amante experimenta o êxtase das sensações etéreas: “tinha frescuras de rosa, / aroma de viagem clara / e um som de prata gloriosa”. Mais uma vez, os mitemas sinestésicos da deusa (rosa fresca, fragrância luminosa e nobre melodia) irradiam denotando a nobreza dos motivos, a pureza dos sentidos, enfim, a elevação do amor. A propósito, o simbolismo sinestésico faz confluir cheiro, textura, audição e visão tornando as impressões e sensações viscerais. Como no poema lorquiano, Afrodite manifesta-se em sua perfeição arquetipal, legitimando o amor espiritual, livre da corrupção carnal.

Entretanto, nas terças seguintes, todo o maravilhamento esfacela-se. O encantamento com Eros e Afrodite dissipa-se, deixando a amante entregue à recordação, refém da lembrança vivida no instante. Na quarta terça, qual miragem dos sentidos, o outro desfaz-se em “pérolas de sal tão finas”. Em nova inserção, pérolas e sal são mitemas marinhos da divindade. O insólito da dispersão deixa na poeta resquícios que martirizam sua lembrança: “Tenho no meu lábio as ruínas / de arquiteturas de espuma”. Ou seja, as ruínas de espuma indicam a destruição, a passagem de Tânatos que se anunciara no simbolismo da concha verde.

Por fim, a amante retorna aos enevoados caminhos que, embora incertos, não lhe ameaçam com a destruição: “Voltei aos campos de bruma, / onde as árvores perdidas / não prometem sombra alguma”. Mesmo assim, na incerteza reinante, perdura o desejo de reviver a intensidade do amor, pois “as coisas acontecidas, / mesmo longe, ficam perto / para sempre e em muitas vidas”. Isto é, a poeta não consegue esquecer seu magno desejo: sorver a plenitude do amor com Eros e Afrodite.

Em chave melancólica, o eu-lírico termina a evocação referindo-se à aridez do deserto como aquém de simbolizar o vazio dos seus olhos, pois eles estão depois do deserto, no além da solidão inconfessa: “mas quem falou de deserto / sem nunca ver os meus olhos... / – falou, mas não estava certo”. Assim, desencanto é a nota final. Na essencialidade do arquétipo, do desejo com Eros tingido das virtudes de Afrodite, Tânatos destoa instaurando a ruína e o acabamento. No espaço poético, porém, a saída vislumbrada enleia Eros e Afrodite na comunhão do amor. Embora frágil, a saída é e está no verso, na memória poética que elege o instante com Eros e Afrodite como a cumplicidade viva do amor capaz de transcender o tempo e, com isso, a sombra de Tânatos.

2.3 A lua, Eros e Tânatos

A lua e os ritos lunares associam-se aos mitos do amor, da temporalidade e da morte na poética lorquiana e ceciliana. Segundo Gilbert Durand (2001a, p. 102), a lua aparece como a grande epifania dramática do tempo: ela é um astro que cresce, decresce, desaparece, um astro caprichoso que se submete à temporalidade e à morte. Também Eliade explora o simbolismo lunar atrelando-o ao devir, ao nascimento e a morte e, sobre a lua, afirma que:

revela ao homem a sua própria condição humana. [...] 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. Se a modalidade lunar é, por excelência, a da mudança dos ritmos, não é menos a do retorno cíclico; destino que fere e consola ao mesmo tempo. [...] Desde que tomou consciência da sua situação no cosmo, o homem desejou, sonhou e esforçou-se por realizar de maneira concreta [...] a superação da sua condição humana (ELIADE, 2002, p. 152).

Em sintonia com as ponderações do mitólogo, na poética lorquiana, a ressurgência do astro lunar assinala a marcha temporal nas sendas humanas, destino aflitivo que se evidencia em inúmeros versos como neste fragmento de “Thamar y Amnon”, do *Romancero gitano* (1927):

La luna gira en el cielo
sobre las sierras sin agua,
mientras el verano siembra
rumores de tigre y llama [...].
(GARCÍA LORCA, 1989, p. 404)

O giro da lua preside o escoar do tempo, trânsito de Cronos sobre a terra assolada pelo verão sem chuva. O sol castiga disseminando risco e calor nas imagens do tigre e da chama. Ainda conforme Eliade (2002, p. 131), assim como as águas são comandadas pela lua, “da Lua vem a chuva”. Vê-se ainda, noutros momentos, a lua incitando a insegurança do poeta enamorado como neste trecho de “El poeta pide a su amor que le escriba”, de *Sonetos del amor oscuro* (1936):

[...] El aire es inmortal. La piedra inerte
Ni conoce la sombra ni la evita.
Corazón interior no necesita
la miel helada que la luna vierte [...].
(GARCÍA LORCA, 1989, p. 648)

Aqui, obscuridade puxa obscuridade nos símbolos que açulam certo hermetismo do amor. Ar imortal, pedra inerte e sombra desconhecida são emblemas que anunciam e intensificam a ambiguidade da lua: “miel helada que la luna vierte”. A intimidade do coração ressenete-se dessa dubiedade e rejeita a doçura e a frialdade lunares. A lua que verte mel doce, mas também gelado, radicaliza o simbolismo obscuro de Eros, o que aumenta o desconforto do amante.

Como no espanhol, em Cecília Meireles, o astro lunar é símbolo vivo a disseminar sentidos no verso. O poema 34, de *Morena, Pena de Amor* (1939), evoca o simbolismo lunar para falar do desencontro amoroso no seio da mudança e no entorno da morte:

Eu estou sonhando contigo,
tu estás sonhando com ela,
e ela com teu amigo,
e ele comigo ou com ela...

Tudo sonha e oscila
nas ondas do mundo:
em cima, a lua tranquila,
tranquila, a morte no fundo.
(MEIRELES, 2001, p. 184)

Dentro do sonho, a mudança rege os destinos que não conseguem se chegar uns aos outros. A poeta sonha com o outro, que, por sua vez, sonha com a outra. Esta sonha com o amigo e ele sonha com o eu-lírico ou com outra ainda. As reticências suprimem o ciclo repetido do desencontro: “e ele comigo ou com ela...”. Na movência do mundo que são as ondas, “tudo sonha e oscila”. Atmosfera onírica, nada escapa da mudança, nem o sonho. Na paisagem, porém, a lua governa em cima e a morte, no fundo. Ambas, impassíveis, arbitram a ordem do cosmo. A lua arbitra a mudança, ao passo que Tântatos arbitra a passagem. Mudar e morrer parecem leis, amar não. A lua e a morte desdenham Eros que não é feliz. A incompletude amorosa ressuma. No poema ceciliano, sob as hostes da lua e de Tântatos, o ser deve seguir sozinho.

Não poucas vezes, a ambiguidade do simbolismo lunar amplia o timbre desencantado da lírica amorosa de Cecília Meireles. Outro poema representativo da aliança desenganada entre a lua e Eros é “Romantismo”, de *Mar absoluto* (1945):

Quem tivesse um amor, nesta noite de lua,
para pensar um belo pensamento
e pousá-lo no vento!

Quem tivesse um amor – longe, certo e impossível –
para se ver chorando, e gostar de chorar,
e adormecer de lágrimas e luar![...]

Ah! quem tivesse... (Mas, quem teve? quem teria)
(MEIRELES, 2001, p. 468)

Ter um amor é esfera de Eros, o desejo irrefreável, na noite que se enfeita de lua, “para pensar um belo pensamento”. No entender da poeta, “quem tivesse um amor”, lograria as venturas do deus arqueiro. Mesmo chorando, se se tem um amor, possível seria “adormecer de lágrimas e luar”. Porém, tudo se passa no tempo da hipótese, na possibilidade imprevista do subjuntivo, que tinge de incerteza o desejo alentado. Sob o signo lunar, o tempo verbal escoar, sem demarcar, fazendo também escoar as chances do amor. Bordão da dúvida, “quem tivesse”, “quem teve”, “quem teria”, cerram Eros na imprevisão. Logo, contornado do simbolismo lunar, o tempo do amor não vinga.

Assim sendo, na poesia do espanhol e da brasileira, a lua é presença fundamental que amplia os simbolismos e sentidos em torno do amor e da morte. No tocante às figurações do astro lunar, não importa se estamos diante do astro em si, ou de uma divindade que habita a lua, ou de uma personificação mítica da lua. Em qualquer dos aspectos, a lua enquanto símbolo do imaginário noturno sintético irradia os mitemas do drama agrolunar. Na explanação de Gilbert Durand (2001a, p 294), as epifanias do simbolismo lunar relacionam à lua “à obsessão do tempo e da morte. Mas a lua não é só o primeiro morto, como também o primeiro morto que ressuscita. A lua é, assim, [...] medida do tempo e promessa explícita do eterno retorno”. Referendando o simbolismo da lua e do drama agrolunar, o estudioso do imaginário expõe o argumento do drama como a morte e a ressurreição de uma personagem mítica, ao mesmo tempo filho e amante da deusa lua (DURAND, 2001a, p. 299).

Considerando Federico García Lorca, no poema “Si mis manos pudieran deshojar” (1919), de *Libro de Poemas*, o eu-lírico recorre ao simbolismo lunar para falar do amor não correspondido. A lua figura sua desesperança, desvelando um Eros agônico, transido de dor:

Yo pronuncio tu nombre
en las noches oscuras,
cuando vienen los astros
a beber en la luna
y duermen los ramajes
de las frondas ocultas.
Y yo me siento hueco
de pasión y de música.
Loco reloj que canta
muertas horas antiguas.

Yo pronuncio tu nombre,
en esta noche oscura,
y tu nombre me suena
más lejano que nunca.

Más lejano que todas las estrellas
y más doliente que la mansa lluvia.

¿Te querré como entonces
alguna vez? ¿Qué culpa
tiene mi corazón?
Si la niebla se esfuma,
¿qué otra pasión me espera?
¿Será tranquila y pura?
¡¡Si mis dedos pudieran
deshojar a la luna!!
(GARCÍA LORCA, 1989, p. 46)

A pungência dos versos tem um quê de sagrado no modo como o nome do amante é evocado: “yo pronuncio tu nombre”. Efeito de pórtico, o verso que reposiciona o nome na dianteira das duas estrofes iniciais indica que o poeta não pode esquecer o que não lhe sai do coração. O nome é o visgo, é o vínculo da paixão ausente a devorar as sensações do eu. Também, o conluio de uma natureza animizada impregna de sacralidade a evocação. No ritualismo da cena, espaço e tempo entremeiam gravidade e enigma: o nome é dito nas “noches oscuras” e no momento que “vienen los astros / a beber en la luna”. Hora solene, as noites escuras inflamam o drama. E os astros que bebem na lua sugerem um festim aureolado da ambiguidade lunar. Os astros vão até a lua, ou seja, ela é a anfitriã de uma celebração obscura. Não apenas isso, os astros embebedados “duermen los ramajes / de las frondas ocultas”. Tudo é sombrio, cerrado e soturno, pois a lua preside a evocação amorosa. Sob o signo lunar, Eros declina.

Ampliando o simbolismo lunar, Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 564) referem-se à lua como o “princípio passivo, mas fecundo, a noite, a umidade, o subconsciente, a imaginação, o psiquismo, o sonho, a receptividade, a mulher e tudo que é instável, transitório e influenciável”. Também Paul Diel (1966, p. 36) afirma que a lua e a noite simbolizam a imaginação malsã – imaginação exaltada – oriunda do subconsciente.

No poema, entrevê-se essa imaginação exaltada nas imagens que o eu-lírico figura de si: “hueco / de pasión y de música” e “loco reloj que canta / muertas horas antiguas”. Ora, oco é imagem presente noutros poemas lorquianos a sinalizar o vazio do eu em dispersão. Como a intimidade é destituída de sentido, o eu se sente oco, um nada. Aporia do sujeito, oco é o não ser sem a paixão e a música. Despojado desses elementos, inexistente para o poeta a potência vivificante de Eros.

No simbolismo subsequente, inversão inesperada, a hipálage – louco relógio a cantar – tinge de estranhamento as impressões e sensações do eu-lírico. Sendo louco, o

eu não poderá contar o tempo como qualquer relógio. E a cantar mortas horas antigas, será qualquer coisa menos relógio, uma vez que o objeto não canta, nem funciona, marcando o tempo presente. É que as horas antigas interessam à loucura do eu-lírico no afã de rememorar seu passado amoroso. E as horas mortas, esquecidas no tempo, só podem ser cantadas pela poesia. Ciente disso, o poeta se entrega.

Modulando o movimento inicial, a segunda estrofe reitera o rito de evocação do nome amado. Se a primeira estrofe generaliza, o pronome demonstrativo, no segundo verso, situa o chamado do amor no agora da recordação lírica: “en esta noche oscura”. A alteração é sutil, mas empreende outro tom. Ela presentifica o drama amoroso do eu-lírico. Paradoxalmente, embora a evocação se torne próxima no tempo, os versos 14, 15 e 16 lamentam a distância e reforçam a queixa: “más lejano que nunca. / Más lejano que todas las estrellas / y más doliente que la mansa lluvia”. Na aposição das anáforas e hipérboles, as imagens retesam o conflito ensejado pelo nome, reiterando e exagerando a distância entre os amantes. Assim, o nome traz de volta a lembrança, mas não o amado que permanece longe, desapegado e indiferente.

Daí, na estrofe final, da dor do poeta sobrevêm indagações lacrimosas de quem não sabe o que fazer. É Eros que desespera, não há desafogo quando se ama sem correspondência. Sobra perguntar a esmo: “¿Te querré como entonces / alguna vez? ¿Qué culpa / tiene mi corazón? / [...] ¿qué otra pasión me espera? / ¿Será tranquila y pura?”. Incerteza dilacerante, o eu-lírico especula se amanhã ainda amará, assim, tão intensamente. E, apiedado de si mesmo, clama por entendimento, seu coração ama demais, não pode ser culpável. Graduando a tensão, pode esperar outra paixão no porvir? E mais, pode esperar a tranquilidade e a pureza de ser amado por esse novo amor?

Eros desesperado, não há desafogo quando se ama sem a contraparte. Sobra perguntar a esmo. As ânsias de perguntar, porém, não comovem, nem alentam a queixa. Elas agravam as contradições que culminam na imagem final: “¡¡Si mis dedos pudieran / deshojar a la luna!!”. Núcleo do simbolismo, a lua é o centro do desejo que mitigaria a angústia. No gesto proposto, desfolhar é abrir, é ver o que tem dentro, o que se oculta dos olhos. Aqui, o poeta anela o impossível desconhecido e o mistério alheio talvez latejasse menos se possível fosse desfolhá-lo. Nesse sentido, se se pudesse desfolhar a lua, descobrir-se-ia a intimidade, examinar-se-iam as entranhas, o ambíguo se esfumaria. Isto porque guardiã do mistério, a lua é cifra da alteridade que tanto perturba o humano. Símbolo candente, a lua figura o coração do outro vedado para quem ama.

Ela é a esfinge que não se revela, nem se deixa conhecer. Por isso, a aposta é extrema. O poeta empenha na lua sua redenção com Eros. Na arte, como na vida, Eros agoniza.

Como entrevisto, em Cecília Meireles é recorrente a lua assinalar a dispersão temporal. No poema “Lua adversa”, de *Vaga Música* (1942), a volubilidade lunar exprime um Eros desencontrado:

Tenho fases, como a lua
Fases de andar escondida,
fases de vir para a rua...
Perdição da minha vida!
Perdição da vida minha!
Tenho fases de ser tua,
tenho outras de ser sozinha.

Fases que vão e que vêm,
no secreto calendário
que um astrólogo arbitrário
inventou para meu uso.

E roda a melancolia
seu interminável fuso!

Não me encontro com ninguém
(tenho fases, como a lua...)
No dia de alguém ser meu
não é dia de eu ser sua...
E, quando chega esse dia,
o outro desapareceu...
(MEIRELES, 2001, p. 413-414)

Fulcro da instabilidade, a lua é adversa como o título prenuncia. Isto porque a poeta se vê e se reconhece como o astro lunar, em contínua mutação. Já o verso inicial não deixa dúvidas: “tenho fases, como a lua”. As fases dizem do devir lunar que renova e transforma os ciclos da natureza e os humores humanos. Como salientado, a lua preside o eterno retorno e a renovação periódica. No sujeito, porém, essas fases transtornam o emocional. Os versos em redondilha maior, a abundância das anáforas, as repetições e o ritmo ágil do poema conferem dinamismo e movimento, o que metaforiza a inconstância lunar reverso da inconstância do eu-lírico.

A primeira estrofe detalha a mobilidade do eu na antítese dos versos. Há fases de se esconder, outras de sair para a rua. Também, há fases de amar, “tenho fases de ser tua”. Mas nem o outro consegue sustentar a mudança, pois há fases de solidão: “tenho outras de ser sozinha”. No meio da estrofe, a repetição do verso, “perdição da minha

vida”, duplica o desalento, pois o ser está sempre a desmoronar, não permanece em si. O centro é difuso, também muda.

Sob o signo da mudança, a poeta sente-se perdida. Seu ser ancora-se no não ser, já que não fica como é. A sutil ironia da segunda estrofe tenta aliviar esse estado de coisas. “Secreto calendário” e “astrólogo arbitrário” são, segundo o eu-lírico, invenções que assimilou por sina e desdita. Ela não parece entender “as fases que vão e que vêm”. Daí sugere a reticência do tempo bem como o impositivo alheio sobre si no correr da mudança. O dístico da terceira estrofe reforça essa dispersão como algo além de si: “e roda a melancolia / seu interminável fuso!”. O giro é a mudança, “interminável fuso”. A “melancolia”, sua alma, imantada ao movimento.

A estrofe final recupera o clamor da mudança. O verso inicial de desencontro – “não me encontro com ninguém” – explica-se no seguinte – “(tenho fases, como a lua)” –, entre parênteses, que destaca a ideia central a obsidiar o poema. Para que ninguém esqueça, o problema é mudar como a lua. Nesse sentido, o choque das antíteses acentua o dilema: “no dia de alguém ser meu / não é dia de eu ser sua...”. O outro vem, mas vem na hora da mudança. Ou seja, Eros retorna, mas volta no desencontro. Não menos inquietante, as antíteses finais reafirmam a impossibilidade do encontro amoroso: “E, quando chega esse dia, / o outro desapareceu...” De igual modo, quanto tudo parece oportuno, o outro não está mais ali.

Logo, na tônica do poema, um Eros desencontrado exprime o imprevisto da lua. Aludido na relação com o outro, Eros eclipsa-se. Se tudo são fases, o amor também é. Sob o império da lua, o amor não vigora. Na dissonância dos tempos, tudo se esvai. Talvez a hora do amor devesse ser a hora do eu e do outro. No poema ceciliano, porém, essa hora não se dá, os dois jamais se encontram.

2.4 Águas eróticas: a mística do desejo

Como salientado, a afluência da água nas poéticas de Federico García Lorca e Cecília Meireles é corriqueira, erigindo, além dos simbolismos relacionados a Tântatos, também correlações simbólicas com Eros. Num extremo, as águas lutuosas são as águas escuras, estanques, pútridas que carregam a morte e a desagregação. Noutro extremo, considerando a polivalência do elemento aquático, as águas embalam a vida, carregando

a iluminação e a transcendência. Simbolismo de base, a água vitaliza, purifica e regenera.

Segundo Chevalier & Gheerbrant (2000, p. 21), a água tem valorização feminina, sensual e maternal, sendo a água do lago, noturna, leitosa e lunar, onde a libido desperta. Ainda segundo os estudiosos dos símbolos, mais próximo do Eros grego, o desejo amoroso significa poder de unificação e de conexão, traduzindo-se no sentindo intelectual de união para os místicos. Por isso, “a união sexual é a repetição da hierogamia primeira, do enlace do Céu e da Terra, do qual nasceram todos os seres” (2000, p. 376).

Assim, água e libido enleiam a mística do desejo, erotismo latente, ostensivo na poética lorquiana e ocasional na poética de ceciliana. Em linha com Jesus Antônio Durigan, erotismo origina-se do grego “erotikós” (na etimologia da palavra, eros). No seu dizer, “mais tarde, a psicanálise transformou-o em símbolo da vida, princípio da ação. E sendo seu oposto Tânetos, símbolo da morte, princípio da destruição” (DURIGAN, 1985, p. 30). Citando Freud, o estudioso lembra que as sensações sexuais não são apenas genitais envolvendo também os processos psíquicos. O erótico está para além do sexual, pois as sensações do homem em contato com a natureza, por exemplo, podem estar carregadas de erotismo. Desse modo, o sensual instiga os sentidos como o contato da água no corpo, o que desperta o erótico, mas não necessariamente a libido sexual.

Em Federico García Lorca, o erotismo é efusivo, resvalando para o que os estudiosos apontam como erotismo místico. Ilustrando o erotismo lorquiano isolado do elemento água, sensualidade e vigor despontam como no poema “Casida de la mujer tendida”, de *Divan del Tamarit* (1936):

Verte desnuda es recordar la tierra.
La tierra lisa, limpia de caballos.
La tierra sin un junco, forma pura
cerrada al porvenir: confín de plata.[...]

Tu vientre es una lucha de raíces,
tus labios son un alba sin contorno,
bajo las rosas túbias de la cama
los muertos gimen esperando turno.
(GARCÍA LORCA, 1989, p. 552-554)

O desejo lorquiano não se contém, derrama-se. Na descrição da mulher, sobejam símbolos da sua nudez, profunda como a terra e isenta de companhias. Ampla nudez, a forma é pura a reinar soberana na natureza: “confín de plata”. Acentuando o hermetismo, o ventre exprime a luta das oposições enraizadas, ao passo que os lábios desenham uma aurora sem contorno. Cerrando o simbolismo erótico com Tânatos, no verso final, “los muertos gimen esperando turno”. Aliança sinistra, na cama, locus do prazer, Tânatos aflora nos mortos que gemem querendo copular, o que sugere a sede de prazer também da morte.

Aliando o erotismo lorquiano às águas, ressuma o fervor dos sentidos na exaltação do mistério sensual. O poema “Casida de la muchacha dorada”, de *Divan del Tamarit* (1936), tangencia esse erotismo nas águas de Eros:

La muchacha dorada
se bañaba en el agua
y el agua se doraba.

Las algas y las ramas
en sombra la asombraban
y el ruiseñor cantaba
por la muchacha blanca.

Vino la noche clara,
turbia de plata mala,
con peladas montañas,
bajo la brisa parda.

La muchacha mojada
era blanca en el agua
y el agua, llamarada.

Vino el alba sin mancha
con mil caras de vaca,
yerta y amortajada
con heladas guirnalda.

La muchacha de lágrimas
se bañaba entre llamas,
y el ruiseñor lloraba
con las alas quemadas.

La muchacha dorada
era una blanca garza
y el agua la doraba.
(GARCÍA LORCA, 1989, p. 556- 558)

Versos enxutos, a delicadeza recobre de musicalidade o poema na estrofação alternada das terças e quadras. Em cena, um momento íntimo, o banho lustral de uma

“muchacha dorada” que transmite seu calor à água, dourando-a gradativamente. Por si só erótico, esse quadro poemático envolve o banho, a água, a moça e a natureza. Todavia, a nudez da moça sequer é aventada. O tom ritualístico tinge de elevação o erótico.

Marcante no ritual em curso, a natureza animizada é testemunha da transformação que, verso a verso, se processa. O rouxinol, por exemplo, canta “por la muchacha blanca” na segunda estrofe. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 791), este cantor mágico da noite, mensageiro da aurora e da separação, “é para todos os poetas o cantor do amor”, aquele que “mostra em todos os sentimentos que suscita, o íntimo laço entre o amor e a morte”. Já nesse momento, a brancura da moça pode indicar certa pureza, o que se opõe a sua tez dourada na primeira estrofe.

Acerca da brancura reiterada, os estudiosos dos símbolos afirmam que o branco é uma cor de mudança nos ritos de passagem através dos quais se operam as mutações do ser, morte e renascimento, podendo introduzi-lo ao mundo lunar, frio e feminóide (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2000, p. 141-142). Ademais, o dourado inicial da pele aciona a transmutação também da água que se torna “llamarada” na quarta estrofe. Em via incessante, a água em contato com o corpo transforma-se em “llamas”. De igual modo, na estrofe final, a moça, que era “blanca garza”, passa a ser dourada pela água.

Essa reversão entre o dourado e o branco, entre a água e as chamas, desvela o ritualismo alquímico do poema. A água erótica toca e sensualiza o corpo, instigando a mudança. Sagrado é o corpo, sagrada é a transformação, por isso o erotismo é místico. Em conformidade, Chevalier & Gheerbrant (2000, p. 119-120) assinalam que o banho é o primeiro dos ritos e, em acepção alquímica, “pode ser interpretado como uma purificação através do fogo e, não, através da água”. Assim, nas abluções herméticas da alquimia, o banho é uma operação de natureza ígnea sendo a água também qualificada como ígnea.

Essa alquimia um tanto rudimentar transcorre em sintonia com a natureza viva. Em García Lorca, a natureza é agente, tem alma e paixões: “vino la noche clara / turbia de plata mala”. A claridade, a prata e o opaco remetem ao isomorfismo ambíguo do astro lunar. Ainda conforme Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 739), a prata é símbolo de pureza relacionado à lua, “princípio passivo, feminino, aquoso, frio”, opondo-se ao ouro, “princípio ativo, macho, solar, diurno, ígneo”.

Essa claridade argêntea da lua ilumina a “muchacha mojada”, “blanca en el agua”, líquido que, neste ponto, já se inflamou em “llamarada”. O contraponto das

imagens lunares com as derivações do simbolismo solar traz, numa gradação, o dourado, a labareda e as chamas. Aqui, as imagens do fogo não aludem à conotação sexual, mas à efusão dos sentidos, mística erótica peculiar à poética lorquiana. Nesse sentido, o fogo incendeia a água, indicando a alquimia que transmuta a moça dourada na ave branca. Fogo e água, portanto, emblemam a conjunção dos contrários, as núpcias alquímicas no poema.

O rito prossegue operando alquimias paralelas que articulam novas oposições. Na quinta estrofe, “el alba sin mancha” reitera a pureza aventada nos símbolos do arquétipo lunar. Tal imagem combina-se, porém, “con mil caras de vaca / yerta y amortajada / con heladas guirnaldas”. Segundo o simbolismo védico, a vaca corresponde à aurora primordial e no Tao-Te King (cap. 6) designa a fêmea misteriosa, o princípio feminino, origem do céu e da terra. Por seu turno, o simbolismo upanixádico instrui a relação da vaca com o fogo sacrificial e ainda com a capacidade de iluminação do homem para escapar das limitações da existência (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2000, p. 927). Assim, ao imaculado da aurora afivelam-se estranhas máscaras: mil caras de vaca, rijas e envoltas na mortalha fria das flores, grinaldas decadentes. Culminando as oposições, na sexta estrofe, a água em chamas incendeia as asas do rouxinol. O pássaro-cantor, outrora amante da noite, agora chora ao invés de cantar. E a moça, outrora branca, agora se desfaz “de lágrimas”.

A estrofe final conclui a travessia alquímica. Assim como a fênix se levantava com a aurora, no poema, a “alba sin mancha” prenuncia o êxito da obra. Como o pássaro mítico que evoca o fogo criador e destruidor; a garça branca, obra alquímica, tem o poder de se consumir no fogo para ressurgir no estado inicial (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2000, p. 422). Ao final, esse aspecto desvela-se: “La muchacha dorada / era una blanca garza / y el agua la doraba”. Reversão dos símbolos, o poema termina voltando ao princípio da água ígnea a dourar o corpo da moça, agora garça branca. Assim, encenando um erotismo místico, a água erótica amalgama os contrários, no simbolismo lunar e solar, construindo a obra alquímica, transmutação da moça na ave branca.

Em oposição ao poeta espanhol, o erotismo ligado à água é sutil e pouco ostensivo na poética ceciliana. Nesse particular, os poemas que resvalam para o erótico, revelam também a mística dos sentidos, fascínio do desejo no corpo. O poema “Cavalgada”, de *Viagem* (1939), ilustra esse segmento pouco explorado na lírica da poeta:

Meu sangue corre como um rio
 num grande galope,
 num ritmo bravio,
 para onde acena a tua mão.

Pelas suas ondas revoltas,
 seguem desesperadamente
 todas as minhas estrelas soltas,
 com a máxima cintilação.

Ouve, no tumulto sombrio,
 passar a torrente fantástica!
 E, na luta da luz com as trevas,
 todos os sonhos que me levas,
 dize, ao menos, para onde vão!
 (MEIRELES, 2001, p. 283)

O rio é a grande metáfora do poema, simbolismo das águas que emblema o erotismo febril da poeta. De sensualidade vertiginosa, o que o corpo sente é quase palpável. Isto se dá pela reiteração das imagens nas analogias que fundem suas sensações físicas à eroticidade do fluxo das águas. O ponto de partida é o aceno da alteridade. O toque do outro desencadeia o furor das reações. Sensitivo e receptivo, o corpo desperto pelo desejo responde com impetuosidade.

O verso inicial – “meu sangue corre como um rio” – emparelha sangue e rio. Hipérbole e comparação, dessa imagem irradiam as outras, ampliando os sentidos de um desejo caudaloso. Ora, o fluxo do sangue é como o fluxo do rio, porque imenso é também o fluxo do desejo. Ele corre “num grande galope” e “num ritmo bravio” em direção a mão que lhe tenta e provoca. Outra analogia importante, a corrida do desejo tem o impulso de um galope, ágil e indomável. Nesse ponto, significativo é o título do poema – “Cavalgada” – que reúne esses simbolismos, pois representa a cavalgada do desejo rumo ao prazer dos sentidos.

A segunda estrofe modula o simbolismo das águas, mimetizando o desejo manifesto. Na metonímia, “ondas revoltas” impelem a busca incontida do prazer. Nesse estado, o corpo é um emaranhado de “estrelas soltas” que tem “a máxima cintilação”. A exaltação do prazer no desejo desperto é avassaladora. Eros, o desejo irrefreável, torna livres as sensações físicas como se fossem estrelas. E também torna máxima a intensidade das sensações. Cintilância e liberdade dizem, assim, do prazer extremo do eu-lírico.

A estrofe derradeira interpõe o colóquio do eu-lírico com o amante. Ela roga, no torvelinho das sensações, que ele ouça a “torrente fantástica” dentro de si. E também, no seu embate interior “da luz com as trevas”, que ele lhe diga para onde a leva nos sonhos de então: “todos os sonhos que me levas, / dize, ao menos, para onde vão!”. A comunhão desponta da intimidade entre os amantes. O diálogo flui, a sintonia não parece impossível. Eros, finalmente, suspira. As águas eróticas deram-lhe alguma sobrevida e a cavalgada, duplicado vigor.

Neste capítulo, a exploração do Eros lorquiano e ceciliano confirma o arroubo e o erotismo do poeta espanhol, em contraponto à contenção da poeta brasileira. Com relação à Afrodite, sua presença é ostensiva na poesia lorquiana, encobrindo-se nos seus mitemas na poesia ceciliana. Acerca da lua, o simbolismo lunar é corriqueiro nos dois poetas, modulando com frequência o simbolismo de Eros e Tânetos. E, por fim, acerca do erotismo das águas, no espanhol, a emergência da água revela, muitas vezes, um erotismo místico ligado à efusão dos sentidos. Já, na brasileira, em simbiose com a água ou fora dela, o erotismo é difuso e incidental, pouco perceptível.

CAPÍTULO 3: EROS E TÂNATOS: A INARREDÁVEL DESTRUIÇÃO

O amor é um lembrete da nossa mortalidade.
(MAY, 1992, p. 113)

O que caracteriza a paixão é um halo de morte.
(BATAILLE, 1987, p.16)

Este capítulo discute o duelo de Eros e Tânatos na destruição que, muitas vezes, instauram na poética de García Lorca e Cecília Meireles: de início, o embate opressor à luz das considerações de Georges Bataille e Sigmund Freud; na sequência, o entusiasmo do mito de Dioniso e a elevação do mito de Apolo associados ao simbolismo de Eros e Tânatos; e, por fim, os símbolos emergenciais da paixão tanática, isto é, os símbolos do amor sombreado por Tânatos.

3.1 O embate opressor

Entre o amor e a morte, as nuances e as gradações que envolvem a paixão, a posse, o desejo, o sexo, as emoções turbadas, os sentimentos transversos. Num extremo, a vida, reino da descontinuidade; no outro, o fim, esfera da continuidade. Tal tópico é discutido por Georges Bataille, em *O erotismo* (1987), ao tratar das relações antagônicas entre um aspecto e outro. Seres descontínuos fadados a perecer na morte, como continuar ou ainda como não acabar?! Eis a aporia da raça: as faces reversas do drama humano.

Instintivamente ou não, conscienciosamente ou não, os seres se buscam no amor e no sexo para romper a solidão que o viver descontínuo implica. Em seu estudo, Bataille (1987, p. 11) observa que, embora o erotismo se defina “pela independência do prazer erótico e da reprodução como fim”, não se pode descurar do sentido fundamental da reprodução como a chave do erotismo. Assim sendo, mirando o prazer, dédalo do encontro sexual, o ser entrega-se ao tentame da reprodução, o que representaria, por assim dizer, sua insurreição, via erotismo, ao interdito da morte. Esta que, em última instância, põe fim à descontinuidade do ser pessoal.

Segundo o etnólogo, “a morte tem o sentido da continuidade do ser: a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas ela põe em jogo sua continuidade, isto é, ela está intimamente ligada à morte” (1987, p. 11). Mais adiante, Bataille (1987, p. 13) complementa que, no desejo de eternidade, está em causa sobreviver à descontinuidade, isto é, “substituir o isolamento do ser, a sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda”. Todavia, embora tenha esse sentido, a morte não é garantia da continuidade. Na travessia da morte, passagem das formas precárias às formas perenes, o anelo de eternidade configura-se o maior desiderato humano.

Na outra meada, capitaneado por Eros, o amor erótico luta por viver na descontinuidade imprevista dos apegos mundanos. Sabidamente, porém, essa luta vai dar na morte, a interdição que, além do acabamento, suscita o horror à podridão dos despojos materiais. Nesse sentido, lembra Bataille (1987, p. 37) que vida e morte não deixam de se negar mutuamente, uma vez que “o horror à morte não está somente ligado à destruição do ser, mas à putrefação que devolve a carne morta à fermentação geral da vida”. Antagonismo de base, o amor fomenta a transgressão, pois se opõe à degeneração e à destruição carregadas pelo instinto de morte. É como esclarece Denis de Rougemont (1988, p. 217): “Eros se escraviza à morte porque quer exaltar a vida acima de nossa condição finita e limitada de criaturas. Assim, o mesmo movimento que faz com que adoremos a vida o precipita em sua negação”.

Nesse universo antitético das representações do imaginário, amor e morte travam dura oposição. Nas palavras do filósofo francês:

Essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação. O mais violento para nós é a morte que, precisamente, nos arranca da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que nós somos. Desanimamos face à ideia de que a individualidade descontínua que está em nós de repente vai acabar (BATAILLE, 1987, p. 13).

Sendo conflitiva, a relação entre amor e morte instaura o apego à vida e o temor à destruição. Para além do conflito, Eros e Tânatos podem resolver suas contradições harmonizando os contrários. Um extremo ou outro é o que se observa nas poéticas lorquiana e ceciliana: ora a emergência do embate na luta antitética, ora o prenúncio da totalidade na síntese conciliadora. Amor e morte erigem, portanto, uma relação distinta que promove o duelo das oposições ou a conciliação dos contrários. Neste capítulo, o

enfoque recai sobre o embate opressor, sendo a síntese conciliadora o enfoque do próximo capítulo.

Ilustrando as duas vertentes, no espanhol, a oposição conflitiva revela-se no trecho do “Soneto de la carta” (*Sonetos del amor oscuro* – 1936):

Amor de mis entrañas, viva muerte,
en vano espero tu palabra escrita
y pienso, con la flor que se marchita,
que si vivo sin mí quiero perderte [...]
(GARCÍA LORCA, 1989, p. 30)

Mais que paradoxo, “viva muerte” é oxímoro agudo a expressar a aflição na expectativa da resposta. Amor dilacerado, enquanto a carta não chega, o eu-lírico se desespera, pois a não resposta é o mesmo que, em vida, estar morto. Além disso, na espera, o amante sente-se fenecer como a flor perdendo-se vivo de si mesmo. Nas emoções em luta, o incêndio dos contrários radicaliza o paroxismo entre Eros e Tânatos. Dominam, enfim, o obscuro e a sombra, o tanático em detrimento do erótico.

No que tange à violência do erotismo assinalada por Bataille, ainda no mesmo soneto, o primeiro terceto deflagra essa violência ancorada no rasgar das veias e na oposição do tigre e da pomba. No embate, certa violação também se manifesta na carícia sexual, luta de mordiscos e açucenas:

[...] Pero yo te sufrí. Rasgué mis venas,
tigre y paloma, sobre tu cintura
en duelo de mordiscos y azucenas [...]
(GARCÍA LORCA, 1989, p. 30)

Na poeta brasileira, em feição diversa, o amor e a morte interpõem-se sugerindo a integração dos contrários como no fragmento de “Desenho leve” (*Retrato Natural* - 1949):

[...] Via-se morrer o amor
de mãos estendidas.

Uma lua sem memória
pelas águas transparentes
arrastava seus vestidos.

Via-se morrer o amor
de solidões cercado [...]
(MEIRELES, 2001, p. 675)

Embora a ênfase seja reafirmar a morte do amor, o ritualismo gestual, a comunhão da natureza e a leveza das imagens insinuam a trilha conciliadora dos opostos. Sem alarme ou alarde, o amor definha de mãos súplices assinalando, no gesto, um rito de passagem, onde a morte não é aterradora, mas transformação de regresso ao incondicionado. A solidão no entorno realça o isolamento e o centramento da experiência. Signo dúbio de Eros, a lua feminina, despida de história e lembrança, arrasta os vestidos, nas águas claras, oficiando, assim, o rito do amor entregue aos desígnios de Tânetos.

Vereda fecunda, a poesia é o celeiro dos simbolismos do ser no amor e na morte. Não por acaso, Bataille (1987, p. 18) recorre a ela para tornar sensível sua ideia da continuidade na morte. Para o estudioso, “a poesia conduz ao mesmo ponto como cada forma do erotismo; conduz à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte, à continuidade”. E, citando os versos de Arthur Rimbaud, o francês finaliza destacando o liame da poesia com a eternidade, ideal da continuidade que romperia o isolamento das criaturas: “a poesia é ‘l'éternité. / C'est la mer allée / Avec le soleil’²³”.

Se como preconiza Bataille (1987, p. 94), “o sentido último do erotismo é a morte”, décadas antes, o médico neurologista Sigmund Freud já se antecipara escrevendo algo nesse sentido. Em *Além do princípio do prazer* (1920), obra que explora a dicotomia entre Eros e o instinto de morte, Freud (1975, p. 26) afirma que o “objetivo de toda vida é a morte”. Anos depois, em *O eu e o id*, obra de 1923, o investigador amplia sua teoria esclarecendo termos e conceitos. Em ambas as publicações, algumas postulações referenciais acerca dos instintos interessam, de perto, ao desenvolvimento deste trabalho.

Na obra primeira, em *Além do princípio do prazer*, a teoria freudiana ancora-se no recorte nítido entre os instintos de vida, equiparados à libido e ao sexo, e os instintos de morte, equiparados ao ego. Dicotomia manifesta, os primeiros pressionam o prolongamento da vida, enquanto os segundos pressionam no sentido da morte e da destruição. De início, Freud (1975, p. 34-35) faz coincidir a libido dos instintos sexuais com o Eros dos poetas e dos filósofos.

Questão controversa, acerca da equiparação da libido sexual com Eros, Rollo May examina, com isenção, a evolução do pensamento de Freud entre uma obra e outra,

²³ “[...] a eternidade. / O mar de partida / Com o sol”.

de 1920 a 1923, datas respectivas de *Além do princípio do prazer* e de *O eu e o id*. Segundo May (1992, p. 90), é no volume final que o neurologista redescobre a potência de Eros como um aspecto distinto da libido e que, muitas vezes, a ela se opõe. Lá, Freud reconhece que “a libido plenamente gratificada, via instinto da morte, conduz à autodestruição. Então Eros – o espírito da vida – é invocado para salvar a libido da anulação e de suas próprias contradições”.

Assim sendo, a desvinculação entre sexo e Eros dá-se em Freud nos seus escritos finais. Em termos clínicos, o estudioso aparta um de outro considerando o instinto erótico como uma energia sublimada, oriunda da libido narcísica, isto é, de Eros dessexualizado. Dito de outro modo, Freud (2010, p. 43) denomina a energia deslocável de Eros de libido dessexualizada, daí seu caráter sublimado, que “manteria a principal intenção de Eros, a de unir e ligar, na medida em que contribui para a unidade – ou o esforço por unidade – que caracteriza o Eu”.

Não nos interessa examinar as dissensões, entre especialistas e estudiosos, sobre a teoria freudiana de Eros e Tânatos. Interessa-nos apurar e apontar os aspectos dessa teoria que ampliam a hermenêutica simbólica na leitura das poéticas de García Lorca e de Cecília Meireles. A antítese entrevista por Freud entre o instinto de morte e Eros conflui com as figurações do imaginário nos poemas do espanhol e da brasileira. Ademais, acerca da articulação dos opostos, Carl Gustav Jung (1985, p. 46) assinala que “todo consciente procura, talvez sem perceber, o seu oposto inconsciente, sem o qual está condenado à estagnação, à obstrução ou à petrificação. É no oposto que se acende a chama da vida”.

Retomando a teoria freudiana, nos escritos de *O eu e o id*, Freud (2010, p. 121) concebe o instinto como “uma espécie de elasticidade do ser que vive, como um impulso ao restabelecimento de uma situação que havia existido e foi anulada por um distúrbio externo”. Essa plasticidade inerente impele, modula e desloca os movimentos do ser em sua jornada de amor e morte. No tocante à natureza, o médico elucida as duas espécies de instintos:

Com base em reflexões teóricas amparadas pela biologia, supusemos que há um instinto de morte, cuja tarefa é reconduzir os organismos vivos ao estado inanimado, enquanto Eros busca o objetivo de, agregando cada vez mais amplamente a substância viva dispersa em partículas, tornar mais complexa a vida, nisso conservando-a, naturalmente (FREUD, 2010, p. 37).

Desse modo, os instintos de Eros envolvem o instinto sexual desinibido e os impulsos instintuais sublimados e inibidos, mas também o instinto de autoconservação, que deve estar atrelado ao Eu. Enquanto, os instintos de morte são silenciosos, os que emanam de Eros são ruidosos e festivos. Na intersecção, o princípio do prazer regula as duas espécies de instintos, os instintos de morte e os instintos de vida eróticos (libidinais). Além disso, o princípio de prazer parece servir aos instintos de morte, pois sua “meta é conduzir a vida sempre instável à quietude do estado inorgânico, e teria a função de advertir contra as exigências dos instintos de vida, da libido, que buscam perturbar o pretendido curso da vida” (FREUD, 2010, p. 166-167).

Enfim, acerca da teoria dos instintos, importa é sua fecundidade no desvelar do mito na poesia dos autores estudados. Importa é seu “sentido como mito” iluminar a leitura do verso lorquiano e ceciliano. Com Rollo May (1992, p. 95), endossamos essa pertinência em nosso trabalho:

[...] Embora a teoria não faça sentido do ponto de vista biológico, ou com a definição literal de “instinto”, faz muito sentido como mito, expressando a natureza trágica da vida humana. Aqui a voz de Freud situa-se na grande tradição do Eclesiastes, de Nietzsche, de Schopenhauer e todos os pensadores que, através dos tempos, foram motivados pelo profundo respeito diante do caráter inexorável [...] de Necessidade na natureza.

Na poética das últimas obras de García Lorca, a angústia do amor desencantado aprofunda-se resvalando para certo hermetismo do sujeito incompreendido e solitário. No poeta, amor é conflito, é dor, é desespero, é destruição. O Eros lorquiano não alivia e cobre de penas a experiência amorosa. Para tanto, conta com a cumplicidade de Tânatos que tinge o amor de obscuridade e inquietação. Não por acaso, o amor em Lorca faz jus ao epíteto de “obscuro” pela gama de perplexidades cumuladas. Desassossego de quem ama, Eros vê-se acossado pela sombra de Tânatos que o ameaça com a destruição e o fim. Em muitos poemas lorquianos, amar é ir para a morte. É ver escapar o amor como o sangue e a vida da ferida.

Consenso entre os estudiosos, a predileção pelo “obscuro” do amor e da morte culmina na maturidade do poeta espanhol em duas obras relevantes: *Sonetos del amor oscuro* (1936) e *Divan del Tamarit* (1936). No livro dos sonetos, inclusive, o adjetivo intitula a publicação confirmando a relevância do termo. Na observação de Trabado Cabado (2002, p. 332), “lo oscuro, asociado sobre todo al amor y la muerte, viene a

abundar en la frustración de toda imposibilidad²⁴”. Ainda segundo Miguel García-Posada (1989, p. 132), “lo oscuro es también lo thanático, en sentido físico y moral”²⁵. Nessa medida, o amor obscuro é o tanático que se deixa atravessar por Tânatos, sina de frustração e destruição. A expressão envolve ainda os amores furtivos, dissimulados e desconhecidos, bem como os sentimentos inexplicados, encobertos e profundos.

Principiando pelos *Sonetos del amor oscuro* (1936), “Llagas de amor” exprime o dilema da paixão molestada por Tânatos:

Esta luz, este fuego que devora.
Este paisaje gris que me rodea.
Este dolor por una sola idea.
Esta angustia de cielo, mundo y hora.

Este llanto de sangre que decora
lira sin pulso ya, lúbrica tea.
Este peso del mar que me golpea.
Este alacrán que por mi pecho mora.

Son guirnalda de amor, cama de herido,
donde sin sueño, sueño tu presencia
entre las ruinas de mi pecho hundido.

Y aunque busco la cumbre de prudencia,
me da tu corazón valle tendido
con cicuta y pasión de amarga ciencia.
(GARCÍA LORCA, 1998, p. 28)

Na paisagem do soneto encena-se o duelo entre Eros e Tânatos. Não há síntese possível, pois, verso a verso, o incêndio dos contrários, nos símbolos do amor e da morte, acirra a pena de amar e a destruição em curso. O amor que ama também fere, aniquila e destrói. Plasmando um Eros ardente e combativo, o lume do amor é “luz” e “fuego que devora”. Fogo esse que não ilumina, nem purifica, ao contrário, ele consome, radica e elimina.

Ademais, na polissemia própria da imagem poética, luz e fogo exacerbam a dualidade dos símbolos do amor: Sendo fogo, o amor é arrebatado, intenso e carnal; sendo luz, é espiritual e elevado. Nesse sentido, segundo Miguel García-Posada (1989, p. 67), a metáfora poética é um ótimo instrumento para por em relação os elementos mais opostos da realidade. Entretanto, a ação de devorar, que tortura o sentimento amoroso, não deixa ambígua a destruição no conluio com Tânatos. O que devora,

²⁴ “O obscuro, associado, sobretudo, ao amor e à morte, vem aumentar a frustração de toda impossibilidade”.

²⁵ “O obscuro é também o tanático, em sentido físico e moral”.

devora para destruir. O ato de devorar, manducar, retesa as oposições aludindo ao esquema – impulso verbal – das imagens no regime diurno.

No plano formal, contenção e regularidade sustém o ritmo da poema pressionado pelo delírio crescente do poeta. Dito de outro modo, as emoções em luta de Eros e Tânatos como que estão sob o controle da forma. Na estrutura, tem-se o soneto instaurando ordem e rigor. Na tipologia do verso, tem-se a métrica regular nos endecassílabos que harmonizam o ritmo e a melodia. No esquema das rimas, elas são também regulares o que reforça a musicalidade e o equilíbrio.

Em consonância com os procedimentos clássicos de elaboração, o soneto em exame apresenta arranjo equilibrado e sóbrio, sintaxe direta e reiterativa, linguagem concisa nas elipses que revestem os símbolos de vigor e intensidade. Todavia, no amálgama entre forma e sentido, os quartetos enumerativos revelam, mediante a repetição do pronome demonstrativo, os símbolos da paixão torturada. Expressando o assédio de Tânatos, a sintaxe anafórica aponta o conúbio de uma natureza sombria com a intimidade dilacerada do poeta. Há uma correspondência entre o ambiente e a luta moral encetada. Tudo é corrosão e dor. O fogo devorador coaduna com a paisagem cinza; com o céu, mundo e hora vistos como angustiosos; e com a monoideia declarada, a obsessão de só se pensar no amado.

O segundo quarteto prossegue o simbolismo das oposições. O pranto de sangue, a lira sem vigor, a teia lúbrica e o peso do mar culminam na lacraia, paroxismo da dor, que mora no peito do poeta. A correlação terrífica dos símbolos de Tânatos hiperbolizam a pena. Nesse sentido, fogo e sangue são emblemáticos da ascensão da morte. Se o pranto é choro convulsivo, sendo de sangue é já o escoar da vida. E isto porque o amor encenado tanto maltrata quanto destrói. E a ferida de amar não é banal. São chagas, como o título anuncia, feridas profundas que não cicatrizam, mas que precipitam o fim.

Nos tercetos, a opressão dos símbolos é nomeada intensificando a agonia reinante. No primeiro, o poeta qualifica as chagas do seu malbaratado Eros: “son guirnalda de amor”, “cama de herido”. Imagens do reino vegetal, da natureza panteísta, viva, solidária, são recorrentes na poética lorquiana. Aqui, o simbolismo da “guirnalda” – ornamento, muitas vezes, tecido de ramos, flores e miudezas vegetais – exprime o enlace obscuro de Eros e Tânatos. Tudo é ruína até os sonhos que poderiam alentar o peito do poeta: “Donde sin sueño, sueño tu presencia/ entre las ruinas de mi pecho hundido”. Paradoxo intenso, na aposição do substantivo “sonho” e do verbo “sonhar”, a

insônia faz o eu-lírico sonhar, em vigília, com o amado. Mesmo tendo o peito destruído, o sonho é resquício do que sobrou do desejo de ventura. Desse modo, as chagas de Eros, feridas das setas mortais, aniquilam a realização amorosa, mas não o sonho. A frustração sela o confronto, pois o amor é mortal.

No terceto final, ainda que declare certo cuidado, o poeta roga para si o coração do amado. Tal pedido tem já estatuto de morte como asseguram os símbolos do verso final que aliciam veneno e amargura: “Con cicuta y pasión de amarga ciencia”. Soneto destrutivo, a cicuta reúne vida vegetal e morte; enquanto a paixão é conhecimento amargo, uma vez que se tem ciência do fim. Como ainda delibera o título, as chagas de amor são os frutos da paixão tanática. Elas simbolizam um Eros torturado e anunciam a iminência da morte.

No *Divan del Tamarit* (1936), a paixão tanática também reponta na aliança obscura entre Eros e Tânatos como se percebe no poema “Gacela del amor imprevisto”:

Nadie comprendía el perfume
de la oscura magnolia de tu vientre.
Nadie sabía que martirizabas
un colibrí de amor entre los dientes.

Mil caballitos persas se dormían
en la plaza con luna de tu frente,
mientras que yo enlazaba cuatro noches
tu cintura, enemiga de la nieve.

Entre yeso y jazmines, tu mirada
era un pálido ramo de simientes.
Yo busqué, para darte, por mi pecho
las letras de marfil que dicen *siempre*,

siempre, siempre: jardín de mi agonía,
tu cuerpo fugitivo para siempre,
la sangre de tus venas en mi boca,
tu boca ya sin luz para mi muerte.
(GARCÍA LORCA, 1989, p. 536, grifos do autor)

Na esfera do poema, erotismo e destruição, ardência e aflição. Uma obsedante atração contorna-se da obscuridade de Tânatos cerrando o amante em sensações sinistras. Simbolismo sinestésico e paradoxal, a carne subjuga a começar pelo cheiro: “Nadie comprendía el perfume / de la oscura magnolia de tu vientre”. Em igual medida, na anáfora subsequente, os dentes martirizam: “Nadie sabía que martirizabas / un colibrí de amor entre los dientes”. Magnólia, a flor escura do ventre indica o sexo cujo cheiro entorpece e perturba o amante. Acerca do colibri, Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 264)

esclarecem que os índios tukanos da Colômbia acreditavam que o pássaro copulava com as flores. Em virtude disso, o colibri “representa o pênis, a ereção, a virilidade radiosa”. Assim, o falo nos dentes patenteia a carícia cruel e perturbadora. Dor e deleite, pena e prazer, as imagens açulam os sentidos torturando o amante. Mais que isso, império da carne, olfato e mordida ampliam a excitação imprimindo apego e imprevisão à paixão.

A grande imprevisão, porém, corre por conta da morte. Se a primeira estrofe aprofunda a tensão carnal, a segunda aponta o hermetismo de Tânatos nas imagens que cifram e selam a morte. Divisas sombrias, os cavaleiros e a lua prefiguram a mortalidade do amor: “Mil caballitos persas se dormían / en la plaza con luna de tu frente”. E no calor da paixão, “quatro noites” recobre de morte a carícia na cintura fogosa: “yo enlazaba cuatro noches / tu cintura, enemiga de la nieve”. Não por acaso, o quatro remete ao cerco da morte demarcando o encurralamento dos amantes no obscuro da paixão.

Na terceira estrofe, a natureza solidária reafirma no olhar do outro que o amor é vereda de Tânatos: “Entre yeso y jazmines, tu mirada / era un pálido ramo de simientes”. Cunhando antagonismos, gesso e jasmims opõem-se assim como a inércia da morte opõe-se a fragrância do amor. Num crescendo, o amante deseja marcar de eternidade seu temporal amor: “Yo busqué, para darte, por mi pecho / las letras de marfil que dicen *siempre*, / *siempre*, *siempre*”. A repetição do advérbio opõe-se à temporalidade do amor na incontida declaração. Nela, o amante eterniza, no peito, o amado selando com a palavra, em letras de marfim, a intensidade e a infinitude do seu sentimento.

Por oportuno, tais versos dialogam com as ponderações de Octavio Paz (1994, p. 117) acerca da fatal temporalidade. Segundo ele, “amamos um ser mortal como se fosse imortal”, e amamos sabendo que “somos filhos do tempo” e que “ninguém se salva da morte”. Na sua expressão, o trágico do amor relaciona-se a sua natureza mortal:

O amor humano é o de dois seres sujeitos ao tempo e aos seus acidentes: a mudança, as paixões, a doença, a morte. Embora não nos salve do tempo, o entreabre para que, num relâmpago, apareça sua natureza contraditória, essa vivacidade que sem parar se anula e renasce e que, sempre e ao mesmo tempo, é agora ou nunca. Por isso, todo amor, incluindo o mais feliz, é trágico (PAZ, 1994, p. 101).

Assim, na curva da impotência, o poema lorquiano reedita a tragicidade do amor nas imagens finais de um Eros rendido. O jardim – corpo do amado, cerne do prazer e

da ventura erótica – agoniza no beiral da morte: “jardín de mi agonía”. Sob o domínio de Tânatos, tudo que é vital escapa: “tu cuerpo fugitivo para siempre / la sangre de tus venas en mi boca, / tu boca ya sin luz para mi muerte”. Desse modo, o corpo esquivava-se em partida definitiva, o sangue escapa das veias e a boca, já sem vida, delibera a morte dos amantes. A carne agonizante é o libelo do imprevisto amor tingido da obscuridade de Tânatos.

De modo correlato, amor e morte enleiam-se, opressivamente, na poética de Cecília Meireles. Ambos se buscam, lutam entre si, transformam os amantes e, muitas vezes, os destroem. Na poeta, o estilo é moderado, até certo ponto contido. Tal contenção detém o transbordamento emocional, o que, por outro lado, acirra a tensão imanente ao verso. Sob o ponto de vista do embate, a tensão do verso ceciliano emparelha-se à tensão do verso lorquiano. O que os distancia é o modo de representação. O requinte do verso ceciliano, a leveza com que trata o drama humano, levou Manuel Bandeira a cunhá-lo de “serena desesperada voz”. Justo e contraditório, o epíteto instala seu verso nas malhas do paradoxo, isto é, nos polos da contenção estilística que se funde ao desespero da matéria verbal, ou ainda, nos extremos da serenidade formal que se combina à angústia dos motivos. Nesse sentido, a interlocução de Eros e Tânatos no poema “Alva”, do livro *Viagem* (1939), ilustra a opressão do embate:

Deixei meus olhos sozinhos
nos degraus da sua porta.
Minha boca anda cantando,
mas todo mundo está vendo
que a minha vida está morta.

Seu rosto nasceu das ondas
e em sua boca há uma estrela.
Minha mão viveu mil vidas
para uma noite encontrá-la
e noutra noite perdê-la.

Caminhei tantos caminhos,
tanto tempo e não sabia
como era fácil a morte
pela seta do silêncio
no sangue de uma alegria.

Seus olhos andam cobertos
de cores da primavera.
Pelos muros de seu peito,
durante inúteis vigílias,
desenhei meus sonhos de hera.

Desenho, apenas, do tempo,
 cada dia mais profundo,
 roteiro do pensamento,
 saudade das esperanças
 quando se acabar o mundo...
 (MEIRELES, 2001, p. 250-251)

Imagem-mote do poema, a sucessão das metonímias instauram o partido e o fragmentário na orla do verso. No estilo pessimista do eu-lírico, não há inteireza ou completude. Suas impressões e sensações são partidas, porque lhe falta o outro a completar. O lamento incontido sugere que, para ser todo, ao invés de parte, bastaria o amor do amante em presença e realidade. Mas o clamor do poema é justamente a ausência, a separação do amante, que lhe é condenação, sentença de Tântatos.

Na simetria formal, observa-se o ajuste das cinco quintilhas aos versos redondilhos que alternam, em sua maioria, rimas emparelhadas e interpoladas. Tal rigor confina com a sobriedade da linguagem que, enxuta, vai tecendo símbolos do Eros desenganado, do amor tingido de morte. A musicalidade efusiva reveste de melodia a evocação lírico-amorosa que a poeta faz do outro. O ritmo leve torna a cadência ágil e dinâmica. Assim como em García Lorca, a exatidão da forma ceciliania contrasta com o desespero da matéria verbal. Porém, ambos se distanciam no tom: o tom da poeta brasileira é delicado e sugestivo, ao passo que o tom lorquiano é candente e entusiasmado.

Na primeira quintilha, o eu-lírico declara seu abandono e usa sucessivas metonímias na expressão da sua dilaceração. Seu ser e seu coração estão partidos à mercê da saudade que evoca o amor do amante. Na metonímia inicial, no colóquio tácito entre o eu e o tu amado, “olhos sozinhos” nos “degraus” da porta remetem à subversiviência do sujeito amoroso que, no baixo, como que espera pelo amante. Na imagem sequencial, sua boca canta, porém é um canto desolado, pois, sem o outro, não há vida, conforme afirma o verso final da estrofe: “minha vida está morta”. Furtiva metaliguação da poesia, o canto poético é amoroso, mas do amor minado por Tântatos, isto é, canto de separação e morte.

Primor de delicadeza, na segunda estrofe, a poeta esculpe o retrato do amante aludindo aos mitemas de Afrodite. Como a deusa da beleza, o rosto amado “nasceu das ondas”. E ainda, dominando suas artes e manhas verbais, “em sua boca há uma estrela”. Na imagem subsequente, que conjuga metonímia e hipérbole, a mão, que vive “mil

vidas” para encontrar o amor e logo perdê-lo, reitera a devoção do sujeito cindido. Não importa o sacrifício, nem a perda iminente, o que importa é, numa noite, o amante experimentar o encontro amoroso.

Na terceira quintilha, tornando à evocação lamentosa, a poeta ruma suas lembranças dos caminhos, do tempo e da sua ignorância acerca da ferida que lhe maltrata o peito: “como era fácil a morte / pela seta do silêncio / no sangue de uma alegria”. Na aposição dos símbolos, Eros e Tânatos colidem, afinal, morrer é fácil quando se está enamorado, pois a morte flui pela “seta do silêncio”, alusão discreta às setas de Eros. Setas essas que ferem trazendo o amor e seus paradoxos como sugere a imagem do verso final: “no sangue de uma alegria”.

A quarta estrofe retoma o colóquio amoroso. Centrando-se na imagem do amante, a poeta mira seu olhar que lhe reflete as “cores da primavera”. Paixão incontida, o amor se debate em imagens de rendição e impotência: “Pelos muros de seu peito, / durante inúteis vigílias, / desenhei meus sonhos de hera”. Cerne do aconchego amoroso, o peito do ser amado pressupõe comunhão e ternura. Para a poeta, todavia, o peito amante cerca-se de muros, onde ela desenhou o intangível, seus sonhos de hera. Mais uma vez, devoção e subserviência, nos sonhos feitos do vegetal que, humildemente, se imiscue no peito emparedado. Claro e cruel, o peito, que é muro, faz pensar no distanciamento do amado, na suposta fechadura do seu coração e até na incomunicabilidade dos amantes. A barreira sentida pelo eu-lírico torna pungente o drama amoroso já acuado por Tânatos.

A quintilha final sela de imprecisão a evocação lírico-amorosa. O desenho dos sonhos é temporal e profundo, guia do pensamento. Diante disso, a poeta sente saudade de ter esperanças. Isto é, ela deseja esperar algo do amanhã mesmo sendo inevitável a hora derradeira: “quando se acabar o mundo”. O poema termina, assim, com a destrutividade de Tânatos no horizonte do amor. Se Eros não garante a esperança, Tânatos afiança, por sua vez, a certeza do fim. Seu termo encontra-se com a esperança subentendida, desde o princípio, no título do poema, “Alva”. Ou seja, no despontar do dia, clareamento da aurora, Eros bem podia habitar o começo da jornada robustecendo a vida de esperança. Tânatos, porém, sombreia o sonho, uma vez que a alvura do dia vai dar na sombra da noite, território encoberto da morte.

Por fim, outro poema ceciliano a reafirmar a relação opressiva entre o amor e a morte é “Canção de outono”, de *Dispersos* (1964):

Perdoa-me, folha seca,
 não posso cuidar de ti.
 Vim para amar neste mundo,
 e até do amor me perdi.
 De que serviu tecer flores
 pelas areias do chão
 se havia gente dormindo
 sobre o próprio coração?

E não pude levá-la!
 Choro pelo que não fiz.
 E pela minha fraqueza
 é que sou triste e infeliz.
 Perdoa-me, folha seca!
 Meus olhos sem força estão
 velando e rogando àqueles
 que não se levantarão...

Tu és a folha de outono
 voante pelo jardim.
 Deixo-te a minha saudade
 – a melhor parte de mim.
 E vou por este caminho,
 certa de que tudo é vão.
 Que tudo é menos que o vento,
 menos que as folhas do chão...
 (MEIRELES, 2001, p. 1635-1636)

Ainda que a ênfase seja a precariedade inarredável, o espectro de Eros e Tânatos ladeia a canção reeditando a chave da poética ceciliana. Cantar o imorredouro no transitório revestindo o efêmero da eternidade dos símbolos é, como reiterou-se, o alicerce dessa poética do imperecível. No verso de base, “folha seca” é ícone estéril que sugere duplo metaforismo: símbolo outonal da vida em ruína e metaligação da própria poesia em declínio. Assim, a aridez do adjetivo impregna de pessimismo a poesia refletindo a ressequidão da poeta diante do esfacelar das suas expectativas.

Na oitava inicial, em evocação lamentosa, o eu-lírico debruça-se sobre o passado e conclui, no desabafo, a falência dos seus esforços. Nesse sentido, o pedido de perdão à “folha seca” é purgação da frustração sugerindo ainda o abandono das esperanças de realização na vida amorosa: “Perdoa-me, folha seca, / não posso cuidar de ti”. No abandono, a poeta justifica-se expondo os desenganos de Eros: “Vim para amar neste mundo, / e até do amor me perdi”. A efemeridade do amor evidencia-se no simbolismo das flores tecidas nas areias do chão. De nada adiantou construir nas areias os sonhos de Eros, pois “havia gente dormindo sobre o próprio coração”. Contraparte insensível, o

outro amoroso explicita-se na imagem imprevista, afinal dormir sobre o próprio coração é o extremo do alheamento. É tudo o que não se quer no parceiro amoroso.

Desenvolvendo a ideia, na segunda oitava, a amante declara sua pena profunda diante do que não fez: “Choro pelo que não fiz. / E pela minha fraqueza / é que sou triste e infeliz”. Impotente, ela se sente culpada pelo fracasso de Eros e autodilacera-se. Tentando amenizar sua infelicidade ela reitera o pedido de perdão como se a folha seca pudesse compreender e aliviar suas dores: “Perdoa-me, folha seca”. Além do desmoronamento do amor, a ação destruidora de Tânetos vem ampliar sua aflição: “Meus olhos sem força estão / velando e rogando àqueles / que não se levantarão”. Assim, a morte dos afetos termina de arrebatá-las suas esperanças tornando a pena ainda mais dolorosa.

Na oitava final, no colóquio com a “folha de outono”, a poeta lhe deixa, em penhor de gratidão, o que considera sua melhor parte: “Deixo-te a minha saudade”. É como se a saudade fosse o lembrete de que, em algum tempo e lugar, ela havia sido feliz. Porque, agora, ressuma sua convicção acerca da inutilidade dos desejos e sonhos: “tudo é vão”. E os desejos baldados resvalam para a insignificância: “tudo é menos que o vento, / menos que as folhas do chão”. Simbolismo evanescente, o menos do “vento” e das “folhas” torna a dispersão ainda mais desoladora. A ciência dessa precariedade não alivia acirrando a desesperança. Diante disso, se a folha viçosa indica a vida florescente e expansiva, seu oposto, na folha murcha, condensa esterilidade e fim. Nesse simbolismo, a folha seca enfeixa os amores malogrados em Eros e a dispersão destruidora em Tânetos. Mais uma vez, o embate entre o amor e a morte na poesia cecilianiana sela de opressão a cena do verso.

3.2 Apolo e Dioniso: elevação e entusiasmo

Correlato ao antagonismo de Eros e Tânetos, a duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, aventadas por Friedrich Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, pode se vincular ao embate do amor e da morte na arte de García Lorca e Cecília Meireles. Em sua obra, o filósofo da Basileia discorre sobre a luta contínua entre os princípios de

Apolo²⁶ e Dioniso²⁷ no desenvolvimento da arte que culminou no nascimento da tragédia grega. Em suas palavras, “ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas” (NIETZSCHE, 1992, p. 27).

Esmiuçando os dois princípios, o alemão aproxima o apolíneo do universo do sonho, e o dionisiaco do universo da embriaguez. Na experiência do apolíneo, em analogia com o sonho, tem-se a “bela aparência do mundo do sonho”, onde as produções consomem o trabalho do artista, pré-condição da arte plástica e de boa parte da poesia. Há, nessa realidade onírica, “a transluzente sensação de sua aparência”, isto é, clareza, ordem e a luminosidade expressa pelos gregos em Apolo, aquele que “na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório”. Conforme a raiz do nome, Apolo é o “resplendente”, a divindade da luz, que “reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia”. Enfim, com Apolo, a compreensão é imediata. Tem-se contenção e equilíbrio diante das emoções mais selvagens, ou ainda, no dizer de Nietzsche (1992, p. 27-29), “aquela sapiente tranquilidade do deus plasmado”.

²⁶ Resumindo as considerações de Brandão (1987, p. 83-87) acerca do mito de Apolo, o sete é representativo em sua genealogia. Ele nasceu no dia sete do mês délfico Bísio. Quando nasceu, cisnes, de uma brancura imaculada, deram sete voltas em torno da Ilha de Delos. Suas festas principais celebravam-se no dia sete do mês. As consultas ao Oráculo de Delfos se faziam apenas no dia sete do mês Bísio, aniversário do deus. Sua lira possuía sete cordas. Sua doutrina se resumia em sete máximas, atribuídas aos sete Sábios. Resultando de vasto sincretismo e de elaborada depuração mítica, o Apolo grego tornou-se um deus solar, de modo que seu arco e suas flechas passaram a ser comparados ao sol e aos seus raios. O deus-Sol, todavia, iluminado pelo espírito grego, conseguiu harmonizar as polaridades, canalizando-as para um ideal de cultura e sabedoria. Realizador do equilíbrio e da harmonia dos desejos, não visava a suprimir as pulsões humanas, mas orientá-las no sentido de uma espiritualização progressiva, mercê do desenvolvimento da consciência. Deus da luz, da música e da poesia, vencedor das forças ctônicas, Apolo é, enfim, o Brilhante, o Sol.

²⁷ Sumarizando as ponderações de Brandão (1987, p. 117-138) sobre o mito de Dioniso, ele é o deus da metamorfose ou da transformação. Dos amores de Zeus e Perséfone nasceu o primeiro Dioniso. Para proteger o filho dos ciúmes de sua esposa Hera, Zeus confiou-o aos cuidados de Apolo. Mesmo assim, Hera descobriu seu paradeiro, encarregando os Titãs de matá-lo. Os enviados de Hera fizeram o jovem deus em pedaços; cozinham-lhe as carnes num cadeirão e as devoraram. Em resposta, Zeus fulminou os Titãs e de suas cinzas nasceram os homens. Na atração, morte e cozimento de Dioniso há vários indícios de ritos iniciáticos, desmembramento e cocção ou passagem pelo fogo. Sendo um deus, Dioniso propriamente não morre. O segundo Dioniso nasce da coxa de Zeus e torna-se muito poderoso. Entregue aos cuidados das Ninfas e dos Sátiros, o filho de Zeus foi levado ao monte Nisa, em sombria gruta, onde colheu alguns cachos de uvas que pendiam de viçosas videiras e, espremendo o suco dessas frutinhas em taças de ouro, bebeu-o em companhia de sua corte. Todos conheceram, então, o novo néctar: o vinho acabava de nascer. Bebendo-o repetidas vezes, Sátiros, Ninfas e o próprio Dioniso começaram a dançar vertiginosamente. Embriagados do delírio báquico, todos caíram por terra semidesfalecidos. Assim, a embriaguez, o erotismo, a fertilidade universal, mas também as experiências inesquecíveis provocadas pela chegada dos mortos, ou pela imersão no inconsciente animal, ou pelo êxtase do entusiasmo – todos esses terrores e revelações surgem, com a metamorfose, na presença do deus.

Por outro lado, na experiência do dionisíaco, em analogia com a embriaguez, sela-se o entusiasmo, a festa, o êxtase, o transbordamento dos sentidos e da imaginação: “Espontaneamente oferece a terra as suas dádivas e pacificamente se achegam as feras da montanha e do deserto. O carro de Dioniso está coberto de flores e grinaldas: sob o seu jugo avançam o tigre e a pantera” (NIETZSCHE, 1992, p. 31). Na magia dionisiaca irrompem os frêmitos da embriaguez, conforme desenvolve o filósofo:

Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. Assim como agora os animais falam e a terra dá leite e mel, do interior do homem também soa algo de sobrenatural: ele se sente como um deus, ele próprio caminha agora tão extasiado e enlevado, como vira em sonho os deuses caminharem. O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez (NIETZSCHE, 1992, p. 31).

Assim, na realidade onírica de Apolo, tem-se o mundo figurado, belo e perfeito do sonho; na realidade inebriante de Dioniso, a destruição e a libertação do indivíduo por meio de um sentimento místico de unidade. Antepondo os impulsos, a correlação semântico-simbólica com Eros e Tânatos pode incrementar afinidades e dissonâncias. Em certa medida, o universo de beleza, perfeição e idealidade de Apolo confina com as demandas do amor em Eros, assim como o universo de desregramento, ruptura e destruição de Dioniso coaduna com a destrutividade de Tânatos. Assim sendo, o amor tanático na poesia lorquiana e ceciliana – contornado pelos mitemas de Apolo e Dioniso – tende a cumular intensidade e vivacidade. Regulação e exacerbação, elevação e transbordamento, são os ditames do impulso apolíneo-dionisíaco no verso dos dois poetas.

Não raro, nos poemas de Federico García Lorca, os símbolos de Eros e Tânatos deixam-se possuir pela efervescência de Dioniso. É o que se percebe no “Soneto de la guirnalda de rosas”, de *Sonetos del amor oscuro* (1936):

Esa guirnalda! pronto! que me muero!
Teje de prisas! canta! gime! canta!
que la sombra me enturbia la garganta
Y otra vez y mil la luz de enero.

Entre los que me quieres y te quiero,
aire de estrellas y temblor de planta,
espesura de anémonas levanta

con oscuro gemir un año entero.

Goza el fresco paisaje de mi herida,
quiebra juncos y arroyos delicados.
Bebe en muslo de miel sangre vertida.

Pero! pronto! Que unidos, enlazados,
boca rota de amor y alma mordida,
el tiempo no encuentre destrozados.
(GARCÍA LORCA, 1998, p. 24)

Aqui, exaltação é o *leitmotiv* dos versos, porque amor e morte estão em erupção. Se, geralmente, o obscuro do amor lorquiano ponteia o limiar da morte, sob o impulso dionisíaco, a exaltação intensifica dores, prazeres e terrores. É como assevera o próprio Nietzsche (1992, p. 35), sob o poder dionisíaco, “o homem é incitado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas”. Pleno de símbolos, o soneto cruza o erótico, o frenesi e a destruição. Eros, Dioniso e Tânatos acumpliciam-se no rito do amor, do prazer e da morte, podendo-se afirmar com Brandão (1987, p. 138) que Dioniso “exprime a unidade paradoxal da vida e da morte”.

Assim, o amor é ritualismo matizado por Eros, Tânatos e Dioniso. Daí ser lícito falar na orgia dos amantes possuídos pelo entusiasmo do deus da metamorfose. Na origem, as orgias rituais, nas festas de Dioniso, ligavam-se à licenciosidade e ao erotismo dos membros da confraria, podendo ter ainda um sentido religioso. De acordo com Bataille (1987, p. 74), podemos imaginar “a vulgaridade, a grosseria triunfando do delírio”. Porém, não adiantaria negar a possibilidade de superação desse estado grosseiro “onde se compõem o êxtase erótico, o religioso e a embriaguez, comumente ligada à orgia”.

A grinalda de rosas, que intitula o poema, tem duplo simbolismo: ela preside o rito orgiástico do amor e o rito destruidor de Tânatos. Sendo insígnia de Dioniso, alude à embriaguez dos sentidos e ao êxtase amoroso. Sendo insígnia de Tânatos, alude ao ornamento funerário em honra de quem morre. Além disso, a trama das rosas enlaçadas na grinalda exprime a coexistência do amor e da morte. Simbolismo em profusão, no quarteto inicial, a grinalda de rosas além de emblematizar a morte, também instaura, sob as hostes de Dioniso, a ambiguidade de um jogo erótico.

Nos dois primeiros versos, por exemplo, as exclamações reiteradas mimetizam a respiração entrecortada dos amantes. Entregues ao ato sexual, a proximidade do orgasmo é como uma morte simbólica. Nessa perspectiva, conforme Octavio Paz (1994, p. 145), “a morte é inseparável do prazer” sendo Tânatos a sombra de Eros. Também,

segundo Rollo May (1992, p. 115), “todas as mitologias relacionam o ato sexual com a morte”, pois o orgasmo simboliza psicologicamente a capacidade de abandono da pessoa, daí tantas vezes parecer simbolicamente com a morte e o renascimento. Dúbio, o verso lorquiano anuncia: “que me muero!”. Aqui, parece certo considerar o eu-lírico extenuado de amor. Do amor físico que canta e geme, do amor que deseja ver logo pronta a grinalda na celebração da orgia e da morte. Adereço orgiástico dos amantes, a grinalda ratifica a polaridade do antagonismo como sugere o final da estrofe: “que la sombra me enturbia la garganta / Y otra vez y mil la luz de enero”. Como se vê, Tânatos está à sombra das alegrias do amor ocupando o polo oposto, recalcado de Eros, cuja emergência constitui sempre a medida da mortalidade humana.

No segundo quarteto impera o desejo nas imagens panteístas da natureza que revestem o carnal de espiritualidade e mistério: “aire de estrellas”, “temblor de planta”, “espesura de anémonas”. Toda essa gama sensual e sensitiva resvala para “oscuro gemir um año entero”. Assim, querer, tremores e gemeres assinalam um desejo imenso, resguardado e profundo em sintonia com a natureza viva e partícipe.

No primeiro terceto, o eu-lírico ordena ao amante o gozo da paixão, ferida do amor atormentado. Nos mitemas de Eros e Dioniso, o orgasmo anuncia-se avassalador. Eros, o quebra-membros por definição, desde a *Teogonia* de Hesíodo, reponta no verso “quiebra juncos y arroyos delicados”. Inclusive, sobre o caráter beligerante de Eros, lembra Rollo May (1992, p. 110) que “até as setas com as quais Eros cria [...] são envenenadas”.

Também Dioniso, na alusão ao seu segundo nascimento da coxa de Zeus, ressurgue no verso subsequente: “bebe en muslo de miel sangre vertida”. Ora, beber o sangue derramado na coxa de mel é o apogeu do rito orgiástico. Sombreados por Tânatos, Eros e Dioniso tanto destroem quanto criam. No dizer de May (1992, p. 112), morte e gozo, angústia e alegria, ansiedade e serenidade são os polos de Eros que carregam consigo a “ameaça de aniquilamento total”.

Não havendo mais o que esperar, no quarteto final, tem-se o ápice da união sexual. Os amantes “unidos”, “enlazados”, a boca “rota de amor” e a “alma mordida” assinalam detalhes da orgia amorosa a se fechar no orgasmo. Mais uma vez, a grinalda de rosas remete aos dois enlaçados. E, no último verso, o eu-lírico roga ao tempo que os “encuentre destrozados”, nova alusão a Dioniso que, mesmo despedaçado pelos Titãs, renasceu da coxa do seu pai tornando-se ainda mais forte e poderoso. Tomado por Dioniso, o verso sugere que, em meio à destruição, o amor há de se renovar e fortalecer.

Segundo Nietzsche (1992, p. 102), o poder dionisíaco “quer nos convencer do eterno prazer da existência: só que não devemos procurar esse prazer nas aparências, mas por trás delas. Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso”. Desse modo, ainda que Dioniso assinale um prazer intenso nos dias vividos com Eros; no horizonte de quem ama, avistar-se-á a sombra de Tântatos, o doloroso ocaso mencionado pelo filósofo alemão.

Se, em Federico García Lorca, o impulso dionisíaco exalta o tom do verso, em Cecília Meireles, o apolíneo emerge regulado e harmonioso. O décimo segundo poema, de *Solombra* (1963), revela feição apolínea, conjugando Eros e Tântatos:

O que amamos está sempre longe de nós:
e longe mesmo do que amamos – que não sabe
de onde vem, aonde vai nosso impulso de amor.

O que amamos está como a flor na semente,
entendido com medo e inquietude, talvez
só para em nossa morte estar durando sempre.

Como as ervas do chão, como as ondas do mar,
os acasos se vão cumprindo e vão cessando.
Mas, sem acaso, o amor límpido e exato jaz.

Não necessita nada o que em si tudo ordena:
cuja tristeza unicamente pode ser
o equívoco do tempo, os jogos da cegueira

com setas negras na escuridão.
(MEIRELES, 2001, p. 1270)

No poema, o impulso apolíneo desvela-se no amor de contornos elevados. Assim como Apolo, com gestos sublimes, endeusa a individuação mostrando quão necessário é o mundo do tormento para o indivíduo, o amor ceciliano divisa a transposição das aflições anelando a idealidade das formas perenes. Chave da sua poética, fixar o precário da existência no instante intemporal da poesia é exercício recorrente da lírica amorosa. No dizer de Nietzsche (1992, p. 127), Apolo, como divindade ética,

[...] nos arranca da universalidade dionisíaca e nos encanta para os indivíduos: neles encadeia o nosso sentimento de compaixão, através deles satisfaz o nosso senso de beleza sedento de grandes e sublimes formas; faz desfilar ante nós imagens de vida e nos incita a apreender com o pensamento o cerne vital nelas contido. Com a força descomunal da imagem, do conceito, do ensinamento ético, da excitação simpática, o apolíneo arrasta o homem para fora de sua

auto-aniquilação orgiástica e o engana, passando por sobre a universalidade da ocorrência dionisiaca, a fim de levá-lo à ilusão de que ele vê uma única imagem do mundo.

Assim sendo, na terça inicial do poema, sob a aura investigativa de Apolo, sobressai a inquirição do eu-lírico: onde está o que se ama? Especulando o alvo e a localidade do amor, ele conclui que a distância entre o sujeito e o objeto é uma constante. Estar longe do que se ama é, portanto, o signo que modula sua feição pessimista. A segunda estrofe retoma os símbolos desencantados de Eros. O que se ama, agora, “está como a flor na semente”, isto é, está entranhado, arraigado, dos pesos e temores que dariam duração eterna à morte. Paradoxo forte, uma morte eterna seria danação suprema para quem, como a poeta, ama o reino do espírito.

Lei do acaso, a terceira terça instala o devir no imprevisível do destino. Porém, sem ele, “o amor é límpido e exato”, envergando os atributos apolíneos de precisão e clareza. Não obstante, no último verbo do verso, o amor “jaz”. Expressando a coalescência entre Eros e Tânatos, o verbo jazer simula um aparente estado de morte. O amor de traços apolíneos jaz, isto é, está morto.

Na última terça, a necessidade não é lei que o mundo ordena. A lei parece impor que, de tudo, fique a tristeza. Na cena hermética do poema, as imagens finais velam os sentidos. A tristeza é “equivoco do tempo”, ou seja, é baralho dos enganos e ilusões. A tristeza é ainda “jogos da cegueira”, isto é, riscos assumidos às cegas, o que, muitas vezes, acontece com o amante cego que se lança no amor. O verso derradeiro, solitário e abismal, acentua as oposições em torno do amor, pois seus jogos vêm com “setas negras na escuridão”. Paradoxo entranhado, as setas referenciam o amor. Sendo negras e na escuridão, elas são fatais, no oxímoro, precipitando o ser no recôndito da morte.

Isso posto, o impulso apolíneo imprime uma harmonia dilacerante ao embate entre Eros e Tânatos. Sendo Apolo o grande harmonizador da tensão entre os contrários, a magna lição apolínea exprime-se na fórmula “Conhece-te a ti mesmo” (BRANDÃO, 1987, p. 85). A inteligência, a ciência, a sabedoria são consideradas modelos divinos, concedidos em primeiro lugar pelo deus do arco e da lira. A serenidade apolínea torna-se, então, para o homem grego, o emblema da perfeição espiritual e, portanto, do espírito. É o que transcorre no verso ceciliano: o duelo dos contrários harmoniza-se no modo lírico que se funda no poder apolíneo de regularidade, sobriedade e clareza.

Considerando ainda as ponderações de Carl Gustav Jung (1981, p. 179-180), o dionisiaco é um caudal de poderosa compreensão universal que surge para embriagar os

sentidos: “é uma embriaguez no mais alto sentido”. Trata-se de uma extroversão de sentimentos ligada ao elemento perceptual, daí serem chamadas percepções sentimentais. O apolíneo, ao contrário, é uma percepção de imagens da beleza, da medida e dos sentimentos sujeito ao equilíbrio de proporções. Trata-se de “um estado de introversão, de contemplação interior, de visão do mundo sonhado das ideias eternas”.

Na poética lorquiana, “Noche del amor insomne” (1936) é outro soneto que calibra o simbolismo de Apolo e de Dioniso. Nele, os impulsos misturam-se alternando introversão e extroversão, equilíbrio e embriaguez:

Noche arriba los dos con luna llena,
yo me puse a llorar y tu reías.
Tu desdén era un dios, las quejas mías
momentos y palomas en cadena.

Noche abajo los dos. Cristal de pena,
llorabas tú por hondas lejanías.
Mi dolor era un grupo de agonías
sobre tu débil corazón de arena

La aurora nos unió sobre la cama,
las bocas puestas sobre el chorro helado
de una sangre sin fin que se derrama.

Y el sol entró por el balcón cerrado
y el coral de la vida abrió su rama
sobre mi corazón amortajado.
(GARCÍA LORCA, 1998, p. 44)

O amor que sofre de insônia é um amor atormentado, haja vista sua afinação com o Eros obscuro que dá a medida do amor no poema. Sombrio e doloroso, o amor alterna os mitemas Apolo e Dioniso. Abertura e fechamento, distensão e contenção, introversão e extroversão, modulam o ardente erotismo. Na lua cheia do encontro-desencontro dos amantes, um chora e o outro ri. As lamúrias do poeta afiguram-se “momentos y palomas en cadena”, ao passo que o desprezo do amante beira a impassibilidade de um deus.

Se, no primeiro quarteto, Dioniso acirra a pena de amar; no segundo quarteto, a feição, um tanto moderada, acena certo recuo, próprio da contenção apolínea: “Mi dolor era un grupo de agonías / sobre tu débil corazón de arena”. Mais adiante, simbolismo da epifania de Eros, o primeiro terceto anuncia a hora e o local do clímax: “La aurora nos unió sobre la cama”. Aqui não há ambiguidade, quem se une na cama, invariavelmente, une-se no sexo. Ademais, as bocas à mercê do jorro gelado do sangue instalam a estrofe

na esfera de Dioniso. O sangue bebido – em rito, sacrifício e passagem – anuncia o orgasmo que se avizinha.

Tópica do segundo terceto, o orgasmo insurge em beleza e intensidade: “y el coral de la vida abrió su rama / sobre mi corazón amortajado”. Simbolismo harmonioso e sóbrio, as imagens tornam a inserir Apolo na trama do verso. Para além da representação, o prazer transforma o sujeito e o objeto do encontro erótico. Afinal, conforme Octavio Paz (1994, p. 97), “o amor é a metáfora final da sexualidade. [...] Não há amor sem erotismo como não há erotismo sem sexualidade”.

De igual modo, não há amor que não seja um lembrete da mortalidade humana (MAY, 1992, p. 113). O coração do amante envolto na mortalha dos cadáveres é emblema de Tântalos a lembrar da destruição no anverso do prazer erótico. Por isso, o amor é centelha da vida; e o sexo, a chama do amor. No limite, o orgasmo, transcendência do amar: “*el coral de la vida*” que se abre sobre a mortalha do coração humano. A ardência do verso lorquiano baralha as ansiedades de Eros: o eterno moribundo e o eterno redivivo deus, o da potência do amor, não apenas o da pletora das sensações, que vem matar, segundo Octavio Paz (1994), no instante erótico, a sede de inteireza do psiquismo.

Por fim, no verso ceciliano, o lampejo dionisíaco pode irromper como no poema “Entusiasmo”, de *Retrato natural* (1949):

Por uns caminhos extravagantes,
irei ao encontro desses amores
– por que suspiro – distantes.

Rejeito os vossos, que são de flores.
Eu quero as vagas, quero os espinhos
e as tempestades, senhores.

Sou de ciganos e de adivinhos.
Não me conformo com os circunstantes
e a cor dos vossos caminhos.

Ide com os zoilos e os sicofantes.
Mas respeitai vossos adversários,
que nem querem ser triunfantes.

Vou com sonâmbulos e corsários,
poetas, astrólogos, e a torrente
dos mendigos perdulários.

E cantamos fantasticamente,
pelos caminhos extravagantes,

para Deus, nosso parente.
(MEIRELES, 2001, p. 652-653)

O laço com o dionisiaco enuncia-se desde o título do poema, pois entusiasmo é estado natural no reino de Dioniso. A propósito, entusiasta é o que se pode dizer da voz lírica nas terças regulares que anunciam sua peregrinação na trilha de um Eros plural: “Por uns caminhos extravagantes, / irei ao encontro desses amores”. Aqui e em todo o poema, o léxico exuberante nos adjetivos e advérbios remete à empolgação própria de Dioniso. Sem temer riscos e contendas, a poeta dispensa as flores. Ela quer a tormenta e os reveses exibindo uma coragem avassaladora: “Eu quero as vagas, quero os espinhos / e as tempestades, senhores”.

Não apenas isso, o eu-lírico declara sua linhagem excêntrica – “Sou de ciganos e de adivinhos” – e seu inconformismo com a índole danosa de muitos – “os zoilos e os sicofantes”. Além disso, os perseguidos e rechaçados pela ordem social são suas companhias: “Vou com sonâmbulos e corsários, / poetas, astrólogos, e a torrente / dos mendigos perdulários”. Por último, na rota inebriante de Dioniso, o canto é fantástico e em honra do divino: “para Deus, nosso parente”. Partindo do particular, a poeta sai em busca de Eros conclamando afetos, parceiros e afins. Deixando-se invadir da embriaguez dionisiaca, seu estado altera-se e expande-se, o que a leva ao encontro de Deus, arquétipo supremo do divino.

3.3 Símbolos do amor tanático

Investigar as relações de Eros e Tânatos na poesia de Federico García Lorca e de Cecília Meireles é, fundamentalmente, aclarar as diferenças entre o verso de um e outro. Contraste fundamental, na poeta brasileira, o amor tangencia o platonismo palmilhando ideais elevados e os valores do espírito. O erotismo, quando se apresenta, é discreto, suave e contido. Distante do platonismo, no poeta espanhol, o amor é matéria, ardência e carne estremecida, cuja paixão expande-se nas produções dos seus últimos livros, *Divan* e *Sonetos* (GARCÍA-POSADA, 1989, p. 47).

Conforme pontuou Freud (2010, p. 38-39), nos instintos em luta, a morte serve ao instinto erótico da vida para fins de descarga. Isso se observa também se considerada a polaridade entre outros pares como, por exemplo, o amor e o ódio. O par representaria

o antagonismo de Eros e Tânatos, haja vista a reversibilidade com que o ódio transforma-se em amor, e o amor, em ódio.

No verso lorquiano e ceciliano, se a atração adversa entre Eros e Tânatos os distancia no modo lírico, pode-se dizer que a tensão dos símbolos os aproxima no duelo dos contrários. O motor da dualidade repousa no enfrentamento dos opostos que remetem ao locus de frustração e destruição carreadas por Tânatos.

Para Octavio Paz (1994, p. 120), “a relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal”. No espelho da correlação, o erotismo é a poesia do corpo, enquanto a poesia é o erotismo da linguagem. Além disso, o estudo paziano habilita o antagonismo entre Eros e Tânatos. Nas palavras do crítico mexicano, o erotismo é uma invenção equívoca que “propicia a vida e a morte”. Ponderando a ambiguidade do termo, ele é “repressão e permissão, sublimação e perversão”. Em ambos os casos, a função da sexualidade subordina-se a outros fins, sociais e individuais. Por último, “o erotismo defende a sociedade dos assaltos da sexualidade, mas também nega a função reprodutiva. É o caprichoso servidor da vida e da morte”. Assim, a dupla face de Eros exhibe certo fascínio diante da vida e diante da morte. Na manifesta ambiguidade, o simbolismo erótico diz uma pluralidade de coisas, “mas em todas elas aparecem duas palavras: prazer e morte” (PAZ, 1994, p. 18-19).

Em García Lorca e Cecília Meireles, a polivalência desse simbolismo aglutina símbolos centrais de Eros – na paixão e no erotismo – e de Tânatos – na frustração e na destruição –, alguns deles já referidos nos capítulos anteriores como a água e a lua. Ampliando a lista, o simbolismo dos metais é também representativo, visto que o metal tem uma dimensão de morte e sofrimento. Ligados ao sangue e à morte violenta, objetos metálicos como o punhal aparecem nas duas poéticas. No espanhol, no soneto “El poeta dice la verdad”, de *Sonetos del amor oscuro* (1936), o punhal surge em consonância com esse simbolismo:

Quiero llorar mi pena y te lo digo
para que tú me quieras y me llores
en un anochecer de ruiseñores,
con un puñal, con besos y contigo.

Quiero matar al único testigo
para el asesinato de mis flores
y convertir mi llanto y mis sudores
en eterno montón de duro trigo.

Que no se acabe nunca la madeja
del te quiero me quieres, siempre ardida
con decrépito sol y luna vieja.

Que lo que no me des y no te pida
será para la muerte, que no deja
ni sombra por la carne estremecida.
(GARCÍA LORCA, 1998, p. 32)

Vaticínio temático, o título anuncia a sùmula do soneto: Diante do amante, o poeta empenha-se com a verdade. Verdade essa de pranto e dor, pois, no bem-me-quer e malmequer do amor, a inconstância e a volubilidade do outro tensionam as balizas de Eros e Tânatos. Os quartetos anunciam, no paralelismo, o desejo do amante enlaçado a dor e à morte: Primeiro, o de querer chorar; depois, o de querer matar. No verso inicial, o trâmite é chorar a dor e dizê-la ao amante: “Quiero llorar mi pena y te lo digo”. Todavia, tomado pelos instintos contrários, o amado, alvo da mensagem, vai querer e negar, acolher e repelir. Os indícios negativos dessa repulsão são dados pelos “ruisenôres” e pelo “puñal”; os positivos da união pelos “besos” e pelo compartilhar da presença no verso final do primeiro quarteto.

De modo geral, o rouxinol evoca um simbolismo sombrio no amor, pois remete ao advento da morte. Ademais, a presença do punhal, objeto metálico mencionado, é signo de morte não deixando dúvidas sobre a destrutividade do amor. Como assinalado, o amor lorquiano nos *Sonetos* é voluptuoso e carnal, a trilha incendiada da paixão obstada pela morte.

No segundo quarteto, o amante, possuído por Tânatos, quer matar o assassino das suas flores. Verso cifrado, a base é o hermetismo que sugere os ímpetos do poeta contra quem destrói as flores da alegria amorosa. Mais uma vez, a natureza panteísta emerge no elemento vegetal, pois as flores aludem à vida, à fragilidade e à beleza do amor. Imbricada ao rito amoroso e ao eu-lírico amante, a natureza celebra a dualidade dos sentimentos testemunhando o combate entre Eros e Tânatos. Além disso, o poeta quer adquirir resistência transmutando prantos e amarguras “en eterno montón de duro trigo”. Assim, combinaria a fragilidade das flores, tal como os encantamentos de Eros, mais a rijeza do trigo, tal como o inexorável da morte.

Nesse particular, conforme esclarece Bataille (1987, p. 15), a “posse do ser amado não significa a morte; ao contrário, a sua busca implica a morte. Se o amante não pode possuir o ser amado, algumas vezes pensa em matá-lo: muitas vezes ele preferiria matar a perdê-lo. Ele deseja em outros casos sua própria morte”. É o que se verifica no

soneto em exame: a posse e a busca do outro vão dar na impossibilidade, donde o inconformismo do amante repellido em seu clamor de morte.

O primeiro terceto enuncia o jogo amoroso que o poeta não quer que termine, ainda que o sol e a lua, símbolos paradigmáticos, estejam velhos e caducos. Nessa pequena insurreição, importa para o poeta ser correspondido em seu ardente querer, o desejar e ser desejado. O terceto final descerra a verdade, cerne do poema, o amor é do império de Tântatos. O não dado e o não pedido vão para a morte, a ceifadora que não deixa vestígios: “Ni sombra por la carne estremecida”. O que o outro não dá e o que o amante não pede tornam-se de menos valia, já que a morte varre tudo para a indistinção. O desejo de correspondência esbate-se com Tântatos que não se importa com a carne trêmula. Arrestada pela morte, a busca do amante no desejo de união vai dar, mais uma vez, no obscuro do fim, na frustração e na impossibilidade.

Em Cecília Meireles, amor e morte também se enredam atravessados pelo punhal. O poema “Guitarra”, do livro *Viagem* (1939), como o título propõe, é uma canção que celebra a destruição justapondo dois símbolos instrumentais: o punhal, instrumento da morte, e a guitarra, instrumento musical. Paradoxo surpreendente, punhal e guitarra – insígnias da morte e da vida – ajustam-se, no tempo do verso, que celebra o fim. Se o punhal percorre os versos, a guitarra apenas intitula o poema referenciando a canção de Tântatos:

Punhal de prata já eras,
punhal de prata!
Nem foste tu que fizeste
a minha mão insensata.

Vi-te brilhar entre as pedras,
punhal de prata!
– no cabo, flores abertas,
no gume, a medida exata,

a exata, a medida certa,
punhal de prata,
para atravessar-me o peito
com uma letra e uma data.

A maior pena que eu tenho,
punhal de prata,
não é de me ver morrendo,
mas de saber quem me mata.
(MEIRELES, 2001, p. 256-257)

Silencioso e mortal, o punhal é o objeto mais representativo da morte. Agressivo e cortante, sua ação de matar instala o poema na esfera injuriosa de Tânatos. Porém, embora o eu-lírico encene a própria morte, a tensão de Tânatos é relativizada pelo ritmo leve e musical, bem como pela simetria delicada dos versos.

Nas quatro quadras que abrigam versos redondilhos e rimas localizadas, o segundo verso – “punhal de prata” – simula um diálogo entre o eu-lírico e o objeto metálico. Na musicalidade prevista das aliterações e assonâncias, o arranjo fônico assemelha-se a uma canção que celebra o rito da morte. Nos dois primeiros versos, por exemplo, a aliteração do “p” e do “t”, além do “a” assonante, martela a jocosidade com que o eu-lírico interpela o punhal falando da própria morte: “Punhal de prata já eras, / punhal de prata!”. Ou seja, a mediação do punhal é indiferente para a poeta, uma vez que foi sua própria mão – metonímia de si mesma – a autora do golpe desferido.

Na segunda quadra, a perfeição do objeto como que encanta o eu-lírico: “no cabo, flores abertas, / no gume, a medida exata”. No limiar da morte, fascínio e entrega, pois o punhal detém a medida certa para matar. É a lâmina que consuma a morte como asseguram os versos da quadra seguinte: “para atravessar-me o peito / com uma letra e uma data”. Rito, destruição e fim, pois o selo da morte é grafado com letra e data. Nesse simbolismo, Eros se revela encoberto no verbo, na mensagem da letra que insinua o nome amado. Além disso, o amor deixa-se atravessar por Tânatos na data que, sem mais, delibera o tempo de morrer.

É, porém, na quadra final, que a poeta confidencia sua pena maior que não é a de morrer, mas a de saber quem lhe mata. O que se constata é que ela morre do próprio amor no declarado suicídio que confessa verso a verso. Como pontua Bataille (1987, p.16), “se a união dos dois amantes é o efeito da paixão, ela invoca a morte, o desejo de matar ou o suicídio”. E isto porque “o que caracteriza a paixão é um halo de morte”. Desse modo, o ímpeto de destruição do outro, ou de si mesmo, repousa na alteridade adversa de Eros, uma vez que a não realização do amor culmina, muitas vezes, nos extremos de Tânatos. É o halo de morte de que falam Bataille e Freud. Dele, como se vem demonstrando, o amor ceciliano e o lorquiano não se apartam.

O sangue é outro simbolismo afluente, em especial, na poética de García Lorca, indicando valores de geração, sexualidade e fertilidade (GARCÍA-POSADA, 1989, p. 76). Em torno de Eros e Tânatos, o sangue compõe imagens fulgurantes com o fogo. Para Gaston Bachelard, o devaneio junto ao fogo é arrebatador e dramático. No seu dizer, “menos abstrato e menos monótono do que a água que flui, [...] o fogo sugere o

desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além. [...] A destruição é mais do que uma mudança, é uma renovação” (BACHELARD, 1999, p. 25). No poema “Siento” (1921), de *Poemas sueltos*, de García Lorca, sangue e fogo revigoram os símbolos da paixão no horizonte de frustração e destruição de Tânatos:

Siento
que arde en mis venas
sangre,
llama roja que va cociendo
mis pasiones en mi corazón.

Mujeres, derramad agua,
por favor;
cuando todo se quema,
sólo las pavesas vuelan
al viento.
(GARCÍA LORCA, 1989, p. 574)

Nesses versos, cruzam-se um léxico ígneo e sanguíneo na intimidade incendiada do eu-lírico. Na inversão inicial, não é o fogo que arde, mas o sangue nas veias – imagem da “llama roja” – a cozer as paixões no coração do poeta. No título – “siento” – e no primeiro verso, o poema é uma sinestesia obsedante que enfatiza o sangue queimar como fogo. Os versos saltam de uma imagem a outra, reforçando o ultravivo do sangue que se torna a própria substância íntima e universal. E, embora o fogo não seja mencionado, sua presença atravessa o poema nas imagens metonímicas dos seus efeitos de ardência e queimor. Na estrofe derradeira, o poeta clama por água, o contraponto do fogo a destruir sua essência vital. No simbolismo imanente, o fogo que incendeia de paixões seu coração é o mesmo fogo que faz arder seu sangue nas veias. Assim, metáfora fundamental, a “llama roja” do sangue em chamas abre ressonâncias simbólicas que revelam a passionalidade do eu-lírico a ponto dele sentir o próprio sangue queimar como fogo.

Desse modo, em García Lorca, o sangue é símbolo marcante acirrando o clamor do verso tomado por Eros e Tânatos. Dentre os muitos exemplos disseminados na obra lorquiana, o trecho do poema “Madrigal de verano” (1920), do *Libro de Poemas*, exhibe prazer e dor na boca de sangue da amante que desenha um céu do amor:

[...] Píntame con tu boca ensangrentada
un cielo del amor,
en un fondo de carne la morada
estrella de dolor. [...]
(GARCÍA LORCA, 1989, p. 62)

Em feição oposta, na poesia ceciliana, as aparições do símbolo são episódicas revestindo-se de espiritualidade como na imagem central do poema “Motivo” (*Viagem* – 1939) – composição emblemática na poética da autora – que instala o canto na esfera do imperecível: “Sei que canto. E a canção é tudo. / Tem sangue eterno a asa ritmada” (MEIRELES, 2001, p. 227). De igual modo, o poema “Imagem”, de *Vaga música* (1942), faz menção ao sangue na construção da idealidade incerta e distante de Eros:

Meu coração tombou na vida
tal qual uma estrela ferida
pela flecha de um caçador.

Meu coração, feito de chama,
em lugar de sangue derrama
um longo rio de esplendor.

Os caminhos do mundo, agora,
ficam semeados de aurora,
não sei o que germinarão.

Não sei que dias singulares
cobrirão as terras e os mares,
nascidos do meu coração.
(MEIRELES, 2001, p. 425)

Como ocorre no poema lorquiano, o coração é o centro que dispara os símbolos da sensação e do ideal. O verso inicial da primeira e da segunda terças armam um paralelismo de subjetividade e posse acerca dos sentimentos nutridos pela poeta: “Meu coração tombou na vida”. Aqui, a catamorfia do símbolo na queda instaura certa vertigem, pois o coração tomba como a estrela ferida pela flecha de um caçador. Nesse quadro desencantado, inevitável pensar nas flechas do deus arqueiro que ferem de amor os corações desavisados. Símbolo primeiro da aspiração incerta, a “estrela ferida” metaforiza um coração nobre e magoado.

Na terça seguinte, o coração é chama que, em lugar de sangue, verte “um longo rio de esplendor”. Viés de exceção, “chama” e “rio de esplendor” revelam elevação e espiritualidade. Na tênue feição ceciliana, o coração não podia ser fogo, como é no poema lorquiano, mas chama que, conforme Octavio Paz (1994, p. 7), “é a parte mais sutil do fogo”. Prosseguindo em tom elevado, a terceira estrofe ancora-se na “aurora”, imagem do esplendor emanado do coração-chama que semeou mundo afora, aguardando agora o tempo de germinar.

Enquanto o sangue é negado como a seiva do coração; em seu lugar, a chama, insígnia de Eros, é aclamada como a germinadora do mundo na hipérbole de que se derrama como um rio. Na terça final, tem-se a apoteose do ciclo, afinal o coração-semeador cobriu terras e mares do seu esplendor-chama. Com isso, a singularidade acerca do que sobrevirá é a angústia dos dias. Mesmo em simbolismo elevado, a incerteza perdura cerrando na frustração o coração do eu-lírico.

No simbolismo de Eros e Tânatos, a cor verde também emerge nos poemas do espanhol e da brasileira indicando destruição. Conforme menciona Gaston Bachelard (1998, p. 66), o verde é uma cor ligada à morte, pois esta não é um romântico outono feito de folhas mortas. Na morte, “as folhagens passam do verde claro para um verde escuro, para um verde material, para um verde carregado. [...] As próprias trevas têm quase sempre [...] essa cor verde”. Em García Lorca, o excerto a seguir do “Romance sonámbulo” (*Romancero gitano* – 1927) é uma litania do verde pontuada de símbolos eróticos a mirar a morte:

Verde que te quiero verde.
Verde viento. Verdes ramas.
El barco sobre la mar
y el caballo en la montaña.
Con la sombra en la cintura
ella sueña en su baranda,
verde carne, pelo verde,
con ojos de fría plata.
Verde que te quiero verde.
Bajo la luna gitana,
las cosas le están mirando
y ella no puede mirarlas.[...]
(GARCÍA LORCA, 1989, p. 358-360)

No fragmento, o verde recorre marcando a fluência rítmica dos versos e saturando da cor funérea a ronda espectral da morte: “Verde viento. Verdes ramas”. Outros elementos adensam o feixe simbólico do fim como “el barco sobre la mar”, “el caballo en la montaña”, “la sombra en la cintura”, os “ojos de fría plata”, que já não podem mirar, e “la luna gitana”, que preside o trespasse. O refrão “verde que te quiero verde”, mais que chamado, é um anelo profundo de morte. A personagem sonâmbula só enxerga o verde no seu sonho da passagem, “verde carne, pelo verde”.

Em Cecília Meireles, não é incomum, Eros e Tânatos aliarem-se ao verde no amor que mata. O trecho a seguir do poema “Exílio”, de *Vaga música* (1942), evoca o suicídio nas águas verdes da morte:

Das tuas águas tão verdes
 nunca mais me esquecerei.
 Meus lábios mortos de sede
 para as ondas inclinei. [...]
 (MEIRELES, 2001, p. 341)

Por fim, cingindo a paixão erótica que termina em frustração ou destruição, é relevante o simbolismo hipomórfico ou o semantismo do cavalo ctônico na poética lorquiana e ceciliana. Conforme os estudos durandianos, o cavalo na sua pulsão ambivalente é, segundo a face tenebrosa do tempo, mensageiro da morte e portador de aguda tensão erótica. Nessa constelação do regime diurno, o pesquisador do imaginário afirma que o simbolismo mais evidente é o terrificante ou o infernal, sendo o animal veículo violento do mal e da morte. O cavalo é, assim, isomorfo das trevas e do inferno, ligado ao Sol Negro e ao simbolismo da fuga temporal (DURAND, 2001a, p. 75-78).

Todavia, Durand (2001a, p. 80-81) ainda pondera que o cavalo pérfido, espantadiço, pode transformar-se numa montaria domada e dócil, atrelada ao carro do herói vitorioso, uma vez que as polivalências antitéticas sempre ameaçam o nível do símbolo *stricto sensu*. Na poética do espanhol, o excerto a seguir – “Romance de la guardia civil española” (*Romancero gitano* – 1927) – ilustra o simbolismo ctônico e fúnebre do cavalo:

Los caballos negros son.
 Las herraduras son negras.
 Sobre las capas relucen
 manchas de tinta y de cera.
 Tienen, por eso no lloran,
 de plomo las calaveras.
 Con el alma de charol
 vienen por la carretera.
 Jorobados y nocturnos,
 por donde animan ordenan
 silencios de goma oscura
 y miedos de fina arena.
 Pasan, si quieren pasar,
 y ocultan en la cabeza
 una vaga astronomía
 de pistolas inconcretas.[...]
 (GARCÍA LORCA, 1989, p. 390)

Nessa passagem, a descrição minuciosa e animizada dos cavalos negros de ferraduras também negras como que prepara um ataque da morte. O léxico surpreende nas imagens das caveiras de chumbo que enrijecem os cavalos e que “por eso no

lloran”. Com “alma de charol”, a presença deles é terrificante, pois “por donde animan ordenan / silencios de goma oscura / y miedos de fina arena”. Impassíveis e enigmáticos, os cavalos conduzem ocultando intentos de “vaga astronomía” e servem a propósitos sombrios “de pistolas inconcretas” numa alusão às armas mortais dos seus cavaleiros.

Também em linha com o simbolismo fúnebre do cavalo ctônico, em Cecília Meireles, o trecho seguinte do poema “Romancinho”, de *Vaga música* (1942), exhibe um tropel deslumbrante e fúnebre de sete cavalos:

[...] Ouvi tremerem os campos.
Correndo, aos campos tornei.
Entre azulados relâmpagos,
descia do céu à terra
coche sobrenatural,
com sete cavalos brancos, [...]
– luz da noite! Alma da vida![...]

Sete cavalos, na frente,
cintilando em seus arreios:
em cada orelha uma rosa,
em cada rosa, uma lua,
em cada lua, um diamante [...]

Passaram sobre o meu peito
quatro rodas de marfim.
Não vi o filho do rei,
tão bonito, tão perfeito,
que não era para mim... [...]
(MEIRELES, 2001, p. 407-408)

No fragmento, a descrição imponente dos sete cavalos brancos encobre certa ambiguidade que se revelará no advento de Tânatos. Contraste sutil, embora o algarismo sete e a cor branca indiquem perfeição e elevação; o coche divino, que “descia do céu à terra”, é “sobrenatural”, ou seja, vem disseminando a morte. Morte esta que, no poema, é magnífica, haja vista o esplendor dos seus mensageiros “cintilando em seus arreios”, com rosa, lua e diamante na orelha. Servidores de Tânatos, os cavalos figuram o carrasco, uma vez que o coche atropela e põe fim à fantasia amorosa do eu-lírico: “Passaram sobre o meu peito / quatro rodas de marfim”. Além da frustração pela irreciprocidade do outro, o trecho aponta certa indiferença no Eros que abre passagem à morte rápida e anônima.

Nesse recorte da lírica-amorosa ceciliana, não é incomum a indiferença de o outro rebaixar o amor à insignificância de nada. É o que também se verifica no poema

“Inscrição na areia”, de *Vaga música* (1942), cuja imagem “rosa de espuma” dá a medida dessa insignificância:

O meu amor não tem
importância nenhuma.
Não tem o peso nem

de uma rosa de espuma!

Desfolha-se por quem?
Para quem se perfuma?
O meu amor não tem
importância nenhuma.
(MEIRELES, 2001, p. 345-346)

Como rosa preterida, não há para quem o amor se desfolhar ou se perfumar. O ponto de vista do eu-lírico reside nas ausências do outro, na sua não correspondência. Daí, ao propalar a não importância do seu sentimento, a poeta reafirma o seu contrário, isto é, quão importante é, para ela, amar e ser amada. Se, para o outro, seu amor não vale nada – não pesa nem “uma rosa de espuma” –; para ela, vale a expressão lírica, tornar a recusa motivo e fado poético.

Por fim, o soneto lorquiano, “El amor duerme en el pecho del poeta”, de *Sonetos del amor oscuro* (1936), expõe uma pletora desses símbolos da paixão frustrada:

Tú nunca entenderás lo que te quiero
porque duermes en mí y estás dormido.
Yo te oculto llorando, perseguido
por una voz de penetrante acero.

Norma que agita igual carne y lucero
traspasa ya mi pecho dolorido
y las turbias palabras han mordido
las alas de tu espíritu severo.

Grupo de gente salta en los jardines
esperando tu cuerpo y mi agonía
en caballos de luz y verdes crines.

Pero sigue durmiendo, vida mía.
Oye mi sangre rota en los violines!
Mira que nos acechan todavía!
(GARCÍA LORCA, 1998, p. 42)

Esse soneto apresenta um Eros devastado em símbolos que cumulam dor e destruição. A imagem nuclear revela o amor adormecido, aprisionado, no peito do poeta: “porque duermes en mí y estás dormido”. Simbolismo tanático, trata-se de uma

imagem que eufemiza a morte do amante, o que se confirma nos símbolos sequenciais. De início, uma voz de aço agudo persegue e atravessa o peito do poeta, alusão metonímica do verbo como punhal que corta e fere o amor repousado ali. Na mesma feição, “turbias palavras” mordem as asas do seu espírito. Isto é, o vozerio mundano agride e ataca não havendo paz para o amante dormir o sono de Tânatos.

O primeiro terceto clarifica a ambiência funérea sobrepondo outros símbolos tanáticos. Como convém a um funeral, há pessoas que aguardam o corpo. Nesse estado de coisas, a agonia do poeta está tomada pela morte nos simbolismos do cavalo e do verde: “en caballos de luz y verdes crines”. Também, no segundo terceto, o simbolismo vital do sangue é referido na paixão destruída por Tânatos. Em suave interpelação, o poeta roga ao amante que continue a dormir ouvindo seu sangue destruído a ressoar nos violinos: “Oye mi sangre rota en los violines”. Hipálage alinhada, ouvir o sangue como melodia de violinos denota a exasperação do amante em sua obsessão com o amado mesmo depois da morte.

Enfim, em todo o soneto, há uma contenda entre a externalidade ruidosa que quer devassar a perda e a internalidade do amante morto que o poeta quer resguardar na sacralidade do seu peito. Em outros termos, a paixão erótica destruída insurge-se contra a mirada mundana, e seus símbolos instalam-se na confluência do amor-morto, por ora, sacralizado no peito-amante.

Na ênfase deste capítulo, opressão, frustração e destruição tonalizam a relação de Eros e Tânatos nos poemas lorquianos e cecilianos. Onipresente, a ronda da morte no duelo com Eros tinge de temor a cena do verso elevando a dor e a lamentação. Quase sempre, a efusão de Eros não vigora, pois Tânatos imiscui sua face adversa no trâmite do amor. Nalgum momento, a intersecção de ambos exacerba as emoções em luta. Ao duelo do amor e da morte, podem combinar-se o entusiasmo de Dioniso e a elevação de Apolo, acentuando simbolismos e correlações. No âmbito dos poemas, a embriaguez dionisíaca aproxima-se da feição do verso lorquiano, ao passo que a contenção apolínea aproxima-se do verso ceciliano. Acerca dos símbolos do amor tanático, emergem o simbolismo dos metais como o punhal, do sangue, da cor verde e do cavalo. Todos esses simbolismos comparecem na sua reversibilidade considerando a dominância do regime imagético a reger o poema.

CAPÍTULO 4: EROS E TÂNATOS: A AURORA DA TOTALIDADE

O amor é coisa curiosa: por nos aproximar da vida dá-nos uma experiência de eternidade, e por isto mesmo nos mergulha na finitude, para aceitá-la e salvá-la. Morte e amor andam embolados. O amor nos faz famintos de eternidade e a morte é porta desse indizível barato. (Hélio Pellegrino)

À luz do imaginário alquímico, este capítulo discute o enlace de Eros e Tânatos tendo em mira a totalidade também presente nos poemas de García Lorca e Cecília Meireles. No afã da totalidade, os símbolos do amor e da morte colocam na cena poética o mito de Hermes-Mercúrio e do andrógino hermético. Além disso, Eros e Tânatos podem envolver a destruição remetendo à morte alquímica na *nigredo* e, substancialmente, podem envolver a união dos opostos remetendo à *rubedo*, insígnia da totalidade vislumbrada como síntese do amor e da morte na poética dos autores.

4.1 O imaginário da totalidade

Em sua jornada de amor e morte, é do humano conceber e desejar o mundo como uma totalidade imediata e espontânea. No dizer de Rollo May (1992, p. 360), nós queremos o mundo e o criamos por decisão nossa. Ele é a nossa construção voluntária e nós lhe dispensamos afeto, energia e força para amar, à medida que o amoldamos e o transformamos. Na criação poética, o artista empenha-se para recriar essa totalidade no cosmo mimético das suas impressões, idealidades e apegos. Para tanto, faz uso da linguagem dos mitos e símbolos que media a experiência transitiva do real com vistas ao ideal das formas perenes. Em concordância, no que se investiga em Federico García Lorca e Cecília Meireles, na esfera mundana do real, Eros e Tânatos coexistem em luta incessante; enquanto que, na instância arquetípica do ideal, a totalidade é a mirada de quem almeja a plenitude e, com isso, a harmonização da disputa entre ambos.

Para Octavio Paz (1994, p. 28), Eros é a via de acesso e de regresso à realidade primordial da totalidade, lugar de origem onde morte e vida se abraçam:

O erotismo é um ritmo: um de seus acordes é separação, o outro é regresso, volta à natureza reconciliada. O além erótico está aqui e é agora mesmo. Todas as mulheres e todos os homens viveram esses momentos: é nossa razão de paraíso. [...] Este regresso não é fuga da morte nem negação dos aspectos terríveis do erotismo: é uma tentativa de compreendê-los e integrá-los à totalidade. Compreensão não intelectual, mas sensível: saber dos sentidos.

Nesse ditame, o regresso à completude original não implica a negação da morte ou do erotismo, mas consubstancia o tentame de integrá-los à primordial totalidade humana. Premissa capital do imaginário alquímico, a totalidade requer esclarecimentos da sua correlação com o simbolismo da alquimia, bem como com o processo da individuação, jornada de integração do *self*, conforme preceituam os trabalhos de psicologia analítica de Carl Gustav Jung. Para o estudioso, a teia das imagens alquímicas é a própria água da psique, que pode ser usada para compreender seus complexos conteúdos. Em um aporte e outro, na alquimia e na individuação, a totalidade é o ponto de chegada, a idealidade almejada e desejada.

Principiando pela alquimia, espécie de ciência espiritual, o termo vem do “egípcio antigo *kême* derivando ele mesmo do árabe *al-kimiya*, ou seja, terra negra, nome então corrente do Egito ou também um símbolo da *materia prima* buscada pelos alquimistas” (MISKOLCI, 2000, p. 262-265). Desde suas recuadas origens, o pensamento alquímico exprime uma visão totalizadora, uma de todos os aspectos da cultura como magia, arte, religião e ciência. Em busca de uma síntese, a operação alquímica pressupõe a união de um par de opostos a fim de eliminar as contradições que infelicitam o ser e, assim, obter o ouro espiritual, isto é, o estado de inteireza ou a totalidade originária, também nomeada e conhecida como o andrógino hermético.

Nesse universo simbólico, a transmutação dos metais vis em ouro é um modo figurado de dizer que se pretende alcançar a iluminação espiritual com a *coincidentia oppositorum* (conciliação dos opostos), ou seja, chegar ao último estágio da *opus* no andrógino ou no *Rebis* hermafrodita. Sobre as cores fundamentais do labor alquímico, entre o negro (*nigredo*), o branco (*albedo*) e o vermelho (*rubedo*) pode haver pelo meio a multicolor cauda de pavão (*cauda pavonis*). A devoração do negro (*nigredo*) simboliza a anulação das paixões, dos desequilíbrios da consciência e da alma para se atingir a perfeição na *albedo* e na *rubedo*, em que o branco e o vermelho renascidos, geralmente na figura do andrógino, sobrepõem-se aos duros processos de transformação na matriz do ser. Segundo Gilbert Durand (2001a, p. 221), “a pedra filosofal, símbolo

da intimidade das substâncias, possui todas as cores”, o que significa “todas as capacidades”.

Acerca dos apontamentos de Jung, o psicólogo relaciona as fases da alquimia ao processo da individuação que se consuma quando o homem encontra a Ordem ou o Cosmo a que denomina de si mesmo. Segundo ele, “a problemática do processo de desenvolvimento da personalidade, isto é, do processo de individuação, é expressa no simbolismo alquímico” (JUNG, 1991, p. 45). Tal correlação, individuação-alquimia, vem iluminar a compreensão do embate entre Eros e Tânatos, quando este caminha para uma síntese possível, ou quando este sugere a conciliação dos contrários no enalço da totalidade alquímica. Par de opostos, por excelência, do drama humano, o amor e a morte exaurem-se nas suas contradições de tanto limar o ser. Daí a eventual emergência da conciliação na cena lírica do verso.

Em termos psicológicos, os poetas empreendem a individuação para reintegrar o *self* combalido do antagonismo das oposições, o que restauraria, assim, a androginia, arquétipo da totalidade primordial. Na tópica deste trabalho, como amor e morte não se separam, um é posto em face do outro armando, assim, na conjunção dos contrários, a imagem do andrógino hermético. Do drama em conjunção, sobressai a aurora da totalidade. É o que se percebe no poema ceciliano “Fui mirar-me”, de *Retrato natural* (1949):

Fui mirar-me num espelho
e era meia-noite em ponto.
Caiu-me o cristal das mãos
como as lembranças do sono.
Partiu-se meu rosto em chispas
como as estrelas num poço.
Partiu-se meu rosto em cismas
– que era meia-noite em ponto.

Dizei-me se é morte certa,
que me deito e me componho,
fecho os olhos, cruzo os dedos
sobre o coração tão louco.
E digo às nuvens dos anjos:
“Ide-vos pelo céu todo,
avisai a quem me amava
que aqui docemente morro.
Pedi que fiquem amando
meu coração silencioso
e a música dos meus dedos
tecida com tanto sonho.

De volta, achareis minha alma

tranquila de estar sem corpo.
 Rebanhos de amor eterno
 passarão pelo meu rosto”.
 (MEIRELES, 2001, p. 630-631)

De recorte narcísico, no espelho e na ambiguidade do reflexo, a poeta investiga a morte, a despedida dos afetos e o além da vida física na alma sem o corpo. Determinantes na cena poética, espaço e tempo são os catalizadores da passagem. Ponto de partida, o espelho é o locus da mirada, onde se dá o encontro com a morte. Em correspondência, a mirada pontual – à meia-noite, hora aberta do princípio e do fim – desencadeia a mudança que não transcorre sob a tensão dos contrários, mas sob a síntese cambiante de Eros e Tânatos.

É na mirada, portanto, que se abrem os indícios da travessia: “Fui mirar-me num espelho”. Ritualismo e transposição, a hora aberta é determinismo de Tânatos, vaticínio que inaugura as analogias da passagem. Nesse sentido, a estrofe principia e termina reiterando o lembrete que a hora de Tânatos é chegada: “era meia-noite em ponto”. A queda do cristal estilhaça espelho e imagem, bem como os contornos do mundo material. A imprecisão vela os sentidos “como as lembranças do sono”. No esvair da vida física, imagem e reflexo repartem-se em abstração e especulação, “chispas” e “cismas”: “Partiu-se meu rosto em chispas / como as estrelas num poço. / Partiu-se meu rosto em cismas”.

Na incerteza reinante, a segunda estrofe desenvolve as cismas acerca do que se passa. Indeciso, o eu-lírico indaga – “dizei-me se é morte certa” – antevendo a confirmação, pois meia-noite é já deliberação de Tânatos. Na passagem em curso, o diálogo com os anjos cerra o poema em chave elevada. Imago sacralizada do imaginário espiritual, o anjo surge em diferentes situações e contextos, não deixando de personificar os estados anímicos do ser humano. Ele sempre será o mensageiro de algo desejado, a metaforização de uma interioridade incompleta que anseia pela totalização.

No poema, o sujeito lírico está reconciliado com os anjos, que desempenham seu papel de anunciadores e irradiadores da harmonia, promovendo a comunhão cósmica. Na mítica cristã, o anjo é o objeto salvífico que liga a alma do homem a Deus, alçando o homem acima de sua humanidade. O anjo é evocado porque é perfeição e alvorescência, enquanto o homem é dissipação. Como instrui Gilbert Durand, (2001a, p. 134, 145), o anjo é o arquétipo profundo das fantasias do voo, uma vez que “toda a elevação é isomórfica de uma purificação porque é essencialmente angélica”.

Quase uma antífrase da sexualidade, o anjo é, assim, o mensageiro da passagem do sujeito lírico, que pressupõe elevação e purificação. No além da vida material, ele roga aos anjos que levem à mensagem da sua morte aos seus amores e afetos. E ainda que peçam para lhe continuarem amando em lembrança e melodia: “que fiquem amando / meu coração silencioso / e a música dos meus dedos / tecida com tanto sonho”.

Sem tensão, luta ou embate, a morte é doce revelando um Tânatos benfazejo que transpõe o ser ao horizonte elevado do espírito. De igual modo, Eros sublima-se nos afetos imorredouros que sobrevivem ao temporal. A conciliação flui e transcorre nas imagens excelsas da estrofe final: “achareis minha alma / tranquila de estar sem corpo. / Rebanhos de amor eterno / passarão pelo meu rosto”. Alquimia sutil da passagem, a esfera é da totalidade, onde o despojamento do corpo – ação de Tânatos – e a infinitude do amor – ação de Eros – são as insígnias que sugerem a reintegração do *self*, ou ainda o regresso do ser à integralidade primordial.

A totalidade também presentifica-se no verso do espanhol arrefecendo as asperezas de Eros e Tânatos. No poema “Hay almas que tienen...” (1920), do *Libro de poemas*, a síntese do amor e da morte insinua-se disseminando clarões da totalidade:

Hay almas que tienen
azules luceros,
mañanas marchitas
entre hojas del tiempo,
y castos rincones
que guardan un viejo
rumor de nostalgias
y sueños.

Otras almas tienen
dolientes espectros
de pasiones. Frutas
con gusanos. Ecos
de una voz quemada
que viene de lejos
como una corriente
de sombra. Recuerdos
vacíos de llanto
y migajas de besos.

Mi alma está madura
hace mucho tiempo,
y se desmorona
turbia de misterio.
Piedras juveniles
roídas de ensueño

caen sobre las aguas

de mis pensamientos.
 Cada piedra dice:
 “¡Dios está muy lejos!”
 (GARCÍA LORCA, 1989, p. 100-102)

Lirismo meditativo e metafísico, o poema compõe um inventário diverso das idiossincrasias da alma humana. Cadinho depurador, a auscultação lírica aponta dissonâncias que vão totalizando as inclinações das criaturas numa espécie de alquimia da alma. Na primeira estrofe, o eu-lírico esculpe os traços luminares da vertente humana em agudo simbolismo. Sobrelevam, nas imagens, cromatismo e elevação (“azules luceros”), leveza e singeleza (“mañanas marchitas”), pureza e amplitude (“castos rincones”), devaneio e imaginação (“rumor de nostalgias / y sueños”).

Em contrapartida, a segunda estrofe expõe um mosaico da ruína humana em degradado simbolismo. Irrompe, nas imagens, o sombrio (“dolientes espectros / de pasiones”), o asqueroso (“frutas / con gusanos”), o destrutivo (“ecos / de una voz quemada”), o insensível (“recuerdos / vacíos de llanto”) e o mesquinho (“migajas de besos”).

Por fim, na estrofe final, o poeta debruça-se sobre si mesmo revelando suas perplexidades e anseios de compreensão. Paradoxal, num verso, ele confessa a maturidade da sua alma; noutro, a turvação do mistério a desmoronar a própria convicção. Seduzido pelo enigma, o divino é o acicate a martelar sua reflexão. Certo ceticismo emerge nas imagens dessa perquirição: “Piedras juveniles / roídas de ensueño / caen sobre las aguas / de mis pensamientos”. Ou seja, nas águas do pensamento, dúvidas são como pedras pesadas – sonolentas – a obstar a fluidez das reflexões. Culminando a descrença, os últimos versos rematam o desamparo cósmico: “Cada piedra dice: / “¡Dios está muy lejos!””. De fundo panteísta, o desamparo da divindade está registrado na natureza refletindo a solidão abismal e o isolamento do poeta.

No todo do poema, o tom meditativo depura a cena lírica. Na fileira do arquétipo, Eros e Tânatos figuram os instintos criadores e os destruidores da existência. A passionalidade e a violência dos impulsos não têm lugar, tendo em vista a reflexão em curso. Partindo do geral, das ambivalências da alma humana, o poeta alcança o particular nas inquietações da própria alma: “Mi alma está madura / hace mucho tiempo, / y se desmorona / turbia de misterio”. Aqui, o mistério reflui na meada do verso relembando uma das máximas mais propaladas de García Lorca segundo a qual a poesia é o mistério de todas as coisas.

No que se refere ao simbolismo, o vigor das imagens surpreende no inusitado das aproximações. Incisivamente, a vivacidade do símbolo transcende o ordinário disseminando ressonâncias na intimidade e no além do verso. No positivo e no negativo, no alto e no baixo, cada imagem vai constelando oposições e conciliando os contrários, o que desenha, na unidade do poema, fumos da totalidade. Em um retrospecto das estrofes, a tópica da primeira é a elevação da alma; da segunda, seu rebaixamento e da terceira, o ceticismo da autoinvestigação lírica. Ao final, a inteireza insinua-se no amálgama dessas elucubrações. Das imagens alinhadas, em conjunção, reponta o clarão da totalidade.

Do que se vem demonstrando, o contorno da totalidade recorre, com frequência, na lírica ceciliana. No poema “Êxtase”, de *Viagem* (1939), a poeta brasileira, mais uma vez, empreende o desligamento dos enredos terrenos numa alquimia lírica com vistas à totalidade:

Deixa-te estar embalado no mar noturno
onde se apaga e acende a salvação.

Deixa-te estar na exalação do sonho sem forma:
em redor do horizonte, vigiam meus braços abertos,
e por cima do céu estão pregados meus olhos, guardando-te.

Deixa-te balançar entre a vida e a morte, sem nenhuma saudade.
Deslizam os planetas, na abundância do tempo que cai.
Nós somos um tênue pólen dos mundos...

Deixa-te estar neste embalo de água gerando círculos.

Nem é preciso dormir, para a imaginação desmanchar-se em
[figuras ambíguas.

Nem é preciso fazer nada, para se estar na alma de tudo.
Nem é preciso querer mais, que vem de nós um beijo eterno
e afoga a boca da vontade e seus pedidos...
(MEIRELES, 2001, p. 255)

A começar do título, o poema é uma exortação à sublimidade do ser. “Êxtase” pressupõe o auge das experiências de transcendência, sejam elas da esfera mística, ritualística ou alquímica. Na transição do condicionado para o incondicionado perpassa o simbolismo alquímico, via de acesso à totalidade, estação do êxtase propalado como meta do eu-lírico. A sintaxe anafórica e imperativa da locução verbal instala os versos no espaço da iniciação: “Deixa-te estar”. Além disso, a feição cerimoniosa do esquema

verbal sugere a latência de outros significados como não crie barreiras, não impeça, facilite as coisas, siga o fluxo.

Assim, no dístico inicial, o mar noturno abriga a salvação, seu ateamento e seu apagamento. O interlocutor – a outridade implícita no pronome da locução verbal – deve se entregar ao mar da redenção para que a escalada do ser siga sua ordem, sem nada deter ou obstar como sugere o simbolismo das imagens: “embalado no mar noturno” e “exalação do sonho sem forma”. No inapreensível do momento, o eu-lírico segue cuidando: no horizonte, de braços abertos; e no céu, de olhos bem postos: “em redor do horizonte, vigiam meus braços abertos, / e por cima do céu estão pregados meus olhos, guardando-te”. A elevação das imagens não deixa dúvidas sobre a transcendência em processo.

Entre Eros e Tânatos, entre a vida e a morte, não há saudade. Do caos ao cosmo, escoo o tempo, ressoam os planetas. O tempo, inclusive, deixa de ser uma medida para, em queda, acumular abundâncias. Nesse painel, a família humana é “um tênue pólen dos mundos”. Em ampla análise, a sutileza e a profundidade do humano são reconhecidas, bem como sua integração ao cosmo dos mundos e planetas. Seiva da imagem, “pólen” diz da essência fecunda, da semente do microcosmo a fertilizar e povoar o mundo.

Incansável fluidez, a quarta estrofe, de um único verso, reposiciona a anáfora verbal incitando o abandono ao psiquismo embalante da água: “Deixa-te estar neste embalo de água gerando círculos”. Nessa deriva, entre o sono e o sonho, entre aqui e além, a imaginação desmanda-se em “figuras ambíguas”. Isto é, o imaginário dissolvente segrega sentidos encobertos. Na incerteza do momento, sem ação ou reação, basta o “deixar-se estar” para, panteisticamente, “se estar na alma de tudo”. Também não é preciso querer ou pedir. No incondicionado, irrompe um “beijo eterno” que “afoga a boca da vontade e seus pedidos”. O beijo eterno figura o intemporal, a boca da vontade a ansiedade dos desejos efêmeros. Na junção, o desafogo, pois somente a eternidade pode saciar a sede transitória das vontades.

Alquimia expressa, a justeza dos opostos enleia o eterno ao transitório, o desprendimento ao apego, a liberação ao desejo de posse. Do enlace, a totalidade desponta nos contrários reconciliados. Também, o insumo panteísta, a integrar o divino e o humano, no todo e em tudo, acentua a totalidade em curso. E, ainda, o imaginário dissolvente cifra e vela os sentidos da totalidade. No jogo difuso e concomitante dos três (alquimia, panteísmo e imaginário), a reta de chegada é a completude nomeada como

“êxtase” no título do poema. Transbordamento e desbordamento, humores e achaques, temores e paixões esvanecem-se no arroubo do êxtase. Eros e Tânatos diluem-se e dispersam-se no todo da integração. Enfim, a ordem e a sùmula dos versos – “deixa-te estar” – culminam no regresso ao incondicionado, chave do êxtase que abre a instância da totalidade.

4.2 Hermes-Mercúrio e o andrógino

Escudeiro fiel de Tânatos, Cronos legitima o irrevogável da nossa mortalidade. Como assinalou Octavio Paz, joguetes do tempo, no beiral da morte, o amor pode aparar as pontas do desejo na completude instantânea do afeto. Eros não é do eterno, mas é do instante. Não se pode recobrir de eternidade o temporal amor humano, mas os instantes de unidade cúmplice com o amado podem se repetir. Na ritualística do amor, totalizar o mundo assolado da dispersão de Tânatos é experimentar, no instante, a intensidade de Eros. É o que, acertadamente, observa Octavio Paz (1994, p. 117-118):

[...] o amor é uma das respostas que o homem inventou para olhar de frente a morte. Pelo amor roubamos ao tempo que nos mata umas quantas horas, que transformamos às vezes em paraíso e outras em inferno. De ambas as formas o tempo se distende e deixa de ser uma medida. Mais além da felicidade ou infelicidade, embora seja as duas coisas, o amor é intensidade; não nos presenteia com a eternidade mas sim com a vivacidade, esse minuto no qual se entreabrem as portas do tempo e do espaço – aqui é mais além e agora é sempre. No amor tudo é dois e tudo tende a ser um.

Em linha com o texto, o amor fustiga a temporalidade na vivacidade do instante. Nesse sentido, Eros afigura-se como potência instantânea da totalidade: androginia prima e primeira. Remontando à alquimia, é lá, na conjunção dos contrários, que se instala o molde da androginia²⁸, aqui entendida não na confusão dos sexos obtida pela orgia, mas na integração das virtualidades do masculino e do feminino tal como estabelece a teoria da androginia platônica.

Arquétipo da completude perdida, o andrógino de Platão pode ser recuperado por meio do humilde trabalho dos alquimistas que se apropriaram de formas como essa

²⁸ Conforme Mircea Eliade (1999, p. 115), a androginia é, por excelência, a forma da totalidade que reintegra os princípios polares abolindo os opostos. Ou seja, é um sinal distintivo da totalidade originária na qual todas as possibilidades do masculino e do feminino se encontram reunidas.

para meditar sobre uma perfeição primordial. Daí, no processo alquímico de síntese da bipolaridade, o masculino interagir com o feminino para atingimento da sutileza do ser na figura final do hermafrodita, avatar da Grande Obra. Se o corpo da alquimia é a natureza; a alma da alquimia é, sem dúvida, o andrógino.

De igual modo, como se vem pontuando, na poética lorquiana e cecilianiana, a harmonização de Eros e Tânatos tem em mira o andrógino na integração dos opostos alquímicos. É o que se observa nos poemas que desenham a jornada do ser entre a vida e a morte ou no além da morte. A reconquista da completude do estado original forja e dirige a emanção do verso. Sobre essa reconquista, Octavio Paz (1982, p. 44-45) ressalta que, além do poema, outras vias sinalizam para que o homem recupere a unidade perdida de consciência como a magia, a mística, a religião e até a filosofia. Dentre essas vias, o estado poético continua sendo a melhor para reconciliação do homem consigo mesmo e com o mundo, possibilitando-lhe “ir mais além de si mesmo, ao encontro do que é profundo e original”, em suma, ao resgate da sua androginia perdida.

Nessa medida, o mito que melhor antepõe os contrários alquímicos traduzindo o percurso do sujeito-lírico rumo à totalidade é o de Hermes-Mercúrio. Relacionando-se com o apelo transformador dos poemas, a complexidade dessa entidade demanda certo cuidado por sua polivalência, instabilidade e mutabilidade. Importa inclusive recorrer a Carl Gustav Jung, em *Estudos alquímicos*, que dissecou as faces do deus alquímico reafirmando seu caráter obscuro, ambíguo e pagão.

Do vasto inventário junguiano, sobressai *Mercurius*, em sua forma tosca de *prima materia*, como o homem primitivo dissolvido no mundo físico; e, em sua forma sublimada, como a totalidade ou inteireza restaurada dele (JUNG, 2008, p. 13). Muito desse sincretismo resulta de assimilações nem sempre precisas. Partindo do Hermes grego, aquele que mostra o caminho (mensageiro dos deuses do Olimpo, psicopompo no reino de Plutão, protetor dos viajantes, dos comerciantes e dos ladrões), posteriormente, ele vai ser chamado Mercúrio pelos romanos. Então, do intercâmbio dos gregos com o Antigo Egito, no século V a.C, o deus Thot (mestre da escritura, da inteligência e da magia) assimila o Hermes-Mercúrio clássico com o nome de Hermes Trismegisto – “Hermes três vezes Máximo” – sobrevivendo através da filosofia hermética e da alquimia até o século XVII.

Fruto de um sincretismo complexo, Hermes Trismegisto, segundo Maria Zaira Turchi (2003a, p. 92), é o “Hermes grego acoplado à divindade egípcia Thot [...] cuja

doutrina se encontra no Corpus Hermeticum, de tão larga ressonância no século XVI, que se propõe a explicar a matéria, o cosmo e o homem, reservando, porém, este conhecimento para os iniciados”. Em seus trabalhos, Gilbert Durand (2001a, p. 303) também destaca o caráter sintético do Trismegisto, sua tripla natureza e tripla ação no tempo como princípio do devir e da sublimação do ser. Trino e uno, ele é Pai, Filho e Espírito. Por sinal, na raiz egípcia do termo que significa Hermes – Thot ou Toout – já subjaz a ideia de mistura e totalização. Dessa forma, figura central do drama alquímico, Hermes Trismegisto é a “trindade simbólica da totalidade, da soma das fases do devir”.

Considerando essa amplitude, Jung (2003, p. 229-230) ainda ressalta que *Mercurius* reúne todos os opostos possíveis e imagináveis. É uma dualidade manifesta, sempre designada como unidade: é físico e espiritual; é a transformação do plano inferior no superior; é o diabo e o salvador que indica o caminho; é a imagem especular da obra alquímica e ainda, por um lado, o si mesmo (arquétipo do centro definido como totalidade psíquica do homem) e, por outro, o processo de individuação e o inconsciente coletivo.

Em termos psicológicos, no confronto com o inconsciente, a meta terapêutica da individuação sempre provoca o conflito dos opostos numa experiência onde se reconhece um outro, um estranho em si mesmo, isto é, um ser cuja vontade é diferente e objetivamente presente (JUNG, 2003, p. 342). Este ser ou entidade de difícil apreensão recebeu dos alquimistas o justo nome de Mercúrio. Como se vê, a natureza cambiante do pai da alquimia é imagem arquetípica do *self* e da individuação. Por isso, como dizem Lepargneur e Silva (1997, p. 28), o fundo da alma atua como retorta alquímica a transmutar os contrários a fim de integrá-los no arquétipo do si mesmo.

Não por acaso, os mitos, ritos e teorias que gravitam em torno da totalidade alquímica correlacionam-se ao andrógino hermético, imagem da unidade primordial que consubstancia a inteireza dos poderes mágico-religiosos associados às duas polaridades do masculino e do feminino. A androgínia, como salienta Mircea Eliade (1999, p. 108), é “um grandioso processo de totalização cósmica”. Qualquer que seja a expressão adotada – *coincidentia oppositorum*, *lapis philosophorum*, *mysterium coniunctionis* –, todas elas são utilizadas para designar a totalidade no *Rebis* hermético, uma vez que, em linha com Jung, a individuação é uma espécie de *coincidentia oppositorum*.

Finalmente, segundo Octavio Paz (1994, p. 69), “o mito do andrógino é uma realidade psicológica”, pois homens e mulheres empenham-se na busca da metade perdida. Assim, a aspiração da totalidade corre paralela à dinâmica de Eros, uma vez

que “o amor é desejo de completude” respondendo “a uma necessidade profunda dos homens”. Desse modo, nos poemas lorquianos e cecilianos que emblemam Eros e Tânatos, os mitemas de Hermes-Mercúrio podem manifestar-se sinalizando o advento da totalidade, forma arquetípica da androginia perdida. Começando por García Lorca, o poema “Soledad” (1928), de *Poemas sueltos*, exhibe o engendramento o andrógino:

Soledad pensativa
sobre piedra y rosal, muerte y desvelo
donde libre y cautiva,
fija en su blanco vuelo,
canta la luz herida por el hielo.

Soledad con estilo
de silencio sin fin y arquitectura,
donde la planta en vilo
del ave en la espesura
no consigue clavar tu carne oscura.

En ti dejo olvidada
la frenética lluvia de mis venas,
mi cintura cuajada:
y rompiendo cadenas,
rosa débil seré por las arenas.

Rosa de mi desnudo
sobre paños de cal y sordo fuego,
cuando roto ya el nudo,
limpio de luna, y ciego,
cruce tus finas ondas de sosiego.

En la curva del río
el doble cisne su blancura canta.
Húmeda voz sin frío
fluye de su garganta,
y por los juncos rueda y se levanta.

Con su rosa de harina
niño desnudo mide la ribera,
mientras el bosque afina
su música primera
en rumor de cristales y madera.

Coros de siemprevivas
giran locos pidiendo eternidades
Sus señas expresivas
hieren las dos mitades
del mapa que rezuma soledades.

El arpa y su lamento
prendido en nervios de metal dorado,
tanto dulce instrumento
resonante o delgado,

buscan ¡oh soledad! tu reino helado.

Mientras tú, inaccesible
para la verde lepra del sonido,
no hay altura posible
ni labio conocido
por donde llegue a ti nuestro gemido.
(GARCÍA LORCA, 1989, p. 640-642)

Ensimesmamento e introspecção, o poema encena uma alquimia cambiante que conjuga natureza, impressões e sugestões. A solidão personificada é distintiva do trabalho alquímico sendo, propriamente, o cerne do ritual. Nesse desvã lírico, o desfiar de símbolos erige o avatar da androginia no encalço da totalidade.

Na estrofe primeira, meditativa da natureza e da morte, a solidão labora em cima dos paradoxos humanos. No primeiro paradoxo, ela é, ao mesmo tempo, “livre e cativa”. Sendo livre, a solidão empreende branco voo, mas cativa, a luz do seu canto deixa-se ferir pelo gelo. Em conjunção, o sincronismo das imagens: alvura e liberdade, “blanco vuelo”, combinam-se com frigidez e cativo, “luz herida por el hielo”. Ambivalência regulada, o voo liberta, daí sua brancura, adjacência de pureza e elevação. Conforme Mircea Eliade (1987, p. 149), “o voo é um equivalente da felicidade, [...] porque simboliza a ascensão, a transcendência, o ultrapassar da condição humana”. Já o canto, em paradoxo, sendo luz aprisionada no gelo, retém e condiciona o adepto na frialdade da triste melodia.

Além de reflexiva, a solidão tem estilo, simbolismo e meta. O silêncio e a construção são os pressupostos da labuta: “Soledad con estilo / de silencio sin fin y arquitectura”. Arquétipo avistado, a imagem difusa da ave insinua, em suspensão, o embrião do andrógino hermético: “la planta en vilo / del ave”. A carne escura, porém, não se dobra, facilmente, na conjunção com seu contrário alquímico. Daí o simbolismo vacilante da ave que, embora anuncie, não é garantia da totalidade. Geralmente, a ave ou o pássaro, segundo Gilbert Durand (2001a, p. 133), “é o coroamento da obra, enquanto a serpente é a base e os outros animais o centro”. O estudioso do imaginário observa ainda que “as imagens alquímicas, tão ricas em representações ornitológicas, permitem-nos situar a asa e o voo” na vontade de transcendência do adepto (2001a, p. 133).

Na terceira estrofe, a outridade da parelha que divide os óbices do percurso alquímico é repositório do que se vai desprendendo a meio do caminho: a chuva das “venas” e a “cintura cuajada”. No avançar do processo, a matéria abundante no sangue e

no corpo vai se despojando. Aos poucos, rompem-se as cadeias e a “rosa débil” vai desenhando a totalidade no horizonte da morte alquímica: “rosa débil seré por las arenas”. Todavia, o verbo no futuro não deixa dúvidas: a rosa, ícone da totalidade, avizinha-se, mas ainda está em gestação. Segundo Jung (2003, p. 288), a rosa esconde a alma da matéria bruta transformada na *coincidentia oppositorum* sob a forma da tintura vermelha. O vermelho exprime a força totalizadora da completude conforme a etapa final da *rubedo* alquímica.

Na quarta estrofe, a rosa da nudez é insígnia do avanço da obra, onde os panos queimam de cal e fogo. O horizonte ainda é da nigredo, dos resíduos da matéria. Destruído o nó grosseiro, “limpo de lua e cego”, pode algum sossego aflorar-se de permeio. Nesse ponto, culminância da hora, o duplo cisne manifesta-se cantando sua brancura em calor e fluidez: “Húmeda voz sin frío” que “fluye de su garganta”. Simbolismo providencial, o duplo cisne é o avatar da travessia alquímica, arquétipo assinalado do andrógino hermético.

Emblema do Mercúrio, o cisne tem dele a cor e a mobilidade, além da volatilidade propiciada por suas asas. Como as imagens em ação no inconsciente, o cisne é hermafrodita, ou seja, é feminino na contemplação das águas e masculino na ação (BACHELARD, 1998, p. 38). Arquétipo do andrógino, o cisne também condensa a duplicidade dos opostos no *lapis philosophorum*. Como lembra Alexander Roob, (1997, p. 301), o cisne pode ainda simbolizar a fase intermediária da *albedo* também chamada tintura lunar. Desse modo, a duplicidade do cisne revela o hermafroditismo da obra na polaridade do andrógino, além de revelar a presença encoberta do mistagogo Hermes na regência de tudo. No cisne, tem-se ainda Eros encapsulado no desejo. Para Bachelard (1997, p. 39), o cisne é a imagem do desejo, pois ele morre cantando por esse desejo. No seu dizer, o canto do cisne é “o desejo sexual em seu ponto culminante”.

Nas estrofes seguintes (sexta, sétima e oitava), o poeta situa o entorno das transitoriedades a clamar o eterno nos símbolos. Assim, o “niño desnudo” com sua “rosa de harina”, a “música primera” da natureza em seu “rumor de cristales y madera”, são ensaios do desejo de completude. Animização disseminada, as flores também cantam formando “coros de siemprevivas”. Enlouquecidas, elas suplicam eternidades. O anseio da totalidade é generalizado e expansivo. Porém, distantes da meada transitiva, as duas metades do andrógino, na ave em suspensão, ressumam solidão e distanciamento: “Sus señas expresivas / hieren las dos mitades / del mapa que rezuma soledades”.

Por fim, a música lamentosa da arpa também busca o reino distante da solidão alquímica. Sua frialdade indicia a desmaterialização em curso. Não obstante, alheios à precariedade do mundo, os pares alquímicos consolidam a androginia no duplo cisne, ícone da totalidade conquistada. Ao final, o alheamento explicita-se, pois a impassibilidade da solidão é nomeada como inacessível à morte, à altura e à palavra: “verde lepra del sonido / no hay altura posible / ni labio conocido / por donde llegue a ti nuestro gemido”. Simbolismo de Tânatos, “verde lepra” alude à cor da morte na infausta doença. Assim, rogos, súplicas e gemidos não alcançam a solidão entregue à própria transcendência. Gestora do labor alquímico, ela se mantém ensimesmada a fim de resguardar o duplo cisne engendrado. Como sua forma ainda é débil, a solidão não quer ver malograr a inteireza recém-reconquistada diante do burburinho da precária mundaneidade. Com relação ao enlace de Eros e Tânatos, o cenário da labuta alquímica dilui o antagonismo conciliando as oposições. Derrubada a antítese, a luta dos contrários esvanece-se no duplo cisne, síntese integradora da totalidade.

Em funda ambivalência, cruzando hibridismo e duplicidade, o poema lorquiano “Demonio” (1928), de *Poemas sueltos*, também apresenta a geração do andrógino:

Honda luz cegadora de materia crujiente,
luz oblicua de espadas y mercurio de estrella,
anunciaban el cuerpo sin amor que llegaba
por todas las esquinas del abierto domingo.

Forma de la belleza sin nostalgias ni sueño.
Rumor de superficies libertadas y locas.
Medula de presente. Seguridad fingida
de flotar sobre el agua con el torso de mármol.

Cuerpo de la belleza que late y que se escapa.
Un momento de venas y ternura de ombligo.
Amor entre paredes y besos limitados,
con el miedo seguro de la meta encendida.

Bello de luz, oriente de la mano que palpa.
Vendaval y mancebo de rizos y moluscos.
Fuego para la carne sensible que se quema.
Níquel para el sollozo que busca a Dios volando.
(GARCÍA LORCA, 1989, p. 638)

Eminentemente descritivo, o poema enuncia um engendramento ambivalente. Da polaridade entre o benfazejo e o nefasto, emerge a criatura dupla, híbrida, emblema do andrógino. O “Demônio” que intitula o poema é o hermafrodita gerado verso a verso. No primeiro quarteto, abundam as declinações negativas que anunciam a figura: “Honda

luz cegadora de materia crujiente” e “luz oblicua de espadas y mercurio de estrella”. O ente que chega “cuerpo sin amor”. Tudo é pesado, arrevezado e difícil. Simbolismo sinistro, mais que paradoxo, a luz é oxímoro avesso. Ao invés de iluminar com a verdade, ela é matéria ruidosa a obliterar a visão. E, ainda, ao invés de harmonizar, ela fomenta a dissimulação e a guerra, enfim, a dubiedade do agente mercurial a denotar a transformação alquímica.

O segundo quarteto enuncia a polaridade negativa do andrógino em gestação: “Forma de la belleza sin nostalgias ni sueño. / Rumor de superficies libertadas y locas”. Paradoxo na base, a beleza não suscita nostalgia, nem sonho. É forma indomável e insensata que funda a essência do agora: “Médula del presente”. Ademais, a dissimulação impera na forma dúbia, ainda tosca, do andrógino que é “seguridad fingida” a “flotar sobre el agua”. Nas estrofes iniciais, portanto, a saturação negativa do andrógino esculpe sua demonização.

No jogo dos contrários, o terceiro e o quarto quarteto formam o contraponto com os primeiros selando a união das oposições. Se, nos quartetos iniciais, a demonização cobriu de malevolência o andrógino; nos dois finais, certa angelização completa o hibridismo da figura. Em tom acima, na terceira estrofe, a beleza palpitante do avatar vacila e tende a escapar: “Cuerpo de la belleza que late y que escapa”. A ternura está no corpo, nas “venas” e no “ombigo”, envolvendo o anseio da forma final. Mas o amor na furtiva carícia dos beijos restritos ameaça com o medo a finalização da obra alquímica: “Amor entre paredes y besos limitados, / con el miedo seguro de la meta encendida”.

Enfim, no quarteto final, a demonização-angelização conclui-se no avatar da totalidade. O arquétipo do andrógino emerge intenso, pleno e potente: “Bello de luz”. Além disso, impetuosidade e juventude, alegria e intimidade, emanam do seu simbolismo: “Vendaval y mancebo de rizos y moluscos”. No fecho da estrofe, o andrógino é “fuego para la carne sensible que se quema”, ou seja, é chama a inflamar a ardência da matéria. E, no verso final, é “níquel para el sollozo que busca a Dios volando”, isto é, moeda para as aflições que se amparam em Deus.

Simbolismo polivalente, o “Demonio” engendrado integra os avatares da travessia alquímica na inteireza da forma híbrida. Mito e arquétipo, Hermes e andrógino, condensam a figura hermafrodita da totalidade. Mais uma vez, Eros e Tânetos dispersam-se na cena alquímica do poema. Tópica dos terrenos embates, na esfera da completude, amor e morte saem eclipsados, posto que a união dos opostos

elide as diferenças tornando o duplo Um e Uno. Assim, a totalização das oposições resulta na reintegração do *self*, unidade original do andrógino hermético.

Em Cecília Meireles, o poema “O andrógino”, de *Retrato natural* (1949), apresenta um intercurso similar ao do poeta espanhol no último poema:

Sua face é o corpo
de uma dúbia pomba:
uma asa de luz
e outra de sombra.

Seus olhos – balança
ainda oscilante,
entre o que o homem pese
e o que Deus mande.

Vive como em sonho,
antes de nascido,
quando a vida e a morte
estavam consigo.

Pois seu corpo de anjo,
impuro e casto,
leva a mão da glória
e a do pecado.

Une o Céu e o Inferno,
e Deus e o Demônio:
entre Adão e Eva
busca seu nome.

Em certa hora horrível,
enegrece e pensa
na razão do mundo
da ambivalência.

Espelhos atrozes
refletem seu corpo.
Só ele pergunta
se está vivo ou morto.
(MEIRELES, 2001, p. 667-668)

Como no poema lorquiano, os pares ambivalentes engendram a gestação do andrógino. Embora ressoe certa incerteza acerca do êxito da experiência, da primeira a última quadra, as partes da figura indiciam o avanço do avatar alquímico. Na primeira quadra, a forma é informe na face que se confunde com o corpo “de uma dúbia pomba”. Reunindo duplo simbolismo, a pomba é sublimação de Eros no instinto erótico e, no paganismo, como ave de Afrodite, é a realização carnal que o amor oferece ao objeto do seu desejo (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2000, p. 728). Assim, simbolismo

difuso, a dúbia pomba sugere sublimação e carnalidade, ou seja, a união das oposições no ser andrógino.

A forma exhibe ainda dupla asa, uma de luz, outra de sombra. De igual modo, simbolismo bipartido, a luz e a sombra na asa já revelam a conciliação dos contrários. Acerca das asas, Gaston Bachelard assinala que elas são um atributo essencial do voo, além de sinalizadoras da perfeição dos seres que as possuem. Recorrendo ao *Fedro* de Platão, Bachelard (2001c, p. 68) lembra como as asas, símbolo fadado à transcendência, indiciam a presença do divino, uma vez que sua força reside na capacidade de elevar e conduzir o que é mais denso para os cimos onde habita a raça dos deuses. Desse modo, na bela reflexão do etnólogo, “quando um sentimento se eleva no coração humano, a imaginação evoca o céu e o pássaro” (BACHELARD, 2001c, p. 68). É o que parece dar-se no poema considerado, em que uma transformação progressiva alavanca o engendramento do andrógino.

Os olhos do hermafrodita são também vacilantes. Eles oscilam entre os pesares do homem e as ordenações de Deus. Antes de nascer, a vida é como um sonho, Eros e Tânatos ainda não estão em oposição. Cumulando ambivalências, o corpo da figura é “impuro e casto” carregando glória e pecado. No arremesso das polaridades, o andrógino sintetiza as oposições mais violentas: “Une o Céu e o Inferno, / e Deus e o Demônio: / entre Adão e Eva / busca seu nome”. No avançar da hora, a criatura concebe pensar nas disparidades do mundo tomando como objeto a essência da própria ambivalência. Sombrio pensar, suas perguntas ressoam sem contrapartida. Na estrofe final, a tópica é o reflexo de si no alheio: “Espelhos atrozes / refletem seu corpo”. Nesse ponto, o ser andrógino questiona seu estágio de vida ou de morte: “Só ele pergunta / se está vivo ou morto”.

Transformação esquiva, o andrógino ceciliano ancora-se na simultaneidade das oposições, cerne da operação alquímica. Na primeira e segunda quadras, a indecisão da matéria forja um ser vacilante. A dubiedade do corpo reflete-se no espírito também bipartido de contradições. Na terceira quadra, o corpo angelical condensa vida e morte nas balizas de Eros e Tânatos, oposição fundamental no eixo da totalidade originária. A quinta e a sexta quadras conciliam pureza e impureza, honra e transgressão, o alto e o baixo, o divino e o demoníaco, o primeiro homem e a primeira mulher, enfim, os opostos possíveis e imagináveis no cadinho depurador da completude. Na sexta estrofe, a razão da ambivalência é posta à prova e não há como desentranhar o matiz de tantas oposições. Ante os olhares invasivos da outriedade – “espelhos atrozes” –, ressoam mais

especulações acerca da vida e da morte: está-se vivo ou está-se morto? A dúvida refrata-se no reflexo das elucubrações do ser. Não há resposta que acalme as inquietações do espírito. A androginia, porém, repousa no corpo de anjo da totalidade recém-reconquistada.

4.3 Símbolos alquímicos: destruição e totalidade

O percurso da totalidade na obra alquímica é delicado e cercado de desafios. Na etapa inicial, o alquimista depara-se com o negrume ou a *nigredo* que representa, em linhas gerais, o espírito ctônico do dragão a ser dominado a fim de libertar a alma aprisionada na matéria. A célebre fórmula *solve et coagula* (purifica e integra) começa no contato da água. Acionada, muitas vezes, pela água, essa purificação do negrume caminha tendo em mira a totalidade originária.

Assim, de início, é preciso transpor a *nigredo* como determina um dos mais correntes mandamentos alquímicos: “*Il faut avoir les mains noires pour manger son pain blanc*”. Sem descurar da trilha junguiana, as palavras do psicólogo possibilitam apreender esse primeiro momento da transmutação alquímica:

O negrume ou *nigredo* é um estado inicial, sempre presente no início como uma qualidade da *prima materia*, do caos ou da massa confusa; pode também ser produzido pela separação dos elementos (*solutio, separatio, divisio, putrefactio*). Se o estado de divisão se apresenta de início, como acontece algumas vezes, então a união dos opostos se cumpre à semelhança da união do masculino e feminino ([...] *coniunctio, coitus*) seguido pela morte do produto da união (*mortificatio, calcinatio, putrefactio*) e seu respectivo enegrecimento (JUNG, 1991, p. 244).

Em linha com a citação, a ação da *nigredo* destrói as diferenças e extingue os desejos, tudo reduzindo a um estado aparente de confusão. Essa correlação destruidora da morte alquímica pode ser entrevista em alguns poemas de García Lorca e Cecília Meireles. No grosseiro e no informe, no residual e no impuro, emblema-se o império de Tântatos não longe do simbolismo aniquilador da *nigredo*. O poema lorquiano “Gacela del amor desesperado”, de *Divã do Tamarit* (1936), enuncia esse simbolismo no acumpliciamento de Eros e Tântatos:

La noche no quiere venir

para que tú no vengas,
ni yo pueda ir.

Pero yo iré,
aunque un sol de alacranes me coma la sien.

Pero tú vendrás
con la lengua quemada por la lluvia de sal.

El día no quiere venir
para que tú no vengas,
ni yo pueda ir.

Pero yo iré
entregando a los sapos mi mordido clavel.

Pero tú vendrás
por las turbias cloacas de la oscuridad.

Ni la noche ni el día quieren venir
para que por ti muera
y tú mueras por mí.
(GARCÍA LORCA, 1989, p. 538)

A ânsia do encontro é a ênfase do verso a macerar o desejo. Obstada, a paixão transborda duplicando a determinação de estar junto. Em sua exasperação, o amante insurge contra os caprichos do devir que embaraçam sua aproximação com o amado. Animização potente, noite e dia são os vetores do capricho. Estrutura enxuta, a sintaxe ancora duplo movimento: a enunciação do embaraço e a transgressão do impedimento.

Na terça inicial, a noite inaugura o obstáculo na negativa do verbo que tem a finalidade de impedir o encontro dos amantes: “La noche no quiere venir / para que tú no vengas, / ni yo pueda ir”. Enunciado o embaraço, os dísticos seguintes instauram, nas adversativas, a rebeldia dos amantes. Na segunda estrofe, o amante delibera o irrevogável da sua ida ainda que “un sol de alacranes” lhe coma a fronte. Simbolismo perverso, sol de lacraias é a irradiação de uma morte mutiladora. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 384), o lacrau ou o escorpião encarna o espírito belicoso da morte rápida e certa no ferrão do veneno. Na hipérbole da imagem, o malefício expande-se, pois as lacraias devoram a face irradiando como os raios do sol. Entretanto, nem essa insânia pode dissuadir o amante de ir ao encontro do seu amor.

No desespero reinante, na terceira estrofe, o amante pressupõe a vinda do outro – seu par e interlocutor, o tu da paixão irremediável – ainda que ele esteja com “la lengua quemada por la lluvia de sal”. Espécie de flagelação, a língua queimada por uma inconcebível chuva de sal é tortura aterradora. Como se sabe, a língua é o órgão da

palavra e da carícia entre os amantes. Exposta à chuva de sal, ela se queima no suplício do impedimento. Mas, também, nem isso pode demover o amado do reencontro.

Na quarta terça, o poeta empreende movimento similar ao da terça inicial. Em paralelismo de estrofe, altera-se apenas o sujeito do certame que agora é o dia reinaugurando o capricho de embaraçar o encontro. Rebatendo o impedimento, o amante anuncia a rebelião na quinta estrofe: “Pero yo iré / entregando a los sapos mi mordido clavel”. Simbolismo sexual expresso, o cravo mordido entregue aos sapos é rebeldia do amante ante o obstáculo ao encontro.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 803), o sapo é animal crepuscular, símbolo da fealdade e da falta de jeito. Inclusive, não é demais explicar sobre seu simbolismo sexual entre os bambaras: “[...] ligado à água, à terra, à mulher e à umidade, o sapo cura as queimaduras e é tido como invulnerável à mordida da serpente, avatar do fogo; e é capaz de provocar a inércia da serpente que o engolir”. Assim, o cravo mordido lançado aos sapos sugere o desejo de tornar o sexo invulnerável à tortura.

Em contrapartida, na sexta estrofe, o amante torna a pressupor a rebelião do amado, agora, em condições fétidas e obscuras: “Pero tú vendrás / por las turbias cloacas de la oscuridad”. Como se vê, não há impedimento ou tortura que detenha o ímpeto dos amantes. A travessia do outro-amoroso pela escuridão mal-cheirosa dos caminhos culmina a desesperação do amor. Na terça final, dia e noite reúnem-se na conjunção dos contrários forjando o horizonte da morte alquímica. Como anunciaram os simbolismos precedentes, revela-se a destruição do par: “Ni la noche ni el día quieren venir / para que por ti muera / y tú mueras por mí”.

No ritual de autodestruição dos amantes, o simbolismo repousa na hipérbole, na saturação metafórica, que dá a medida da desesperação. As imagens sobrepõem símbolos insólitos na flagelação dos amantes. O amor é desesperado porque tinge-se de inconformação diante do veredito contrário a sua realização. O desespero configura, assim, a rebeldia de Eros encetando a transgressão na fileira de Tântatos. A insurreição alavanca o enfrentamento, refletindo-se no paralelismo entre o “yo iré” e “tú vendrás”. Logo, no jogo degradado dos símbolos, confluência da *nigredo* alquímica, refluí a destruição dos amantes, esfera de Tântatos, mais uma vez, a sombrear o amor.

Em modulação distinta, os versos cecilianos do poema “Canção”, de *Retrato natural* (1949), exibem um Eros degradado pelas vicissitudes da incompletude amorosa:

Mais que a mão do amor,
é tépida a terra
que guarda sem guerras
a caveira e a flor.

Melhor que os amigos,
fala a solidão,
sem opinião
sobre o que lhe digo.

Sozinha me vi,
sozinha me vejo.
Que tristes desejos
pascem mais aqui?

Tanto que te amava!
Mas amava a quem?
Mais doçura tem
águas do mar, bravas.

Só depois do adeus,
arrependimentos.
com as fitas do vento
amarra-me os teus.
(MEIRELES, 2001, p. 681)

Lirismo suave, o poema é um desabafo do amante repelido em seu amor. Se, no poema lorquiano anterior, o impedimento e a transgressão destroem os amantes; aqui, a revelia de um destrói o sentimento do outro. Requite e delicadeza, a voz lírica preterida lamenta o que poderia ter sido e não foi. Na meada de Tânatos, símbolos da degenerescência opõem-se, na meada de Eros, à leveza e à beleza. Em todas as quadras, esse movimento repete-se enfatizando a ladainha do amante rejeitado. Ao contrário do espanhol, não há revolta no tom ceciliano, nem mesmo ímpetos de revide ou rebelião. A amargura e a pena diante da irreciprocidade do outro tecem um desencanto contido. Na lírica da brasileira, essa modulação de Eros é recorrente: A recusa do outro quase sempre é a medida da não realização amorosa podendo resvalar para a destruição com Tânatos.

Na canção, em análise, as quadras tecem um Eros desenganado apontando o simbolismo aviltado do amor em oposição ao simbolismo benevolente da natureza e dos valores do espírito. Na quadra inicial, a poeta compara o amor a terra, imprimindo, ao primeiro, desígnios de derrota e, a segunda, de benesse e regozijo. No advérbio de intensidade, a terra é “mais” que o amor e, sendo mais, sugere-se que o amor é menos. Esse tom menor do amor evidencia-se no simbolismo benfazejo da terra. O adjetivo

“tépida” marca sua valoração, pois a terra não tiraniza, é envolvente e acolhedora: “guarda sem guerras / a caveira e a flor”. Guardiã e pacificadora, a terra não estigmatiza nem mesmo os contrários violentos como a caveira e a flor. Insígnia de Eros, a flor reúne a beleza e a fragilidade do amor. Insígnia de Tânatos, a caveira aparece em inúmeras ilustrações alquímicas que retratam a *nigredo* nos esqueletos e crânios. Na oposição entre ambas, o simbolismo conciliador da terra intensifica-se qual cadinho alquímico da humanidade.

Na extensão do Eros arrefecido, a segunda quadra compara os amigos à solidão reproduzindo o jogo da depreciação de um para enaltecimento do outro. Na comparação, enuncia-se a superioridade da solidão. Ela é “melhor que os amigos”, porque não dá palpite (“sem opinião”). Isto é, o mutismo da solidão agrada a poeta, porque ela não quer ser confrontada na sua lamúria de cantar o desamor. Na terceira quadra, a amante situa seu desejo no tempo. Em retrospecto, ela se dá conta da própria solidão no passado e no presente: “Sozinha me vi, / sozinha me vejo”. Um Eros esvaziado emerge na indagação que constata os “tristes desejos” que não vingaram. Assim, não há consolo, para quem se vê solitário no incomensurável do afeto.

É o que a poeta declara na estrofe seguinte: “Tanto que te amava!”. Declaração pungente, a intensidade do sentimento revela-se em queixume que se completa no verso seguinte: “Mas amava a quem?”. Eis, em cena, o tu, interlocutor da paixão que surge diminuído no verso, o que soa como um reclame acerca da sua indiferença. A queixa dos versos finais ressalta a crítica comparando o objeto amoroso às águas do mar. De novo, o advérbio de intensidade enaltece um para rebaixar o outro. Além disso, a oposição entre os adjetivos “doçura” e “bravas” instala a comparação no pórtico do paradoxo: “Mais doçura tem / águas do mar, bravas”. Desse modo, entre o amado e o mar bravio, mais doce é o mar, paradoxo intenso da indiferença amorosa que imprime certo desafogo à rejeição sofrida pela amante.

Finalmente, na quadra final, a amante reedita o velho mote popular de que, no amor, só se valoriza, depois que se perde. Segundo ela, “depois do adeus, / arrependimentos”. A bem da verdade, ainda que se salvem as balizas do ego ferido, findo o amor, o arrependimento do outro é de pouca valia para quem já esqueceu. É o que assinalam os versos finais: “com as fitas do vento / amarra-me os teus”. Vindita sutil, amarrar os arrependimentos com as fitas do vento é dizer, singelamente, que agora não mais importa. Afinal, quem pode conter ou amarrar o vento? Libérrio, o vento não pode ser aprisionado, assim como o desinteresse da amante diante do arrependimento do

amado. Assim sendo, a incompletude amorosa viceja no poema. Destaca-se um Eros desencantado no simbolismo aviltado do amor. Longe da feição destruidora do “Gacela” lorquiano, a canção ceciliana ancora-se na queixa passando ao largo da destruição alquímica.

Como buscamos demonstrar, no cenário dos poemas lorquianos e cecilianos, símbolos degradados de Eros e Tânatos irrompem apontando destruição, o que pode remeter ao simbolismo da *nigredo* no trabalho alquímico, como no “Gacela” do poeta espanhol, ampliando a hermenêutica de leitura do verso. De igual modo, símbolos alquímicos de Eros e Tânatos emergem, na cena poética, o que pode aludir ao simbolismo da *rubedo*, reta final do trabalho alquímico correspondente à totalidade aqui examinada.

No que se refere aos símbolos da totalidade, em consonância com Jung (1991, p. 31-32), a vivência dos opostos é um tipo de destino que pode levar a essa experiência e também ao acesso interior às formas sagradas. É o que se entrevê nos poemas tomados do anseio de atingir o uno na totalidade do si mesmo. Esmiuçando as particularidades da *albedo* e da *rubedo*, o psicólogo assinala:

A partir da *nigredo*, a lavagem [...] conduz diretamente ao embranquecimento [...]; [podendo] dar-se finalmente que as múltiplas cores – a *cauda pavonis* – conduzam à cor branca e una, que contém todas as cores. [...] A *albedo* é, por assim dizer, a aurora; mas só a *rubedo* é o nascer do sol. A transição para a *rubedo* constitui o amarelecimento (*citrinitas*), se bem que [...] este é suprimido posteriormente. A *rubedo* sucede então diretamente à *albedo* [...]. O branco e o vermelho – Rainha e Rei – podem então celebrar suas núpcias químicas nesta fase (JUNG, 1991, p. 244, grifos do autor).

Da descrição depreende-se a indireta enunciação da divisa mais repetida pelos alquimistas no processo: *solve et coagula* (dissolve e coagula). Para o adepto importa separar e dissolver, além de compor e solidificar. Da *nigredo* para a *rubedo*, os opostos em luta devem ser integrados na unidade primordial da pedra filosofal. Como *Mercurius*, o produto final da *rubedo* tem uma infinidade de nomes que acabam por mergulhá-lo ainda mais na ambiguidade. E como reforça Jung (2008, p. 40), citando um tratado alquimista, “nossa matéria tem tantos nomes quantas são as substâncias no mundo”.

Em seus poemas, García Lorca e Cecília Meireles forjam símbolos alquímicos de Eros e Tânatos no contorno da totalidade. Principiando pelo espanhol, o poema

“Gacela del amor maravilloso”, de *Diván del Tamarit* (1936) traça nas oposições o viés da totalidade mediante a comunhão no instante com Eros:

Con todo el yeso
de los malos campos,
eras junco de amor, jazmín mojado.

Con sur y llama
de los malos cielos,
eras rumor de nieve por mi pecho.

Cielos y campos
anudaban cadenas en mis manos.

Campos y cielos
azotaban las llagas de mi cuerpo.
(GARCÍA LORCA, 1989, p. 544-546)

De feição dualista, beirando certo maniqueísmo, o poema confronta a malignidade mundana com a benignidade do amor. Recorrente na poética lorquiana, o duelo dos contrários arma-se no centro do verso. Aqui, todavia, o simbolismo de Eros sugere algum desafogo ao prenunciar a totalidade na completude instantânea do afeto entre os amantes. Nos antagonismos dos campos e céus, Eros infiltra-se disseminando o maravilhamento do amor a ponto de fazer refluir a tensão dos contrários.

Nessa medida, campos e céus fundam o metaforismo das imagens. Na terça primeira, o simbolismo dos campos maus deteriora-se fundido ao gesso. Matéria inerte, correlata a Tânatos, a rigidez e desfragância do gesso opõe-se ao simbolismo flexível, potente e úmido do junco e do jasmim, correlatos de Eros: “eras junco de amor, jazmín mojado”. Vigor erótico, “junco de amor” sugere o simbolismo fálico do pênis, ao passo que o “jazmín mojado” sugere o simbolismo úmido e fragrante da vagina. Premissa sutil da totalidade, junco e jasmim prefiguram a potência de Eros obliterando a inércia e a imobilidade dos campos.

Em movimento similar, na terça segunda, o simbolismo dos malvados céus amplia-se com o vento e a chama. Correlatos de Tânatos, o vento dissemina as chamas nos céus, o que se opõe ao simbolismo da pureza e da frialdade da neve, correlata de Eros: “eras rumor de nieve por mi pecho”. Potência erótica às avessas, a neve resguardada no peito do amante arrefece o incêndio nos céus propagado pelo vento. Divisa tênue da totalidade, a neve é como o antídoto de Eros a neutralizar a destruição das chamas nos céus.

No dístico da terceira estrofe, o enleio dos céus e dos campos enceta a flagelação do amante: “Cielos y campos / anudaban cadenas en mis manos”. Animização declarada, céus e campos empreendem a imobilização. Tortura recorrente, o dístico final reitera o enlace em nova flagelação: “Campos y cielos / azotaban las llagas de mi cuerpo”. Na imobilização e no açoite, o simbolismo é sacrificial, suplício que denota expiação. Desse modo, nos contrários antepostos, campos e céus instauram a purgação, anunciando o amor maravilhoso. Essa oposição tece a transcendência que se vislumbra sobre a matéria fustigada. Logo, da imolação do corpo, emerge o contorno da totalidade no maravilhamento do amor.

De modo explícito, no poema ceciliano “De longe te hei de amar”, de *Canções* (1956), a totalidade apresenta-se no simbolismo conciliado de Eros e Tânatos:

De longe te hei de amar
– da tranquila distância
em que o amor é saudade
e o desejo, constância.

Do divino lugar
onde o bem da existência
é ser eternidade
e parecer ausência.

Quem precisa explicar
o momento e a fragrância
da Rosa, que persuade
sem nenhuma arrogância?

E, no fundo do mar,
a Estrela, sem violência,
cumpre a sua verdade,
alheia à transparência.
(MEIRELES, 2001, p. 1094-1095)

O amor é o cerne do poema disseminando simbolismos de Eros que desenham a totalidade no instante. A resignação do amante e a intensidade de Eros esfumam a presença de Tânatos. Com a morte obliterada, a plenitude de Eros irradia-se sem obstáculos de percurso. O amor enunciado não é um sentimento temporal, mas a decantada fórmula que emblema o amor além da vida. O tu da lírica-amorosa é o centro, o alvo da declaração e da efusão de Eros. Nesse ditame, segundo Bataille (1987, p. 16), a imagem do ser amado tem o sentido da totalidade para o amante, de tudo que é, porque “o ser amado para o amante é a transparência do mundo”.

Amalgamando conteúdo e forma, o poema possui quatro estrofes de quatro versos cada uma, ou seja, quatro quadras. A ênfase no quatro denota o simbolismo da totalidade. De acordo com Zimmer (1989, p. 18), estudioso dos mitos e símbolos na arte e civilização indiana, “a ideia de total ou totalidade é associada ao número quatro. O ‘quadrado’ significa totalidade. Qualquer coisa completa, que contém a si mesma, é vista como possuidora de quatro quartos”. A primeira quadra é a promessa do amor além do tempo e além da distância que separa, fisicamente, os amantes: “De longe te hei de amar”. Depois da morte, na morada longínqua do além do corpo, o amante transmuta o amor em saudade e o desejo em constância: “o amor é saudade / e o desejo, constância”. Aqui, a alquimia dos contrários já faz avistar a totalidade. Não há desengano, queixa ou lamento.

Na segunda quadra, a amante devaneia sobre sua morada celestial, no além da vida física. Lá, prevalece a eternidade do ser ainda que se pareça com ausência: “o bem da existência / é ser eternidade”. Em devaneio crescente, na terceira quadra, no reino do imperecível, não importa razão ou explicação. Lá, não há a agressão de Cronos, nem a deterioração do perfume da “Rosa”. Estesia do amante entregue à totalidade, a Rosa, “que persuade / sem nenhuma arrogância”, indica a *rubedo* alquímica refundindo de inteireza o limiar do verso. Por último, a quadra final, também de eternidades, alude a “Estrela” intemporal que, no fundo do mar, “sem violência, / cumpre a sua verdade, / alheia à transparência”. Alheias ao temporal, a Rosa, sem arrogância, e a Estrela, sem violência, seguem seu destino, sua razão e verdade. Ícones da totalidade originária, esses simbolismos deflagram a vivacidade de Eros na completude instantânea do amor.

Examinando a totalidade, em García Lorca (1989, p. 566-571), o poema “Este es el prologo” (1918), de *Poemas sueltos*, exhibe simbolismo exemplar da conjunção dos contrários. No além de Eros e Tânatos, o poema é pura metalinguagem da poesia, um canto a enaltecer a pena e o prazer do fazer poético. Tomando trechos do longo poema, nos excertos seguintes, o poeta esmiuça a matéria ambivalente e pungente dos livros de poesias:

Dejaría en este libro
toda mi alma. [...]

¡Qué pena de los libros
que nos llenan las manos
de rosas y de estrellas
y lentamente pasan! [...]

Ver pasar los espectros
de vidas que se borran,
ver al hombre desnudo
en Pegaso sin alas,
ver la vida y la muerte
la síntesis del mundo,
que en espacios profundos
se miran y se abrazan.

Un libro de poesías
es el otoño muerto:
los versos son las hojas
negras en tierras blancas, [...]

Qualquer poema é uma unidade, o cosmo da mundividência do autor. No bloco inicial das quadras apresentadas, descortina-se a exploração comovida da matéria poética. De início, a pungência dos livros deixa nos leitores aromas e luzes: “nos llenan las manos / de rosas y de estrellas”. A delicadeza das rosas e o lume das estrelas fundam a união dos opostos. Não se detendo aí, novos símbolos e novos pares vão fundando pequenas alquimias. Leitores de poesia veem os espectros apagarem-se e o homem nu tornar-se um Pégaso sem asas: “los espectros / de vidas que se borran, / ver al hombre desnudo / en Pégaso sin alas”.

Em outras palavras, a poesia é o reino do insólito, onde as aparições diluem-se no ar. E ainda onde o homem, em sua verdade, despido das aparências, revela sua degradação tal qual um “Pegaso sin alas”. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 703), o simbolismo original do cavalo alado remete à inspiração poética: Pégaso é símbolo da imaginação sublimada que eleva o homem às regiões sublimes acima do perigo da perversão. Na poética lorquiana, esse simbolismo de Pégaso desprovido das asas é recorrente exprimindo o homem decaído e desencontrado.

A quadra seguinte, berço da totalidade, enuncia o paradigma da conjunção dos contrários na poesia: “ver la vida y la muerte / la síntesis del mundo, / que en espacios profundos / se miran y se abrazan”. Par alquímico fundamental, vida e morte forjam a síntese do mundo, a totalidade por excelência. Assim, Eros e Tânatos, enlaçados e conciliados, na mirada e no abraço, exprimem o regresso à completude originária. Nesse jogo incessante, um livro de poesias é estéril como um “otño muerto”: “los versos son las hojas / negras en tierras blancas”. Novo paradoxo, a poesia é o negrume da matéria humana na branca paisagem da natureza.

E o poeta nesse cenário ambivalente das fundas tristezas que a poesia abriga? Nos trechos seguintes, o eu-lírico expõe sua concepção acerca do que é ser poeta:

El poeta es un árbol
con frutos de tristeza
y con hojas marchitas
de llorar lo que ama.

El poeta es el médium
de la Naturaleza
que explica su grandeza
por medio de palabras.

El poeta comprende
todo lo incomprensible,
y a cosas que se odian,
él, amigas las llama.

Sabe que los senderos
son todos imposibles,
y por eso de noche
va por ellos en calma. [...]

Nestas quadras, o sujeito lírico sobrepõe simbolismos para o poeta que se fundam na dor, na interpretação, no inapreensível e na impossibilidade. Na primeira analogia, a metáfora da árvore, arquétipo progressista da alquimia dos contrários, distorce-se nos frutos de tristeza e nas folhas murchas, pois o poeta vive a “llorar lo que ama”. Assim, o poeta é um engenho de dores a chorar suas desditas. No plano intelectual, o poeta é o médium da Natureza, ou seja, é o intérprete que traduz e explica sua magnificência. Além disso, o inapreensível é esfera de compreensão do poeta. Sob sua intercessão, os opostos que se odeiam acabam conciliando-se: “y a cosas que se odian, / él, amigas las llama”. Por fim, o poeta é sabedor e sutil, não confronta a impossibilidade. Ele “sabe que los senderos / son todos imposibles”, daí as aborda com cuidado, na calada da noite. Logo, na concepção do espanhol, o poeta é um iniciado, um tradutor, um sensitivo, um sábio, um visionário, enfim, um ser de exceção.

Finalmente, o poeta encerra seu prólogo-poema expondo sua concepção de poesia:

Poesía es amargura,
miel celeste que mana
de un panal invisible
que fabrican las almas.

Poesía es lo imposible

hecho posible. Arpa
que tiene en vez de cuerdas
corazones y llamas.

Poesía es la vida
que cruzamos con ansia
esperando al que lleva
sin rumbo nuestra barca.

Libros dulces de versos
son los astros que pasan
por el silencio mudo
al reino de la Nada,
escribiendo en el cielo
sus estrofas de plata.[...]
(GARCÍA LORCA, 1989, p. 566-570)

No bloco final das estrofes, a poesia é pungência extrema. A sobreposição dos paradoxos exhibe os contrários da totalidade. De início, o drama e a ferida, a doçura e o indizível, esculpem a inteireza divina da poesia: “Poesía es amargura, / miel celeste que mana / de un panal invisible / que fabrican las almas”. Assim, o amargor amalgama-se ao mel, o terreno ao celestial, o visível ao mistério. A alma da criação poética é o trabalho do poeta. Mais uma vez, a tessitura do impossível surge como feitura possível no verso: “Poesía es lo imposible / hecho posible”. E, também, a figuração da poesia como harpa: “Arpa / que tiene en vez de cuerdas / corazones y llamas”. Conjugando corações e chamas, a poesia é um instrumento que combina os sentimentos do coração às ardências da alma. Totalidade insinuada, a poesia é o equilíbrio de tantas disparidades. Por último, quase uma digressão especulativa, a poesia é ansiedade e expectativa do homem à deriva que, na travessia da vida, espera “al que lleva / sin rumbo nuestra barca”.

Comovidamente, o poeta encerra sua análise metapoética destacando a singularidade do fazer poético: “Libros dulces de versos/ son los astros que pasan / por el silencio mudo / al reino de la Nada, / escribiendo en el cielo / sus estrofas de plata”. Assim sendo, a captação lírica enfoca esses extremos exprimindo os agudos paradoxos da existência tais como silêncio mudo no reino do Nada. Nessa fórmula, reside o fascínio da criação poética a refulgir suas estrofes de prata no céu das aspirações humanas.

Como se depreende, o espanhol propõe para sua obra poética um prólogo em forma de poema: “Este es el prólogo”. Nele, avultam os símbolos do engenho poético: a matéria pungente e paradoxal da poesia, a concepção do ser-poeta e a própria concepção

de poesia. Metapoema, a metalinguagem funda-se na conjunção dos contrários que, verso a verso, vai tecendo a totalidade da poesia. Qual profissão de fé, o poema legitima os rasgos e clarões que fundam a poética lorquiana. Eivada das antinomias humanas, dor e amor nomeiam esses extremos, desenhando a totalidade no horizonte do verso.

Finalizando o exame da inteireza nos poetas, no poema ceciliano “Canção”, de *Retrato natural* (1949), a conjunção de Eros e Tânatos é a alavanca da totalidade. Diferente do poema lorquiano, que transcende os instintos do amor e da morte, aqui a completude é obra de ambos. Mesmo com Tânatos à espreita, os amantes anelam a inteireza no instante absoluto com Eros:

Não te fies do tempo nem da eternidade,
que as nuvens me puxam pelos vestidos,
que os ventos me arrastam contra o meu desejo!
Apressa-te, amor, que amanhã eu morro,
que amanhã morro e não te vejo!

Não demores tão longe, em lugar tão secreto,
nácar de silêncio que o mar comprime,
ó lábio, limite do instante absoluto!
Apressa-te, amor, que amanhã eu morro,
que amanhã eu morro e não te escuto!

Aparece-me agora, que ainda reconheço
a anêmona aberta na tua face
e em redor dos muros o vento inimigo...
Apressa-te, amor, que amanhã eu morro,
que amanhã eu morro e não te digo...
(MEIRELES, 2001, p. 640-641)

Em tom leve, a canção propõe uma despedida para o amor diante da morte que se avizinha. Um Eros gracioso concilia-se a um Tânatos inarredável, porém de certa benevolência. Contrários harmonizados, a totalidade exprime-se na comunhão do amor, na ventura do quase encontro. Ante a morte certa, surpreende a efusão da amante no convite ao amado como se fosse um encontro corriqueiro entre ambos, e não o encontro derradeiro, a despedida às vésperas da morte. Reeditando a urgência dos colóquios entre enamorados, o tom incisivo explica-se no adiantado da hora, pois, para ela, soaram data e destino no tempo da morte. Entregue, a amante resigna-se, mas ainda deseja reviver a intensidade de Eros na cumplicidade instantânea da paixão. É a totalidade que o humano pode experimentar, a vivacidade de Eros no irrepetível do amor.

Na primeira quintilha, em tom quase jocoso, a poeta recupera o simbolismo de Cronos, agente-mor de Tânatos: “Não te fies do tempo nem da eternidade, / que as

nuvens me puxam pelos vestidos, / que os ventos me arrastam contra o meu desejo!”. Em modo conselheiro, a poeta recomenda que o amado desconfie do tempo e da eternidade. Embora seu desejo fosse continuar com Eros na dança da vida, as nuvens do tempo e os ventos da eternidade já lhe arrebatam para o além da vida física.

Assim, a poeta conclama o amante para o encontro derradeiro nos versos finais que, quase como um refrão, repetem-se em todo o poema: “Apressa-te, amor, que amanhã eu morro / que amanhã morro e não te vejo!”. Enunciação apostrofada, o verso interpela o amor com intimidade e resolução. Literalmente, o tempo do chamado situa-se na véspera da morte. Sendo o amanhã de Tântalos, justifica-se o incisivo do verbo “apressar-se” no modo imperativo e ainda o lembrete velado na contraleitura do recado. Isto é, caso o amado se demore, não vai chegar a tempo para que, antes da sua morte, ela ainda possa lhe ver. No extremo do verso, o simbolismo do verbo indica que o desejo de ver o outro suplanta a adversidade, até mesmo, para a poeta, a de morrer amanhã.

A segunda quintilha duplica, na sintaxe, o colóquio encetado na primeira estrofe. Em paralelismo de verso, a amante roga ao amado que não se demore distante ou em sítios ocultos: “Não demores tão longe, em lugar tão secreto”. No hermetismo das imagens seguintes, o que não se alcança ou não se compreende é “nácar de silêncio que o mar comprime”. Imagem metonímica, o mistério é insondável como uma concha silenciosa nas profundezas do mar. E ainda, no lábio, tem-se o “limite do instante absoluto”. Ou seja, entre a palavra e o silêncio, o lábio faz fronteira com a totalidade que pode se dar no instante absoluto da comunhão dos amantes. Acercada de mistérios, a amante tem pressa e reitera o chamado modulando apenas o verbo no final do verso: “Apressa-te, amor, que amanhã eu morro, / que amanhã eu morro e não te escuto!”. Na contraleitura da mensagem, caso o amado se demore, não vai chegar a tempo para que, antes da sua morte, ela ainda possa lhe escutar. Como na estrofe inicial, o simbolismo do verbo indica que o desejo de escutar o amado supera o infortúnio, até mesmo, para a poeta, o de morrer amanhã.

A quintilha final duplica o diálogo em paralelismo com as estrofes anteriores. No primeiro verso, a amante quase admoesta a vinda do amado: “Aparece-me agora, que ainda reconheço / a anêmona aberta na tua face”. No desvincular da vida física, o apelo sugere que a amante teme perder as lembranças do amado como, por exemplo, a flor efêmera aberta em seu rosto. Anêmona desabrochada, a menção dessa flor de pétalas vermelhas, da qual se diz nascer do vento e por ele ser levada, é uma alusão à

efemeridade da vida e à rubedo hermética, fase final do trabalho alquímico, signo da totalidade entre os amantes. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 56), a anêmona é uma “flor de sangue desabrochada pelo vento e que o vento pode levar”. Emblema dos opostos, ela indica a precariedade da vida e, ao mesmo tempo, sua riqueza. Na conjunção dos contrários entrevista, no poema, a totalidade de Eros e Tânatos.

Além disso, molestada pelo vento, agente de Tânatos, a amante pressente que o remate final se aproxima: “em redor dos muros o vento inimigo”. Assim, acossada pela morte, sua urgência reduplica-se. No chamamento derradeiro, ela modula, mais uma vez, o verbo final do verso: “Apressa-te, amor, que amanhã eu morro, / que amanhã eu morro e não te digo”. Na contraleitura, caso o amado se demore, não vai chegar a tempo para que, antes da sua morte, ela ainda possa lhe falar. Como nas estrofes anteriores, o simbolismo do verbo indica que o desejo de falar com o amado suplanta a adversidade, até mesmo, para a poeta, a de morrer amanhã.

Desse modo, na ênfase do refrão, ao final das estrofes, a sincronia dos verbos comanda a urgência do amor. Antes de morrer, no desejo da totalidade, importa para a amante ver, escutar e falar com o amado, pois seu desejo é o de comunhão com ele. Tal inteireza ela só pode realizar no encontro, no instante da vivacidade com Eros, que consubstancia a totalidade possível do amor humano.

Neste capítulo, buscamos demonstrar que o encaixe da totalidade preside a relação de Eros e Tânatos em muitos poemas de García Lorca e Cecília Meireles. Em detrimento do embate, a antítese dos contrários resulta na conciliação das oposições, isto é, na síntese harmonizadora. No imaginário alquímico, a totalidade é a reta de chegada da operação, assim como, na psicologia da individuação, a completude é o emblema da reintegração do *self*. Assim, nos poemas lorquianos e cecilianos podem despontar os mitemas de Hermes-Mercúrio e da androginia. Além disso, os símbolos de Eros e Tânatos podem envolver a destruição remetendo à morte alquímica na *nigredo* e, substancialmente, podem envolver a união dos opostos remetendo à *rubedo*, insígnia da totalidade vislumbrada como síntese do amor e da morte na poética dos autores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O alegre espanto diante da maravilha das coisas é, por fim, o presente imortal do mito (CAMPBELL, 2001, p. 175).

O estudo desenvolvido demonstra como o imaginário de Eros e Tânetos perpassa a trama dos versos de Federico García Lorca e Cecília Meireles. Entrelaçando o poético ao simbolismo mítico, os autores erigem uma mitopoética das angústias psicológicas e das inquietações do espírito relativas ao desejo e ao acabamento. Nessa jornada, a reinvenção simbólica do amor e da morte exprime a busca do parceiro ou o convívio amoroso, onde os amantes podem experimentar a potência e o declínio com Eros, a frustração e a destruição com Tânetos; e, com ambos, a opressão do embate ou a aurora da totalidade.

Contraste fundamental, o exame dessas relações mostrou as diferenças entre o verso lorquiano e ceciliano. Modular o amor e a morte afigura-se o tema magno, a melodia de fundo e de base nessas poéticas. Na poeta brasileira, o amor tangencia o platonismo, cultuando a transcendência e os valores do espírito. O erotismo, quando se apresenta, é discreto, suave e contido. No desligamento dos enredos, a poeta ocupa-se em forjar o eterno no transitório imbricando símbolos da permanência ao precário do mundo. Distante do platonismo, no poeta espanhol, o amor é matéria e ardência; a paixão é arrebatada; e a morte é ferida agônica a imprimir obscuridade e intensidade ao amor.

No âmbito formal, os poemas lorquianos e cecilianos dão mostras de uma técnica variada e exata, oscilando entre regularidade e irregularidade, o que aponta o gosto dos poetas por certa experimentação. Como não há assimetria plena ou mesmo simetria perfeita, se varia algum elemento formal, há sempre harmonia no outro, ora no ritmo, ora no metro, ora na rima, ora na estrutura estrófica. No conjunto, muitos poemas exibem uma regularidade heterogênea através de metros e ritmos variados, estrofação irregular, rimas toantes ou isoladas, aspectos esses apontados no estudo de alguns poemas.

Como a exploração do simbolismo foi a ênfase do estudo, nos poemas examinados, ressuma o ideal da realização amorosa, o desejo da plenitude que se

esbarra e se renova no real. Segundo Maria Zaira Turchi (2000, p. 18), a essência da poesia lírica está em “transformar, numa única realidade, tanto os objetos reais quanto os sonhos do imaginário”. Assim, a busca amorosa desencadeia experiências na vereda de Eros e Tânatos: perda e frustração, separação e aniquilamento, ventura e prazer, cumplicidade e companheirismo.

Vivo no psiquismo humano, da emergência do mito, dimanam essas experiências que infelicitam o ser e o fazem rejubilar-se. Mais que isso, elas atuam como reguladoras da jornada do homem enquanto ser em trânsito no tempo. Conforme Georges Gusdorf (1980), em *Mito e Metafísica*, o mito é regulador do destino humano habilitando o homem a vencer o tempo. Nas palavras do estudioso, a consciência mítica regula o “equilíbrio ontológico do homem”, pois “é ela quem manifesta o canto profundo do destino humano em sua plenitude, que engloba o tempo e supera o tempo” (GUSDORF, 1980, p. 310).

Desse modo, ao remitologizar Eros e Tânatos, García Lorca e Cecília Meireles forjam duas situações distintas no verso: por um lado, o embate, a luta, o duelo de Eros e Tânatos ancorado na antítese que mantém viva a opressão; e, por outro lado, a união, a conciliação do amor e da morte ancorada na síntese que tem em mira a totalidade ou a integração. Em concordância com Jung (1985, p. 46), na vida psíquica do homem, como os opostos se procuram, Eros e Tânatos configuram instintos contrários que vão da perversão à sublimação. Por conseguinte, a relação entre o amor e a morte, nos poemas examinados, tende a gravitar nesses extremos, da destruição à totalidade, da separação à integração, da finitude à transcendência, do embate à conciliação, enfim, da antítese à síntese.

Isso posto, o trabalho mitocrítico esclarece a reinvenção simbólica do amor e da morte na poética lorquiana e ceciliana, ora na emergência antitética dos contrários, ora na síntese conciliadora dos opostos. Embora a simbiose mítica emparelhe temas e motivos, o mesmo não se pode dizer do tom, pois os poetas destoam no modo lírico como se a voz poética cantasse motes semelhantes em inflexões dissemelhantes. No espanhol, não há contenção, a distensão é máxima; enquanto que, na brasileira, imperam a contenção e a delicadeza.

De início, examina-se o imaginário da morte, maior recorrência entre García Lorca e Cecília Meireles. Primeiro, o simbolismo de Tânatos modulando imagens e sentidos, onde a morte, muitas vezes, não é um fim, mas o portal da vida. Na sequência, investiga-se o complexo de Ofélia que se inscreve como uma morte desejada no

simbolismo do imaginário noturno místico. Em terceiro, o mito de Narciso que, sombreado por Tântatos, instaura a ambiguidade do reflexo e o conflito da identidade dividida. E, ao final, o psiquismo das águas lutuosas que fomenta a contemplação alienada ou a pulsão do fim com o predomínio das águas destrutivas, em García Lorca, e das águas transcendentais, em Cecília Meireles. Nos dois poetas, as imagens da morte ancoram-se no imaginário noturno místico que articula intimidade e profundidade, bem como no regime noturno sintético que articula repetição e progresso. Mesmo assim, embora domine o imaginário noturno, as estruturas do imaginário diurno também emergem, tendo em vista o caráter intrínseco da reversibilidade dos símbolos. Em muitos momentos, a integração dos contrários totaliza o amor e a morte – par referencial de opostos – na forja do verso.

Em seguida, exploram-se os mitos e símbolos imbricados ao imaginário do amor: o mito de Eros que impele à busca do amor e de algo para amar; o mito de Afrodite que instaura o amor etéreo, o amor físico e o prazer dos sentidos; o simbolismo imprevisto da lua atrelado aos mitos de Eros e Tântatos; e, por fim, a mística do desejo nas águas eróticas. Como salientado, o amor ceciliano assume contornos elevados na idealidade da transcendência, ao passo que o amor lorquiano tomado de arroubo torna-se, na maioria das vezes, passional e erótico.

Acerca das relações de Eros e Tântatos, focaliza-se o duelo dos contrários no embate opressor, onde frustração e destruição tonalizam a cena do verso. Sendo conflitiva, a relação entre o amor e a morte interpõe o apego à vida e o temor à destruição. Nesses extremos, analisam-se as modulações contraditórias dos mitos em causa: a fatalidade de Tântatos e a paixão de Eros, o entusiasmo de Dioniso e a elevação de Apolo, bem como os símbolos de frustração e destruição da paixão tanática. Ora sutil, ora ostensivamente, esses simbolismos instauram dor e aflição na poesia. A efusão de Eros costuma não vigorar, pois Tântatos imiscui sua face adversa no trâmite do amor. Desse modo, Tântatos sombreia os impulsos da realização amorosa exacerbando as emoções em luta.

Acerca do amor lorquiano, o amor atormentado resvala para certo hermetismo em seus últimos livros, *Sonetos del amor oscuro* (1936) e *Diván del Tamarit* (1936). Acumpliciado de Tântatos, o Eros lorquiano cobre de penas a experiência amorosa, tingindo o amor de obscuridade e inquietação. Dessa obscuridade, deriva o tanático do amor, pois Eros vê-se, muitas vezes, acossado pela sombra de Tântatos. De igual modo, o amor ceciliano tinge-se de pena e desencanto acumpliciado de Tântatos. Na “serena

desesperada voz” da poeta, amor e morte buscam-se, lutam entre si, transformam os amantes e, muitas vezes, os destroem. Como ressaltado, o modo ceciliano é moderado, até certo ponto contido, ao passo que o modo lorquiano é entusiasta e arrebatado. No que se refere aos simbolismos, a tensão do verso ceciliano equipara-se à tensão do verso lorquiano. Todavia, ainda que a prenhez simbólica do mito os aproxime, a elaboração que resulta no modo de ser do mito distancia-os.

Por fim, Eros e Tânatos podem resolver suas contradições conciliando os contrários. Considerando o horizonte da totalidade, a antítese desfaz-se na síntese harmonizadora. À luz do imaginário alquímico, investigam-se o amálgama do amor e da morte, analisando os mitos de Hermes-Mercúrio e do andrógino, insígnias da totalidade, comumente, vislumbrada como uma síntese possível. A totalidade é a reta de chegada do trabalho alquímico, assim como é o emblema da reintegração da *self* na psicologia da individuação. Em ambas, despontam a conciliação dos opostos. Ao final, examina-se o simbolismo de Eros e Tânatos envolvendo a destruição como a morte alquímica na *nigredo* e, substancialmente, envolvendo a totalidade na *rubedo* como síntese do amor e da morte.

Na elaboração poética, o artista empenha-se para recriar essa totalidade no cosmo mimético das suas impressões, idealidades e apegos. Para tanto, faz uso da linguagem dos mitos e símbolos que media a experiência transitiva do real com vistas ao ideal das formas perenes. Segundo Ana Maria Lisboa de Mello (2002b, p. 43-44), “mito e linguagem brotam do mesmo impulso de formulação simbólica, a partir de uma experiência emotiva”. Em concordância, no que se investiga em García Lorca e Cecília Meireles, na esfera emotiva e mundana dos poetas, Eros e Tânatos coexistem em luta incessante; enquanto que, na instância arquetípica do ideal, a totalidade é a mirada que almeja, no instante da intensidade do amor, a harmonização da disputa.

Nas relações de Eros e Tânatos, no embate ou na conciliação, não há vencedor ou derrotado. Conforme salienta Octavio Paz, (1996, p. 196), diante dos percalços do tempo, o antídoto é a vivacidade do amor que, no instante, corporaliza a totalidade. É o “sentimento oceânico” de que fala Freud, a sensação viva da totalidade como movência do sujeito no mundo. Nas palavras do crítico mexicano:

O amor não vence a morte: é uma aposta contra o tempo e seus acidentes. Pelo amor, vislumbramos, nesta vida, a outra. Não a vida eterna e sim [...] a vivacidade pura. Num trecho famoso, [...] Freud se refere ao ‘sentimento oceânico’, esse sentir-se envolto e movido pela totalidade da existência. É a dimensão pânica dos antigos, o furor

sagrado, o entusiasmo: recuperação da totalidade e descobrimento do eu como totalidade dentro do Grande Todo. Ao nascer, fomos arrancados da totalidade; no amor todos sentimos voltar à totalidade original. [...]. O amor não é a eternidade; tampouco é o tempo dos calendários e dos relógios, o tempo sucessivo. O tempo do amor não é grande nem pequeno: é a percepção instantânea de todos os tempos num só, de todas as vidas num instante. Não nos livra da morte, mas nos faz vê-la cara a cara. Esse instante é o reverso e o complemento do ‘sentimento oceânico’, [...] a conquista de um estado que nos reconcilia com o exílio do Paraíso. (PAZ, 1996, p. 196)

Em sinergia com a ordem cósmica, essa redescoberta do ser em sua totalidade dá-se na instância de Eros. Porque no amor, os simbolismos de identificação e transformação entre os amantes operam sua reconciliação com a totalidade – que é o mundo – e com a temporalidade. O tempo do amor não é o imorredouro, nem o tempo ceifador de Cronos. Como salienta Paz, o tempo do amor não tem medida: é a apreensão dos tempos no instante, o entendimento da vida num átimo. Essa percepção não safa o homem da morte, mas o transpõe para além da destruição física. O instante da totalidade que o amor enseja é a contraparte do sentir oceânico, o eu redescoberto em sua totalidade no mundo. Tal reconciliação ponteiava nosso paraíso perdido, pois nos faz sentir, no instante, maiores que a morte.

No estudo realizado, em García Lorca, a reinvenção simbólica do amor e da morte, muitas vezes, acirra a impotência da poesia diante do mundo que a renega. No desejo de completude, o poeta quer ser compreendido e amado. Por tal intensidade, o clamor do verso situa o sujeito nos extremos da incompletude, pois ele não se sente compreendido, nem amado. A solidão aprofunda-se e a paixão torna-se abismal, tomada por Tântalos, no abraço com a morte: impotência do homem a se revelar na poesia. Nesse sentido, as considerações de Miguel-García Posada acerca da chave da poética lorquiana são esclarecedoras valendo também para a poética de Cecília Meireles. De acordo com o crítico espanhol,

la poesía de Lorca representa la incorporación de la totalidad de la existencia como materia poetizable, y su percepción como *sacralidad*. Por eso, nos pone en contacto con los elementos últimos: el agua, la tierra, el eros, la fecundidad. [...] Y es, en fin, una sonda arrojada en los grandes enigmas de la vida²⁹. (GARCÍA-POSADA, 1989, p. 93, grifo do autor)

²⁹ “A poesia de Lorca representa a incorporação da totalidade da existência como matéria poetizável, e sua percepção como sacralidade. Em virtude disso, ela nos coloca em contato com os elementos primordiais: a água, a terra, o eros, a fertilidade. [...] E, enfim, sua poesia é uma sondagem acerca dos grandes mistérios da vida”.

No que se refere à Cecília Meireles, a matriz arquetípica de Eros e Tânetos, ao forjar o intemporal no real efêmero, instaura no espaço poético uma saída frágil em face da realidade adversa. No afã de plenitude, a poeta quer ser ouvida e amada. Não alçando nem uma coisa, nem outra, a feição do verso é pessimista e lamentosa. A saída é frágil porque o cosmo das idealidades aneladas é sempre uma divisa, um horizonte, não uma realidade passível de ser modificada ou transformada. Assim, revestir a precariedade da eternidade dos símbolos não alivia as penas de Eros e Tânetos na poesia ceciliana. O real esmorece o desejo, e o desejo esvanece-se no ideal.

Nessa direção, Ernest Cassirer lembra ser a poesia um dos modos do homem conhecer a si mesmo avaliando suas metas e buscas:

A poesia é uma das formas em que o homem pode proferir sentença sobre si mesmo e sobre sua vida – é autoconhecimento e autocrítica. [...] Não significa elogio nem censura, justificação nem condenação, mas uma nova e mais profunda compreensão, uma reinterpretação da vida pessoal do poeta (CASSIRER, 1977, p. 90-91).

Como revela o trecho, a emissão de juízos através da poesia é um processo aberto da busca humana de compreensão e entendimento. De igual forma, o desejo de conectar-se com a totalidade – verdade profunda do eu em sua jornada de amor e morte – é a tônica da poética lorquiana e ceciliana cuja leitura não se esgota. Entreaberta, a porta da releitura é o apanágio da grande obra, da grande poesia. Na reconciliação instantânea com a temporalidade, a poesia faz o homem “assumir sua verdadeira condição, que não é a separação vida ou morte, mas uma totalidade: vida e morte num só instante de incandescência” (PAZ, 1982, p. 190). Nessa simultaneidade, a poética lorquiana e ceciliana problematiza a peleja humana, seus medos e embaraços, suas alegrias pequenas ou grandes, na vida e na morte, no agora e no além.

Enfim, qual o lugar na cena contemporânea para poetas que tematizam angústias acerca do amor e da morte com seu respectivo cortejo de mitos, símbolos e imagens? Há espaço ainda para o místico e o sagrado que os autores, muitas vezes, tangenciam na lírica do verso?

Sob tal perspectiva, a compreensão do símbolo como “a epifania de um mistério”, conforme dispõe Gilbert Durand (1988, p. 15), demanda certo esforço em relação ao simbólico e também ao próprio gênero da poesia de que aqui se trata. Nesse quesito, Leandro Konder (2005, p. 21) assinala o quanto a poesia “exige que o leitor se

esforce para ‘receber’ o poeta (o Outro) de maneira a poder assimilar o que ele lhe traz, ‘traduzindo-o’ ou ‘recriando-o’ na sua linguagem pessoal”. E isso porque a poesia exige do leitor que ele libere ou crie e desenvolva a parte de poeta que precisa existir nele. Quanto ao símbolo, enquanto não se degrade perdendo sua pregnância evocativa, ele conserva seu teor indevassável ou encoberto, sobretudo diante da instância da temporalidade e da morte subjacente aos processos simbólicos da representação humana.

São conjecturas que cerram a questão no improvável, pois não há respostas exatas. Na última década, o interesse de reavaliação da lírica ceciliana traduz-se no número crescente dos trabalhos da crítica universitária, o que não deixa de comprovar o desejo de abrandar certa dívida cultural para com a sua produção. No que se refere a García Lorca, nos últimos anos, tem-se insistido para que os estudos críticos suplantem os estudos biográficos, para que a obra seja examinada, em detrimento do homem, tendo em vista o acúmulo de resenhas e artigos, que exploram a imagem do autor vinculando-a à condição de mártir dos falangistas, ou, ainda, que se centram na sua opção sexual. Todos esses quesitos desviam o foco do verso lorquiano para o sensacionalismo da sua biografia. Nessa mitificação do homem, a poesia saiu eclipsada, e os mitos que ele fez reviver, foram esquecidos.

Por último, uma reflexão dos poetas finaliza as nossas considerações. Começando pela brasileira, citada por Salvatore D’Onofrio (2002, p. 24), diz-nos Cecília Meireles:

A literatura nos mostra o homem com uma veracidade que as ciências talvez não têm. Ela é o documento espontâneo da vida em trânsito. É o depoimento vivo, natural, autêntico... Quando um poeta canta é que nele se operou todo um processo de síntese: sua sensibilidade, sua personalidade recolheu os elementos esparsos do momento, da raça, da terra, dos contatos sociais e espirituais; todo o complexo da vida, na receptividade ativa e criadora de um homem, pode produzir máquinas ou leis, sistemas ou canções. Mas as canções [...] talvez abram mais facilmente passagem até as almas: porque por elas se aproximam distâncias, se compreendem as criaturas, e os povos se comunicam as suas dores e alegrias sempre semelhantes.

Nesse trecho, a poeta menciona a síntese dos opostos tão cara a sua poética e ao simbolismo da totalidade entrevisto nos poemas. Assim como a síntese de Eros e Tânatos, no instante, alavanca a inteireza do ser no mundo, a síntese dos opostos na criação poética gera o poema, microcosmo das plenitudes desejadas pelo homem. Para a

autora, o mundo é como um imenso observatório, algo digno de contemplação e amor. Daí sua aspiração de, por meio do poema, penetrar na alma humana compartilhando dores e alegrias sempre equivalentes.

Em sintonia, o espanhol situa o amor e a morte no núcleo da poética andaluza como na sua conferência sobre o Canto Jondo:

Vindas do coração da serra, [...] as estrofes têm um fundo comum: o Amor e a Morte..., mas um amor e uma morte vistos por intermédio da Sibila, esse personagem tão oriental, verdadeira esfinge da Andaluzia. No fundo de todos os poemas, pulsa a pergunta, mas a terrível pergunta que não tem resposta. Nosso povo cruza os braços olhando as estrelas e esperará inutilmente o sinal salvador. É um gesto patético, mas verdadeiro. O poema ou propõe um profundo problema emocional, sem realidade possível, ou o resolve com Morte, que é a pergunta das perguntas. (GARCÍA LORCA, 2000, p. 29-30)

Na alusão ao amor e à morte, o espanhol revela a pujança de Eros e Tânatos em sua poética. Amor e morte, aureolados de mistério, estão sob o signo impenetrável da Sibila. Diante da esfinge, na sina do verso, o conflito emocional esbarra-se no real adverso ou fecha-se com a morte, a pergunta irrespondível, o mistério dos mistérios.

Na travessia do amor e da morte, sobejam as imagens e os símbolos da luta e da totalidade, emblemas do tempo na tensão ou na conciliação do instante. Por essas refregas ou alianças, o verso lorquiano e ceciliano ensinam a amar e a morrer. No embate, a intensidade; na síntese, a plenitude. Logo, armando ou conciliando oposições, a voz dos poetas é a transfiguração de Eros e Tânatos em símbolos de destruição e de inteireza do ser no tempo.

REFERÊNCIAS

ALLEAU, René. *A ciência dos símbolos*. Trad. de Isabel Braga. Lisboa: Ed. 70, 1976.

ANDERSON, Andrew A. *Lorca's Late Poetry: A critical study*. Leeds, England: Francis Cairns, 1990.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Cecília. In: MEIRELES, Cecília. *Seleção em Prosa e Verso*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade*. Trad.: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*. Trad.: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. Trad.: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001c.

BACKÉS, Jean-Louis. Afrodite. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad.: Carlos Sussekund. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 20-25.

BARÓN PALMA, Emilio. *Agua oculta que llora: El Diván del Tamarit* de García Lorca. Granada: Editorial Don Quijote, 1990.

]

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1970.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1986. v. 1.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1987. v. 2.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CAMPBELL, Joseph. *Mitos, sonhos e religião: mas artes, na filosofia e na vida contemporânea*. Trad.: Angela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

CANO, José Luis. *Historia y poesía*. Barcelona: Antrophos, 1992.

CARISOMO, Arturo Berenguer. *As faces de García Lorca*. Trad. Roberto Mara. São Paulo: Ícone, 1987.

CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio reunidos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, vol. I.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. *Metamorfoses em tradução*. 2010. 158 f. Relatório Final (Pós-doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Universidade São Paulo, São Paulo.

CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica: Ensaio sobre o homem: Introdução a uma filosofia da cultura humana*. Trad.: Vicente Felix de Queiroz. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Trad.: J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CASTELLON, Enrique Lopez. *Federico García Lorca: El poeta ante la muerte*. 2. ed. Madrid: P. P. P. Ediciones, 1984.

CAVALIERI, Ruth Villela. *Cecília Meireles: o ser e o tempo na imagem refletida*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

CENTENO, Yvette Kace. *Literatura e alquimia*. Lisboa: Presença, 1987.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CORREA, Gustavo. *La poesía mítica de Federico García Lorca*. 2. ed. rev. Madrid: Gredos, 1975.

COUTO, José Geraldo. Cecília concreta. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 ago. 1996. Caderno Mais!, p. 4-5.

CRISTÓVÃO, Fernando. A alquimia poética de Metal rosicler. In: GOUVÊA, Leila V. B (org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanistas, 2007. p. 61-80.

DABEZIES, André. Mitos primitivos e mitos literários. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 730-735.

DAMASCENO, Darcy. *Cecília Meireles: o mundo contemplado*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.

DIEL, Paul. *Le symbolisme dans la mythologie grecque*. Paris: Payot, 1966.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 1: Prolegômenos e teoria da narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002.

DROZ, Geneviève. *Os mitos platônicos*. Trad. Maria Auxiliadora Ribeiro Keneipp. Brasília: Ed. UnB, 1997.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Trad. Luiz Arthur Nunes. Porto Alegre: Globo, 1969.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. Liliane Fitipaldi. São Paulo: Cultrix, 1988.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

DURAND, Gilbert. *Mito e sociedade: a mitanálise e a sociologia das profundezas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1983.

DURAND, Gilbert. *Mito, símbolo e mitodologia*. Lisboa: Presença, 1982.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Trad. René Eve Lévié. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2001b.

DURAND, Gilbert. O universo do símbolo. In: ALLEAU, René. *A ciência dos símbolos*. Trad.: Isabel Braga. Lisboa: Ed. 70, 1976. p. 252-267.

DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

EDINGER, Edward F. *Anatomia da psique: o simbolismo alquímico na psicoterapia*. Trad.: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1985.

EICH, Christoph. *Federico García Lorca, poeta de la intensidad*. Madrid: Gredos, 1970.

ELIADE, Mircea. *A antropologia profunda: uma leitura real do comportamento humano*. Lisboa: Nova Acrópole, 1993.

ELIADE, Mircea. *A provação do labirinto*. Trad. Luís Filipe Bragança Teixeira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

ELIADE, Mircea. *Ferreiros e alquimistas*. Trad.: Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIADE, Mircea. *Mefistófoles e o andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad.: Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. Trad. Fernando Tomaz. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIOT, Thomas S. *A tradição e o talento individual* (1917). In: CARVALHAL, T. F. *Literatura Comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999. p. 61-63.

FAVRE, Yves-Alain. *Narciso*. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad.: Carlos Sussekund. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 747-750.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (org.). *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Madrid: Istmo, 2005.

FRANZ, Marie-Louise von. *A alquimia e a imaginação ativa*. Trad.: Pedro da Silva Dantas Jr. São Paulo: Cultrix, 1979.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*, (1920). Trad. C. M. Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1975. v. 18.

FREUD, Sigmund. *O eu e o id*, (1923). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 16.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

GAOS, Vicente. *Antologia del grupo poético de 1927*. Madrid: Cátedra, 1990.

GARCÍA LORCA, Federico. *Conferências*. Trad. Marcus Mota. Brasília: Ed. Unb. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. 2. ed. De Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1986.

GARCÍA LORCA, Federico. *Obra poética completa*. Trad. William Agel de Melo. Brasília: Ed. Unb. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GARCÍA LORCA, Federico et al. *Presença de García Lorca*. [coletânea de vários autores no original, português e espanhol] São Paulo: Letras Ed. Continental, 1944.

GARCÍA LORCA, Federico. *Sonetos do amor obscuro; e, Divã do Tamarit*. Trad. Afonso Félix de Sousa. Rio de Janeiro: Record, 1997.

GARCÍA LORCA, Francisco. *Federico y su mundo*. Madrid: Alianza, 1981.

GARCÍA MOREJÓN, Julio. *Federico García Lorca: La palabra del amor y de la muerte*. São Paulo: CenaUn, 1998.

GARCÍA-POSADA, Miguel. *F. García Lorca. Poesia*, 1. 2. ed. Madrid: Akal, 1989.

GARCÍA-POSADA, Miguel. *Lorca: Interpretación de Poeta en Nueva York*. Madrid: Akal, 1982.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GIBSON, Ian. *Federico García Lorca: uma biografia*. Trad. Augusto Klein. São Paulo: Globo, 1989.

GIDE, Andre. *O tratado de Narciso: (teoria do símbolo)*. 2. ed. São Paulo: Flumen, 1984.

GOUVÊA, Leila V. B. *Cecília em Portugal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

GOUVÊA, Leila V. B. (org.). *Ensaio sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanistas, 2007.

GOUVÊA, Leila V. B. *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: Edusp, 2008.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

GULLÓN, Ricardo. *Conversaciones con Juan Ramón*. Madrid: Taurus, 1958.

GUSDORF, Georges. *Mito e metafísica*. Trad. Hugo di Prímio Paz. São Paulo: Convívio, 1980.

HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1992.

HOUGH, Graham. A lírica modernista. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. *Modernismo*: guia geral. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p. 254-262.

HUTIN, Serge. *A alquimia*. Trad.: Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Moraes, 1992.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades* – “Poétique” nº 27. Tradução: Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 5-49.

JUNG, Carl Gustav. *Aion* – Estudos sobre o simbolismo do si-mesmo. Trad. Mateus Ramalho Rocha. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1990.

JUNG, Carl Gustav. *Estudos alquímicos*. Trad. Valdemar do Amaral. Petrópolis: Vozes, 2003.

JUNG, Carl Gustav. *Mysterium coniunctionis*: pesquisas sobre a separação e a composição dos opostos psíquicos na alquimia. Trad. Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e alquimia*. Trad.: Maria Luiza Appy. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia do inconsciente*. Trad. Maria Luiza Appy. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

JUNG, Carl Gustav. *Tipos psicológicos*. Trad. Alvaro Cabral. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

KONDER, Leandro. *As artes da palavra*: elementos para uma poética marxista. São Paulo: Boitempo, 2005.

LAFFRANQUE, Marie. *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*. Paris: CNRS, 1967.

LEPARGNEUR, Hubert; SILVA, Dora Ferreira da. *Tauler e Jung*: o caminho para o centro. São Paulo: Paulus, 1997.

LÉVY, Ann-Deborah. Eros. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 319-324.

MACHADO, Irley. *Apresentação de Federico García Lorca*. Uberlândia: UFU, s.d.

MACHADO, Irley (org.). *Buscaba el amanecer*: estudos sobre dramaturgia e poesia em Federico García Lorca. Uberlândia: EDUFU, 2010.

MACHADO, Irley. O erotismo na dramaturgia poética de Federico García Lorca. *Revista do SELL – UFTM*, Uberaba, v. 1, n. 1, p. 01-16, 2008.

MAY, Rollo. *Amor e vontade: Eros e repressão*. Trad. Áurea Brito Weissenberg. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 2 v.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Construções do imaginário na obra de Cecília Meireles. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de (org.). *Cecília Meireles e Murilo Mendes (1901-2001)*. Porto Alegre: Uniprom, 2002a.

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

MELLO NETO, João Cabral de. Poesia e composição – A inspiração e o trabalho de arte. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1983. p. 334-336.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Trad. Myriam Campello. São Paulo: Mc Graw-Hill do Brasil, 1976.

MIELIETINSKI, Eleazar M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

MIELIETINSKI, Eleazar M. *Os arquétipos literários*. Trad. Autora Fornoni Bernardini [et al.]. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MISKOLCI, Richard. A iniciação alquímica e os mistérios órficos n' A Montanha Mágica. *Itinerários Revista de Literatura*, n. 15/16, p. 261-283, 2000.

MOURÃO-FERREIRA, David. Cecília Meireles, temas e motivos. In: MOURÃO-FERREIRA, David. *Hospital das Letras*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981. p. 149-162.

NEMÉSIO, Vitorino. *Conhecimento de poesia*. Lisboa: Verbo, 1970.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 1997.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. *Estudo crítico da bibliografia sobre Cecília Meireles*. São Paulo: Humanitas, 2001.

OVID. *Les métamorphoses*. Tomes I, II, III .Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 1994.

PAES, José Paulo. *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PAZ, Octavio. *Miscelânea: primeros escritos*. Obras Completas – Edición del Autor. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PAZ, Octavio. *Vislumbres da Índia: Um diálogo com a condição humana*. Trad. Olga Savary. 3. ed. São Paulo: Mandarim, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

REGINO, Sueli Maria de Oliveira. Mitemas do drama agro-lunar em Comedia sin título de Lorca. In: *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n. 5. Out. 2010. p. 77-88.

RICŒUR, Paul. *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

RICŒUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.

RICŒUR, Paul. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 1976.

ROBLEDO, Eduardo Tejero. El retorno de los mitos. Mitología. Literatura. Transferencia didáctica. *Didáctica*, Servicio de Publicaciones UCM, Madrid, n. 9, p. 279-310, 1997.

ROGER, Bernard. *Descobrimos a alquimia*. Trad.: Newlton Roberval Eichemberg. São Paulo: Pensamento, 1988.

ROOB, Alexander. *Alquimia & Misticismo*. Trad.: Teresa Curvelo. Portugal: Taschen, 1997.

ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o ocidente*. Trad. Paulo Brandi. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

SANCHES NETO, Miguel. Cecília Meireles e o tempo inteiriço. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 21-49.

SARAIWA, Arnaldo. *Uma carta inédita de Cecília Meireles sobre o suicídio do marido Correia Dias*. Porto: Separata de Terceira Margem, 1998.

SON, Mihae. *La quête métaphysique dans la poésie moderne: des années 1920 aux années 1960*. Toulouse: Septentrion Presses Universitaires, 1995.

SORIA OLMEDO, Andrés. El escritor y su tiempo. In: *Fundación Federico García Lorca*. Disponível em: <http://www.garcia-lorca.org/_data/Federico/Obra/Pdf/Poesía_Es.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2014.

SOUZA, Afonso Félix de. Introdução. In: GARCÍA LORCA, Federico. *Sonetos do amor obscuro; e, Divã do Tamarit*. Trad. Afonso Félix de Sousa. Rio de Janeiro: Record, 1997. p. 7-13.

TORRANO, Jaa. (Estudo e tradução). In: *Hesíodo. Origens dos deuses – Teogonia*. São Paulo: Roswitha Kempf/Editores.

TRABADO CABADO, José Manuel. Contexto y producción de sentido en la lectura lírica. Itinerarios poéticos de “La Casida de las palomas oscuras” de Federico García Lorca. *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, n. 20, p. 325-342, 2002.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Ed. Unb, 2003a.

TURCHI, Maria Zaira. O imaginário da morte na literatura. In: SANTOS, Dulce Oliveira dos; TURCHI, Maria Zaira (orgs.). *Encruzilhadas do imaginário*. Goiânia, Cânone, 2003b. p. 129-145.

TURCHI, Maria Zaira. Os caminhos do Ínvio Lado. In: DENÓFRIO, Darcy França. *Ínvio Lado*. Goiânia: Ed. UFG, 2000. p. 7-20.

VIEIRA, Maurício Baptista. Modulações da morte em Metal rosicler: um ensaio sobre a poesia de Cecília Meireles. *Revista de Letras*, n. 41/42, p. 89-114, 2002.

VILLAÇA, Alcides. Sobre Cecília em Portugal. In: GOUVÊA, Leila V. B. *Cecília em Portugal*. São Paulo: Iluminuras, 2001. p. 11-15.

ZIMMER, Heinrich R. *Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia*. Trad. Carmen Fischer. São Paulo: Palas Athena, 1989.