

# Narciso e seu reino de sombra em *Cantares*, de Hilda Hilst

Enivalda Nunes Freitas e Souza

UFU



**RESUMO** – Os poemas de *Cantares*, de Hilda Hilst, convidam ao desvelamento do mito do amor, empreitada que procuro enriquecer, neste artigo, recorrendo à matriz ovidiana do mito de Narciso e seus tantos mitemas, como a busca do conhecimento, a questão da sombra e do duplo e a intrigante relação entre amor e ódio, amor e morte. Como afirma Durand, os mitos são variações de arquétipos, o que provoca a aproximação e o entrelaçamento dos conteúdos míticos. De todos os mitos sobre os desencontros amorosos e a conseqüente solidão humana, poucos têm a beleza e a força psíquica desencadeada pelo mito de Narciso elaborado por Ovídio. Além do mito de Narciso, este artigo resgata a genealogia de Eros e os andróginos desafortunados, relatados por Platão, e a história de Salomão e Sulamita elaborada nos *Cânticos* bíblicos. O aporte teórico envolve Gilbert Durand, Jung, Freud e Kristeva.

**Palavras-chave:** Hilda Hilst; Narciso; Duplo; Amor; Morte

**RÉSUMÉ** – Les poèmes de *Cantares* de Hilda Hilst invitent au dévoilement du mythe de l’amour, défi que je cherche à enrichir dans cet article en recourant à la source «ovidiana» du mythe de Narcisse et de ses nombreuses cellules, avec la quête du savoir, la question de l’ombre et de l’équivoque et l’intrigante relation entre l’amour et la haine, l’amour et la mort. Comme l’affirme Durand, les mythes sont des variations des archétypes provoquant l’approximation et l’entrelacement des contenus mythiques. De tous les mythes sur les écarts amoureux et la conséquent solitude humaine, peu possèdent la beauté et la force psychique occasionnées par le mythe de Narcisse élaborée par Ovide. Outre le mythe de Narcisse, cet article préserve la généalogie de Eros et les androgynes malheureux exposés par Platon, l’histoire de Salomon et Sulamita élaborée dans les *Cantiques* bibliques. L’approche théorique implique Gilbert Durand, Jung, Freud et Kristeva.

**Mots clé:** Hilda Hilst; Narcisse; Double; Amour; Mort

---

## Mitos

Em *O universo do símbolo*, no exercício de mais uma reflexão sobre o mito, Gilbert Durand apresenta os relatos míticos como *paradigmas últimos de situações que não podem ser explicadas* (ALLEAU, 1976, p. 263). Assim é que por meio de variações, ressonâncias, reatualizações, elementos que atendem à dinâmica do material simbólico que constitui o mito, este vai revelando as situações que existiram sempre, *em todos os tempos e em toda a parte, no fundamento da condição do homem* (ALLEAU, 1976, p. 267). A estas situações imutáveis da condição humana podemos chamar de arquétipo. O mito será uma tradução do arquétipo, uma imagem apta a ser repostada ou traduzida por outra. Por isso a revelação será sempre parcial, uma vez que o caráter simbólico do conteúdo mítico, instaurado entre o significante e o significado, jamais se explica suficientemente, o que gera as variações que

asseguram a perenidade de um arquétipo. Em *Campos do imaginário* (1998), Gilbert Durand insiste no fundamento de sua tese: na constituição do pensamento humano, há um paradigma antropológico, e esse paradigma é o arquétipo, o que coloca as forças imaginárias no centro da condição humana. Desta forma, o homem de todos os tempos e espaços, *semper et ubique* (DURAND, 1998, p. 150), e de todas as culturas, comunga das mesmas “grandes imagens” (arquétipos), e utiliza o mito para traduzi-las, o que faz da literatura um discurso mítico por excelência: *Mas então, do mesmo modo que o arquétipo era a “matriz” de todo o imaginário, o sermo mythicus torna-se a matriz de todo o “discurso” e, portanto, de toda a “literatura”, quer a oral quer a escrita* (DURAND, 1998, p. 154).

Confundindo-se com o mito, uma vez que este é sua matriz, a literatura também tenta compreender as situações embaraçosas da condição humana, como a ocorrência amorosa, sempre permeada pela incompletude, pelo

sofrimento, por uma duplicidade sombria que caminha para um inexplicável sentimento de morte. Em todas as elaborações do tema amoroso, é possível encontrar o entrecruzamento de tais mitemas. O filósofo Platão, por exemplo, elaborou discursos míticos para explicar a incompletude existencial e amorosa do ser humano.

No mito do andrógino relatado por Platão em *O banquete*, o filósofo assinala que os homens eram duplos e completos, mas foram separados por Zeus, cuja intenção era fragilizá-los, pois a força dos homens – eles contavam com quatro braços, quatro pernas e andavam muito rapidamente em movimentos circulares – os tinha transformado em seres arrogantes e orgulhosos. Zeus decide dividi-los ao meio, o que provocou o sentimento de incompletude característico da natureza humana:

Por conseguinte, desde que a nossa natureza se mutilou em duas, ansiava cada um por sua própria metade e a ela se unia, e envolvendo-se com as mãos e enlaçando-se um ao outro, no ardor de se confundirem, morriam de fome e de inércia em geral, por nada quererem fazer longe um do outro. [...] É então de há tanto tempo que o amor de um pelo outro está implantado nos homens, restaurador da nossa antiga natureza, em sua tentativa de fazer um só de dois e de curar a natureza humana (PLATÃO, 1979, p. 23-24).

Assim, o amor nasce dessa privação. A falta que se conhece em nós nada mais é que o desejo de preencher o espaço vazio que a separação original imprimiu. De espécie incompleta, cada qual procura sua metade perdida. No entanto, à luz do mito de Narciso e seus estudiosos, o amor sobrevive mesmo é da falta; mais assustador ainda: o que lhe alimenta, como dirá Freud, é o impulso de morte. O mito do andrógino em Platão explica o amor como via para recuperar a totalidade perdida. Ainda em *O banquete*, Platão narra o mito do nascimento do amor que, longe de ser aquela promessa de felicidade eterna e completa, verificável no mito do andrógino, chama para si uma penúria lastimável, pela sua dupla origem: é filho de Recurso e Pobreza. Os pais de Eros formam um casal dissonante em que o equilíbrio brota de uma junção de opostos irreconciliáveis. Recurso vem do grego *Poro* que significa “o Imaginoso”, personificado, também, como “recurso”, “passagem”, “via”. Por sua vez, Pobreza é *Penia*, a carência e a indigência. Recurso é imortal, Pobreza é mortal, daí o amor como se conhece, ou seja, jamais satisfeito pela insuperável carência. O amor humilha-se, mendiga, implora, vive de lar em lar, mas sempre encontra recursos para sua realização, pois é altivo e ardiloso, apreciador da beleza e desejoso do belo e do bom:

E por ser filho o Amor de Recurso e de Pobreza foi esta a condição em que ele ficou. Primeiramente ele é sempre pobre, e longe está de ser delicado e belo, como a maioria imagina, mas é duro, seco, descalço e sem lar,

sempre por terra e sem forro, deitando-se ao desabrigo, às portas e nos caminhos, porque tem a natureza da mãe, sempre convivendo com a precisão. Segundo o pai, porém, ele é insidioso com o que é belo e bom, e corajoso, decidido e enérgico, caçador terrível, sempre a tecer maquinações, ávido de sabedoria e cheio de recursos (PLATÃO, 1979, p.35).

Já uma escritora pronta, Hilda Hilst publica *Cantares de perda e predileção* e *Cantares do sem nome e de partidas*, livros reunidos sob o título de *Cantares*. Nestas duas obras a poeta dedica-se à construção da imagem do amor, tal como o conhecemos, reencenando os ritos amorosos sonhados pelos homens e perpetuados pelos mitos. Com o mito de Narciso esbarramos na busca do conhecimento, na questão da sombra e do duplo e na intrigante relação entre amor e ódio, amor e morte. Os livros de *Cantares* são subseqüentes a *Da morte. Odes mínimas*, obra de 1980 em que a poeta promove uma interlocução amistosa e domesticadora com a morte, trazendo-a para a intimidade quotidiana. Desta forma, dos cinquenta aos sessenta e cinco anos de idade, Hilst enlaça e perscruta os dois grandes princípios, oponentes e complementares, da experiência humana: o amor e a morte. Seus poemas mostram que um abre-se ao outro, como já afirmaram, freudianamente, os *Cantares* bíblicos: *o amor é tão forte como a morte*, como se pode observar nos versos seguintes, em que a amante se dissolve no amado, perdendo sua identidade, faz dele seu duplo, convertendo-se em sua sombra, e encontra a morte:

Morre  
O mesmismo de mim  
Se não me colo a ti.  
Vagueio.  
Alguém me vê  
E aponta:  
Dentro da flor aberta  
Uma abelha morta. (p. 102)

Falar do homem, de todos os tempos, que se lança à imagem adorada, sem a qual não pode viver, e na qual se perde, é falar de Narciso. Narciso colado à própria imagem na fonte, pensando que fosse a de outro, dali não sai; não se alimenta com sólidos nem com o líquido fresco debaixo dos olhos, porque a caça o afastaria da imagem amada e o gesto das mãos curvas colhendo a água também dissolveria o ser querido. Narciso morre, mata-se ao não se furtar ao amor. A flor que nasce, efêmera, perpetua os vínculos indissolúveis entre amor e morte. De forma magnífica, as aliterações e assonâncias nos dois últimos versos, flor aberta/abelha morta, tecem, melódica e visualmente um intrincado jardim, quando a vida em viço se abre para o fenecimento, a morte. O adjetivo “aberta” começa a ser contrariado foneticamente em “abelha”, quando o som se fecha, e culmina com a oposição semântica de “morta”, retomando foneticamente a abertura inicial mas inserindo

semanticamente um fim. Desta forma, morte e vida se entrelaçam na essência amorosa, como exemplarmente relata Ovídio ao descrever o mito de Narciso. Esse aspecto é ressaltado por Junito de Souza Brandão:

*nárke*, como fonte de narcose (sono produzido por meio de narcótico), ajuda a compreender a relação da flor narciso com as divindades ctônias e com as cerimônias de iniciação, sobretudo as atinentes ao culto de Deméter e Perséfone. Narcisos plantados sobre os túmulos, o que era um hábito, simbolizavam o sorvedouro da morte, mas de uma morte que era apenas um sono. Às Erínias, consideradas como entorpecedoras dos réprobos, ofereciam-se guirlandas de narcisos. Uma vez que o narciso floresce na primavera, em lugares úmidos, ele se prende à simbólica das águas e do ritmo das estações e, por conseguinte, da fecundidade, o que caracteriza sua ambivalência morte (sono) – renascimento (2005, p. 174).

Nos poemas de Hilst, o amor é sempre oferenda mortuária, mas a ameaça de morte anuncia a vida e ilumina os passos de quem só se conhece pelo outro, que é sua imagem e semelhança, por isso, portador da loucura, do sofrimento, da solidão, do desprezo e do conhecimento. Desta forma, a lírica amorosa hilstiana apresenta os mesmos elementos verificáveis no mito de Narciso elaborado por Ovídio, uma vez que “traduzem” um mesmo arquétipo. Sobre o poema de Ovídio, cabe ressaltar que mais do que mostrar a junção entre Eros e Tânatos na relação amorosa, e o objeto amado como algo inatingível, o poeta latino insere um ponto caro à psicologia moderna: o objeto amado como criação de quem ama. Então, ao buscar o outro, o ser amoroso está à cata de uma verdadeira unidade, aquela em que ele se faz integralmente como sujeito psíquico.

## O mito: uma questão de conhecimento

Quando Narciso nasce, sua mãe Liríope, que o tivera com o rio Céfiso, fica muito perturbada com a beleza extraordinária do menino e resolve levá-lo a Tirésias, com a pergunta se o filho viveria muito tempo, ao que o vidente responde: *Sim, se ele nunca descobrir a si mesmo.* (p. 61)<sup>1</sup> Os versos de Ovídio dizem que as palavras são ignoradas, mas que o tempo provou que elas eram verdadeiras, pelo modo como ele/ morreu, a estranheza/ de sua fascinação. (p. 61) Então, a princípio, podemos adiantar que Narciso via no outro a si mesmo; Narciso amava a si quando achava que amava o outro. Como se verá, ele se desespera quando descobre essa verdade, isto é, quando se descobre de fato. Por volta de dezessete anos, Narciso é o mais belo dos rapazes, o que o leva a desdenhar de

homens e mulheres. Certa vez, caçando, a ninfa Eco o vê e cai de amores por ele. Mas Eco só consegue repetir as últimas palavras que os outros pronunciam, uma vez que Juno havia castigado, pois, pela voz, Eco distraíra Juno enquanto Júpiter se safara de mais uma conquista amorosa. Seguindo Narciso, Eco *quis aproximar-se dele com palavras carinhosas,/ Fazer-lhe amorosas súplicas! Mas sua natureza/ A proíbia;* (p. 62) Narciso perde-se dos amigos e começa a chamá-los; é nesse momento oportuno que Eco entra em ação:

‘Tem alguém aí?’ e Eco respondia ‘Aí!’  
Ele olhou para os lados, intrigado, e chamou mais alto  
‘venha até mim!’ ‘Venha até mim!’ foi a resposta que obteve.  
Ele olhou para trás e não viu ninguém se aproximando;  
‘Por que você foge de mim?’ e ouviu sua pergunta Repetida nas árvores. ‘Vamos ficar juntos!’  
Não havia nada que Eco quisesse mais repetir do que isso,  
‘Vamos ficar juntos!’ E para reforçar suas palavras, Saiu do bosque com os braços prontos  
Para enlaçar o pescoço dele. Mas Narciso se retraiu: ‘Fique longe de mim!’ gritou ele, ‘e não me toque!’  
Eu morreria antes de lhe dar alguma chance’. (p. 62)

Vê-se nestes versos que o amor, filho de Poros, imagina meios de se realizar, age, vai atrás. Aqui, o caçador Narciso é caçado por Eco, a amante desventurosa. Sem recursos de fala autônoma, mas ansiosa por comunicar-se com o amado, Eco vale-se das brechas e deixas da fala de Narciso. Nesse mito, a problemática amorosa se instaura pelas falhas de comunicação, pelo excesso (Eco conversa demais, tentando enganar a esposa ciumenta) e pela carência (Eco só repete o que o amado pensa, ainda que seu desejo seja o avesso do dele). Amantes se buscam, mas não se encontram; se, como ensinou Freud, na realização amorosa estão os elementos da morte, a sua não-realização também leva ao abraço de Tânatos. Eco, desolada e envergonhada, foge para o bosque fechado, não dorme nem come, definha até morrer: *Seu corpo secou e enrugou até que a voz, apenas,/ E os ossos, restaram, e aí sobrou só a voz,/ Porque os ossos viraram pedra.* (p. 63) Eco morre por amor. Por onde passar Narciso haverá um rastro de morte. Sabe-se que Perséfone foi arrebatada por Hades, quando a bela jovem colhia flores no campo com suas amigas, mas poucos sabem que esta flor era o narciso. Conforme Junito de Souza Brandão (2005, p. 181), para ajudar Hades a realizar seu consórcio amoroso, Júpiter

colocou um narciso às bordas de um precipício e, ao aproximar-se para pegá-lo, a filha de Deméter caiu no abismo. Lá embaixo, já a aguardava a carruagem de Plutão, que a fez sua mulher. Na realidade, foi o perfume estupefaciente do *narciso* que embriagou Perséfone e arrastou-a para as trevas.

<sup>1</sup> Uso para referências ao mito de Narciso relatado por Ovídio a tradução que Vera Lúcia Leitão Magyar fez para a obra *Metamorfoses*, de 2003. A partir de agora, indicarei somente o número da página.

Ainda de acordo com o pesquisador, esse episódio está relatado no *Hino Homérico a Deméter*. Narciso continua desdenhando de Náiades e Oréades (ninfas das águas e das montanhas, respectivamente), e de rapazes, até que um moço, inconformado com a rejeição, lança uma súplica imprecavativa a Nêmesis, que o atende: *Possa Narciso/ Amar um dia, de modo que ele próprio não consiga ganhar/ A criatura que ama!* (p. 63) Pela segunda vez, os deuses traçam o destino de Narciso: está definido que ele não pode conhecer a si mesmo, nem mesmo ter a posse do objeto amado, pois amará, em qualquer ocasião, algo inatingível.

Então, Narciso, certo dia de caçada, para em frente a uma lagoa encantadora, de cujas águas brilhantes animal algum ou pássaro jamais bebeu; a relva que a circundava era tão verde a ponto de tingir a água, sombreando-a. Quando Narciso vai saciar a sede, *um outro tipo de sede* (p. 63) toma conta dele, quando ele se vê diante da própria imagem. Ao se contemplar, Narciso *apaixonou-se por aquela imagem sem corpo, e encontrou substância/ Em algo que era apenas um reflexo.* (p. 63) Narciso, que pela ordem natural deveria dirigir seu amor a outros, ama a si mesmo: *Tolo rapaz,/ Ele quer a si próprio; o amante virou o amado,/ O perseguido, o perseguidor.* (p. 63) Narciso, ardendo de amor, lança-se aos vãos jogos amorosos: tenta beijar e abraçar o amado, mas este, reflexo da própria imagem que é, sempre se esquivava, em lances de zombaria e provocação, e, assim, a tragédia amorosa vai-se adensando, ganhando tintas de loucura e solidão cada vez mais incontornáveis. Narciso acredita amar um objeto, mas não percebe ainda que esse objeto é apenas uma imagem de si: *A visão é apenas uma sombra,/ Só um reflexo, sem qualquer conteúdo./ Vem com você, fica com você.* (p. 64) Após lamentar a não correspondência do objeto amado e tentar compreender os motivos dos recuos, Narciso se reconhece na imagem, dizendo: *Você é eu!* [...] *Ardo de amor por mim mesmo.* (p. 64) As lágrimas doídas de Narciso turvam as águas e afasta-lhe a visão, para seu desespero: *Fique: não me abandone,/ Eu o amo tanto. Não consigo tocá-lo; deixe-me/ Então ficar apenas olhando para você, e que esse olhar/ Nutra minha desvairada paixão!* (p. 65) Nestes versos fica claro que o amor necessita de uma imagem: na impossibilidade de tocar o amado, o amante contentaria-se com “olhar”, contemplar o sujeito amado. Mas a imagem é só uma imagem. Narciso ainda se vê por mais vezes, e ali sucumbe. Antes de finalizar com a metamorfose do moço Narciso na flor de narciso, o poeta afirma que mesmo no inferno Narciso se mira nas águas do Estiges. (p. 65)

Segundo Julia Kristeva (1988, p. 130), que estuda esse mito na obra *Histórias de amor*,

o erro consiste aqui em se ignorar que o reflexo só remete a si mesmo: Narciso é culpado em suma de ignorar-se como origem do reflexo. Retenhamos a

acusação que toma Narciso por falta de conhecimento de si; aquele que ama um reflexo sem saber que é o seu ignora, na verdade, quem é.

Assim concebido, o amor está ligado à busca da interioridade conhecedora de si, de uma ideia de si mesmo que passa pelo encontro da sombra, o reflexo exterior que leva ao encontro interior.

## Sombras e Kolossós: duplos

São muitos os poemas de *Cantares* que fazem despontar a imagem da sombra e do duplo. Vejamos o primeiro poema de *Cantares de perda e predileção*:

Vida da minha alma:

Recaminhei casas e paisagens  
Buscando-me a mim, minha tua cara.  
Recaminhei os escombros da tarde  
Folhas enegrecidas, gomos, cascas  
Papéis de terra e tinta sob as árvores  
Nichos onde nos confessamos, praças  
Revi os cães. Não os mesmos. Outros  
De igual destino, loucos, tristes,  
Nós dois, meu ódio-amor, atravessando  
Cinzas e paredões, o percurso da vida.  
Busquei a luz e o amor. Humana, atenta  
Como quem busca a boca nos confins da sede.  
Recaminhei as nossas construções, tijolos  
Pás, a areia dos dias

E tudo que encontrei te digo agora:  
Um outro alguém sem cara. Tosco. Cego.  
O arquiteto dessas armadilhas. (p. 33)

Ao revolver o percurso da vida em busca da imagem do amor, que é a cara de si, a amante investiga meticulosamente a materialidade circundante, lança-se fora de si, examina a natureza e tenta captar em cada detalhe – uma folha, um cão, uma casa – um sinal, um gesto, uma pegada do que julga ter existido além do que sua consciência acusa. A passagem do tempo imprime à matéria suas marcas, revela o desgaste e o destino dos seres e coisas, mas não revela o outro, produto de si, pois este não se dá como imagem palpável e total, antes, é reflexo sem vida, já dissolvido na escuridão das sombras e do nada, muito embora o trajeto amoroso tenha sido efetuado solidamente, sobre “construções, tijolos, pás, areia”. Considerando que a amante busca um objeto com alma, o penúltimo verso resgata a imagem do *kolossós*, artefato rude, tosco, de cera ou de pedra, sem olhos, que, para os gregos antigos, encarna a *psyché* – o duplo – do morto ou desaparecido. Segundo Jean-Paul Vernant (1990, p. 385), na obra *Mito e pensamento entre os gregos*,

não é a imagem do morto que ele encarna e fixa na pedra, é a sua vida no além, esta vida que se opõe à dos vivos, como o mundo da noite ao mundo da luz. O *kolossós* não é uma imagem: é um ‘duplo’, como o próprio morto é um duplo do vivo.

Desta forma, o outro, o duplo, nada mais é que a face invisível da *psyché* – o duplo – daquele que não está entre nós. Por isso, nas histórias maravilhosas, fantásticas, e estranhas, o duplo é, como neste poema, uma “garantia de imortalidade”.

Freud (1996, p. 253) diz que essa seria a primeira função do duplo. Posteriormente, *tem a função de observar e de criticar o eu (self) e de exercer uma censura dentro da mente, e da qual tomamos conhecimento como nossa consciência*. Contudo, adverte Freud (1996, p. 253-254), o duplo surgiu como esperança de cumprir fantasias, projetos, e como possibilidade de anular circunstâncias adversas que aniquilaram nossas vontades, antes de se converter em objeto de terror. Mas voltemos a Vernant (1990, p. 389), que conceitua o duplo pela perspectiva do *Kolossós*:

O duplo é uma coisa bem diferente da imagem. Não é um objeto ‘natural’, mas não é também um produto mental: nem uma imitação de um objeto real, nem uma ilusão do espírito, nem uma criação do pensamento. O duplo é uma realidade exterior ao sujeito, mas que, em sua própria aparência, opõe-se pelo seu caráter insólito aos objetos familiares, ao cenário comum da vida. Move-se em dois planos ao mesmo tempo contrastados: no momento em que se mostra presente, revela-se como não pertencendo a este mundo, mas a um mundo inacessível.

Pelo poema, percebe-se que o duplo retrata o vazio da ausência, por ser presença/ausência, como Narciso diante da própria imagem que lhe foge. Esse *alguém sem cara*. *Tosco. Cego*. (p. 26) é a nossa alma ensombrada, *psyché* habitante do mundo dos mortos, como os gregos a materializavam em pedra ou cera. O *kolossós* contrasta com a luminosidade – *Busquei a luz e o amor* – (p. 33) e o calor da vida, é do mundo invisível, daí ser vã a busca de suas pegadas por onde andam os vivos. É preciso descer ao reino sombrio de Hades, afinal, pergunta Vernant (1990, p. 389), *O que é a psyché senão uma sombra fria?*

Mas a loucura narcísica que busca em si o outro é um reconhecimento doloroso:

Insensatez e sombra.  
Foi o que se apossou de mim  
Quando sonâmbula  
Amoldei meus pés ao teu caminho. (p. 58)

Em busca da unidade, o ser amoroso depara-se com a desrazão e com a perda de si. O não reconhecimento do outro além de si origina a ausência de conhecimento próprio, mas é a vontade, o desejo movido pela carência, a certeza de que sem o outro o amante está na escuridão, no mundo das sombras, é que move essa desatinada e fatídica busca, a entrega cega, em ânsia de completude e luminosidade. Caminhar com os passos do outro é acreditar no poder de redenção

do amor, como previa o mito do andrógino, mas o amor impõe a aniquilação e não a tão sonhada unidade perdida.

Nos versos seguintes, a amante fala de uma realidade “distorcida”, que é a realidade de quem não ama, de quem está só, quando as luzes se ofuscam, as águas se turvam, circunstâncias que impelem o indivíduo rumo ao outro, porque a sombra que o cerca fazem-no expandir e idealizar o brilho do amado. Então, as circunstâncias de solidão, diz a amante, *Me fizeram supor que o teu caminho/ Era a luz do meu passo*. (p. 58) Mas é Tântatos quem reveste o brilho do amor: *E agora sei que as palmas do martírio/ É que brilhavam*. (p. 58) A confusão eu/outro instaurada pela complexidade existencial e amorosa do ser narcísico resulta na imagem obscura da face, do sem rosto, daquele que não mais se alcança: *Teu rosto/ Sobre a minha cara/ Crepuscular*; (p. 54)

Toma para teu gozo  
Minha dor e insanidade  
De nunca voltar a ver  
Meu próprio rosto.  
E aguarda uma tarde sem tempo  
Quando serei apenas retalhada  
Um espelho molhado de umas águas. (p. 55)

Dor, medo, loucura, dilaceração. Esses são os frutos do amor; essa é a vida de quem bebe no copo da paixão, pois encontra a dissolvência, que é a fuga e o desaparecimento completo de si, convertido no objeto amado. Reflexos e mais reflexos, sombra da sombra: *um espelho molhado de umas águas*. A imagem vazia do espelho se turva, perde seu opaco contorno e não deixa vestígio do ser. Mas sem o amado, a amante é mais sombra ainda: *Desgarrada de ti/ Sou a sombra da Amada*. (p. 69) Ser sombra é não ser objeto, é conhecer a ilusão, é ter a aguda consciência da intangibilidade, do não-ser: *Rica de sombras:/ Não pertencida./ Exilada dos sóis/ Das outras vidas*. (p. 103) Assim, confundido com a sombra de si, o amor não é sublime, não é transcendente, pois não alça o amante à luminosidade de si, não propicia o percurso da escuridão à luz, da ignorância ao conhecimento.

Segundo Jung, o arquétipo da sombra é o que mais perturba o eu, e tomar consciência da sombra significa *reconhecer os aspectos obscuros da personalidade*, atitude indispensável para qualquer processo de autoconhecimento. Esse processo é muito demorado e doloroso, mas é terapêutico. Jung deixa claro que o arquétipo da sombra está relacionado às projeções, que são de natureza emocional, e com uma certa “autonomia”, uma vez que a emoção é *um evento que sucede a um indivíduo*, exigindo dele uma força de vontade que ele não possui, até mesmo porque acredita que a emoção parece provir “de outra pessoa”. Jung (1986, p. 7) continua:

Como se sabe, não é o sujeito que projeta, mas o inconsciente. *Por isso não se cria a projeção: ela já existe de antemão.* A consequência da projeção é um *isolamento do sujeito* em relação ao mundo exterior, pois em vez de uma relação real o que existe é uma relação ilusória. As projeções transformam o mundo externo na concepção própria, mas desconhecida. Por isso, no fundo, as projeções levam a um estado de auto-erotismo ou autismo, em que se sonha com um mundo cuja realidade é inatingível.

A sombra, de natureza arquetípica, portanto universal, coletiva, manifesta-se simbolicamente de indivíduo para indivíduo, e está ligada ao vazio, à falta, àquela incompletude original, consequência, no imaginário cristão, da queda, que nada mais é do que o aspecto obscuro de nossa personalidade. Mesmo o mundo das sombras, das projeções, reflete o espaço tensional da construção da individualidade. Nos rastros de si, pergunta-se quem se é, se uma sombra ou ainda nem tanto; mas, se é mesmo sombra, é sombra de quem? A poeta tenta responder modalizando as possibilidades:

Talvez eu seja  
O sonho de mim mesma.  
Criatura-ninguém  
Espelhismo de outra  
Tão em sigilo e extrema  
Tão sem medida  
Densa e clandestina  
  
Que a bem da vida  
A carne se fez sombra.  
  
Talvez eu seja tu mesmo  
Tua soberba e afronta.  
E o retrato  
De muitas inalcançáveis  
Coisas mortas. (p. 82)

Ao substituir sombra por sonho, a amante afasta temporariamente o sinistro que a imagem da sombra sugere, uma vez que sua manifestação evoca, por força de sua natureza, o mundo avernal em sua esfera tenebrosa, recriando no espaço promissor do sonho um estar no mundo mais de acordo com suas exigências. É a consciência de não ser indivíduo, de não saber-se como pessoa completa, de ser um reflexo de outro reflexo, de ser, enfim, vazia, é já um passo na escalada da superação da ideia do si incompleto como um mal. “Talvez” fazer-se sombra não tenha passado de um recurso de sobrevivência. Incorpora-se não só a ideia de um perfil sempre a desenhar-se; na verdade, integra-se à existência essa parte obscura e desconhecida que se choca com a realidade, o tangível. A criatura perdida em suas medidas, de alma incompleta e existência nula, que parece ser outra e não ela mesma, que quanto mais se esconde mais se mostra (o que não é, porque nada é), oscilando entre o ser e o não ser, assume a dissolvência material, transformando-se só numa imagem de si mesma ou do amado.

O “tu”, como se sabe, quando se trata de projeções, é o “eu”, aquele das profundezas desconhecidas, “inalcançáveis”, as coisas do inconsciente, mortas-desconhecidas, cujas sombras, retratos pálidos que se afiguram, vêm assombrar e acordar o inaudito. Daí que, “a bem da vida”, a amada apaga-se materialmente para o mundo para ressurgir espiritualmente da sombra. Desta forma, esses versos introduzem a ambivalência da sombra, pois, se esta evoca, em um primeiro momento, a morte, é a vida que triunfará. Em seu estudo d’ “O mito de Narciso”, Junito de Sousa Brandão (2005, p. 187) explica a ambivalência da sombra:

A *umbra*, a sombra, tem função ambivalente, já que possui qualidades comuns à luz e às trevas. Na verdade, não pode existir sombra sem luz, e estas estão de tal modo relacionadas, que, ao cair da noite, ambas são devoradas pelas trevas. Assim, relacionando-se com a luz e com as trevas e aflorando o problema do bem e do mal, a essência da sombra pode manifestar-se através de funções ambivalentes.

Junito lembra também que a filosofia e a religião são pródigas em exemplos dessa ambivalência, bastando lembrar o mito da caverna em Platão, a propósito das sombras projetadas na parede da caverna: *tais sombras, tais reflexos constituem para Platão as “imagens das ideias verdadeiras”, para nós ainda invisíveis.* *Buscando essas sombras, estamos à procura da luz* (BRANDÃO, 2005, p.187). O poema supracitado finaliza com a possibilidade de esse ser-sombra ser “tangível”, ainda que “ínfimo”. Filho das sombras ou de Lilipute, da ilusão ou da insignificância, esse ser indefinido aspira a *um infinito de sonhos/ E de vidas*, (p. 82) o que aponta para o caráter ambíguo da sombra, que sabe afastar o nefasto do mundo ctônico e proclamar a luminosidade das almas elevadas, como se dá no poema seguinte:

Vida da minha alma:  
Um dia nossas sombras  
Serão lagos, águas  
Beirando antiqüíssimos telhados.  
De argila e luz  
Fosforescentes, magos,  
Um tempo no depois  
Seremos um só corpo adolescente.  
Eu estarei em ti  
Transfixiada. Em mim  
Teu corpo. Duas almas  
Nômades, perenes  
Texturadas de mútua sedução. (p. 104)

Nos primeiros versos está clara a ideia da transcendência, o transcurso da morte à vida, a passagem do inconsciente ao consciente, se tomarmos, respectivamente, como pares opostos e complementares, “sombras/telhados”: a sombra está para o obscuro do inconsciente assim como o telhado está para a claridade e tangibilidade do consciente. Com a junção das duas almas, ou seja, das

duas sombras, os amantes se tornam um, isto é, cumpre-se o processo de individuação, na concepção de Jung, e sedimenta-se a construção do espaço psíquico, segundo Freud. Mas não é só a sombra que se destaca nesses versos como elemento ambivalente, transicional. Podemos considerar com a mesma força simbólica, da morte para a vida, a água e o lago, os mesmos símbolos que cercam a existência trágica de Narciso. Em uma primeira leitura, alude-se, mais uma vez, ao espelhamento, o duplo nefasto, o poço de visões enganadoras que arrebatava a vida. Então, a sombra da falsa dupla – amante e amado – se dissolverá para sempre, cumprindo a desejada união, alçando os amantes a um tempo sagrado, o tempo do princípio, quando dois eram um. Mas, segundo Bachelard, qual água violenta que não se relaciona à água primaveril? Quais águas não são feminis, e não nos arrastam para o seio da mãe? Narciso era mesmo filho do rio Cefiso e da ninfa Liriope, a ninfa das águas. Assim, a água mortal traz em si a água mãe, imagem do repouso e do conforto. Seguindo o pensamento de Bachelard, o estudioso do imaginário, Gilbert Durand, cita passagens do romântico Lamartine em que a água está reabilitada, longe de seu aspecto lúgubre: *A água transporta-nos, a água embala-nos, a água dormece-nos, a água devolve-nos a uma mãe...* O antropólogo concorda com o poeta, acrescentando: *De tal modo é verdade, que a imaginação aquática consegue sempre exorcizar os seus terrores e transformar toda a amargura heraclitiana em embaladora e em repouso* (DURAND, 2001, p. 234).

Mas há, ainda, outro elemento nesses versos remissivos à maternidade, de vida, que é a “argila”, ela mesma um elemento fusional: assim como as sombras se dissolvem, terra e água formam o casal primordial. A argila é o casal adâmico, andrógino, uno, aqui simbolizando Narciso e sua imagem, amante e amado, “um só corpo adolescente”, como espelhava o corpo de Narciso, como se sentem os tocados pelo deus menino, como é uma promessa de vida. Por fim, as duas almas/sombras, uma vez fundidas, “texturadas”, podem migrar por infinitos lugares, pois já não podem se perder, uma vez que a amante está “transfixada” no amado. Enfim, é como se Hefesto de fato tivesse feito sua arte, atando e costurando, para sempre, uma na outra, as duas metades outrora separadas, porém agora encontradas.

## Ódio-amor

Não bastasse a estranha aliança entre Eros e Tânatos que assegura o princípio da vida, enquanto o primeiro procura reunir e preservar, o segundo aniquila, pulveriza as tensões, restaurando, assim, o estado inorgânico das coisas, pela extinção completa do prazer. Freud acrescenta aos complexos instintos de vida e de morte (como pode Eros ser laçao da morte?) outra ambivalência

aterrorizante, mas muito conhecida, que dá o tom do amor e do ódio a muitos dos poemas de *Cantares*:

Ora, o próprio amor objetual nos apresenta um segundo exemplo de polaridade semelhante: a existente entre o amor (ou afeição) e o ódio (ou agressividade). [...] Desde o início identificamos a presença de um componente sádico no instinto sexual. Como sabemos, ele pode tornar-se independente e dominar toda a atividade sexual de um indivíduo. [...] Mas, como pode o instinto sádico, cujo intuito é prejudicar o objeto, derivar de Eros, o conservador da vida? Não é plausível imaginar que esse sadismo seja realmente um instinto de morte que, sob a influência da libido narcisista, foi expulso do ego e, conseqüentemente, só surgiu em relação ao objeto? [...] Onde quer que o sadismo original não tenha sofrido mitigação ou mistura, encontramos a ambivalência familiar de amor e ódio na vida erótica (FREUD, 1996, p.74).

Na já citada obra *Histórias de amor*, Julia Kristeva lembra que Freud vai dizer em um texto de 1915, *Pulsão e destino das pulsões*, que o ódio é mais antigo que o amor e, como psicanalista experiente, Kristeva (1988, p.257) acrescenta:

quando a força do desejo que está ligado ao amor inflama a integridade do ego; quando ele revira a sua solidez na torrente pulsional da paixão, o ódio – parâmetro primário da relação de objeto – emerge do recalque. Erotizado segundo as variantes do sadomasoquismo ou friamente dominante nas relações mais longas e que já surraram as delícias da inconstância tão enganosas quanto sedutoras, o ódio é o pano de fundo da melodia passional do casal.

A relação de amor e ódio por um mesmo objeto deriva, então, da condição narcísica: o indivíduo é voltado para o seu próprio mundo, o que o faz ter repulsa pelo mundo exterior que, por sua vez, condena o auto-erotismo, uma vez que as regras sociais impulsionam para uma relação objetual com outrem. Se Eros é banhado pelas águas de Tânatos, a morte tem no ódio o seu equivalente, daí que o ódio vem “formoso” e “melodioso”, revigorando o próprio canto:

Quem é que ousa cantar, senhor,  
Um ódio dito formoso?

Que raro fosso há de ser  
O escuro melodioso

Esse tão meu, de sementes  
De verdes dentro de um poço?

[...]

Que altas novas  
Este cantar de mulher:

Um ódio de esclarecer  
Desejo que não se mostra.

Um ódio-fêmea, senhor,  
É bem o fosso onde cresce a rosa:  
A rara. De ódio-formoso. (71)

É a amante possuída por um amor tão forte como a morte, amor inquilino das profundezas abissais, lá onde as pulsões de vida e de morte se confundem é que canta esse ódio cuja melodia é prenúncio de amor e de vida. O ódio, sendo da mesma morada de Eros, cuja senhoria é Tântatos, converge o escuro em luminoso e faz emergir do reino das sombras a flor de narciso como símbolo da metamorfose penosa. O *ódio de esclarecer* confirma a força iluminadora – e incongruente: *Que largueza incongruente/ nos versos* – das pulsões primitivas que lutam constantemente para suprir a incompletude humana, cada uma a seu modo, mas vindas de um mesmo poço. O ódio faz o desejo brilhar, porque é “ódio-fêmea”, capaz de gerar vida e dar à luz forças repulsivas transmutadas em flor/amor, ódio sublimado. Se Eros necessita de Tântatos para assegurar a própria sobrevivência, o amor também se equilibra com mais harmonia caso legitime uma parcela de ódio, dinamizando as relações objetais. Em *Eros e repressão – amor e vontade*, Rollo May (1973, p.165-166) escreve:

Pois Eros é um demônio, lembremo-nos; Eros tem relação não só com o amor, como com o ódio, com uma dinamização, uma sacudidela em nossa existência normal – é um moscardo que nos conserva permanentemente acordados; Eros é inimigo do nirvana, da paz inalterável. Ódio e amor não são pólos opostos.

Então, alcançar esse ódio-amor pode até mesmo ser uma graça, pois é esse tipo de amor que enceta as viagens, conferindo-lhe a cadência harmoniosa:

Amor agora  
 Meu inimigo.  
 Barco do olvido  
 Entre o teu ódio  
 E o meu navegar  
 Fico comigo.  
 Sopro, cadência  
 Meu hausto e mar  
 Navego a rocha  
 Somo o castigo  
 Deslizo, meu ódio-amigo,  
 Graça e alívio  
 De te alcançar. (p. 61)

O amor é uma viagem épica em que amante e amado se transmutam em barcos, inimigos e armadilhas recíprocas que fazem “inimigo” rimar com “comigo”, motivando a cadência da vida – rochas são vencidas e o castigo somatizado – e do canto que, com pequenos deslizos, conserva em sua totalidade quatro sílabas poéticas.

Outras vezes o ódio-amor se mostra com todas as garras, então, cavalos e leopardos emergem no poema com sua força libidinal eivada de instinto de morte, como é da natureza ambivalente desses símbolos ctônicos:

Cavalos negros  
 Entre lençóis e abetos  
 E machetadas as cartas  
 Repulsa e gosma  
 Entre as palavras.  
 [...]  
 E leopardos de gelo  
 Entre a mó e o pelo.  
 E ainda assim  
 Altura, forquilha tranco  
 Teu ódio-amor  
 Procura minha pegada. (p. 57)

Nestes versos, a caça se faz caçador, mas o ambiente é hostil, pois os cavalos são mais montarias de Tântatos do que de Eros, ainda que “lençóis” e “abetos” se deem como convites ao amor. O poema é um visco repulsivo que denega seu préstimo aos rituais amorosos, convertendo, ainda, a sedução e a voracidade erótica do felino em objeto frígido, petrificado. De todo modo, é o ódio-amor em sua essência vivificante – “Animal-Vida” – sempre “caça e perseguidor”, que recria a “Poesia” em sua “Casa”, aqui tomados como *amor, corpo e vida*, metáforas de sua poesia. Não se pode esquecer, ainda, que o primeiro amor e o primeiro ódio têm sua origem em Deus. Ao estudar o *Cântico dos cânticos*, Kristeva (1988, p. 105) lembra a ambivalência do amor oriunda da bíblia:

Seja ele passional ou até mesmo vil, como a relação do homem e da mulher, ou ainda sagrado como a do homem com Deus e vice-versa, o *amor* bíblico diz-se no mais das vezes por intermédio da raiz *'ahav* (‘aceitar’, ‘adotar’, ‘reconhecer’), permutando-se com *ódio* (‘rejeitar’, ‘negar’, ‘repudiar’).

Independente da sua conotação maternal e paternal, é interessante verificar o amor correlato do ódio provindo de Deus que, em estado absoluto, é amor. A amante declara: *Em nós demora-se/ O amor e a cólera. A crueldade./ Que é o som de Deus.* (p. 43)

## Amor

O teor dos *Cantares* hiltianos remete imediatamente ao *Cântico dos cânticos*, no que ele tem de busca e exaltação amorosa, amor e lamentação. Percorrendo famosas histórias de amor, Kristeva (1988, p. 111) anota as barreiras impostas ao canto bíblico no seio das histórias sagradas, dado seu caráter sensual e profano, uma vez que suas origens denunciam o amor pagão que sustenta o texto: *A dramaturgia e a lírica grega de um lado, os cultos mesopotâmicos de fertilidade de outro banham sem dúvida esse canto de ressonâncias quase pagãs, que, no entanto se encaixa naturalmente na bíblia.* Como fator preponderante do texto, a psicanalista ressalta a presença viva de sujeito e objeto nutridos por um desejo inesgotável de comunhão.

Diferentemente do mito de Narciso, nos cantares bíblicos o amado existe e ama. Contudo, como em todas as histórias de amor, *é bem verdade que essa presença é fugaz, que ela nada mais é, no fim das contas, do que uma espera*, escreve Kristeva (1988, p. 112). Sobre o amor, é isso que a matriz bíblica ensina: *que a intensidade do amor esteja justamente nessa combinação de gozo e de interdito, de separação fundamental que, no entanto une* (KRISTEVA, 1988, p. 113). Para a psicanálise, o que é extraordinário nesse texto amoroso é a ação de um sujeito abrindo-se a outro sujeito.

Mesmo quem ouviu ou leu o *Cântico dos cânticos* uma única vez, não esquece a riqueza abundante das imagens metafóricas que promovem um jogo sensorial fascinante, no qual amantes e belezas do mundo se confundem, acordando, de modo renovado, o encantamento diante do universo circundante: vinhas (cachos, uvas), romãs, açucenas, jardim, cedros, palmeira, carneiros, gazela, corças se prestam à materialização do erotismo do corpo e da alma. Em estudo do *Cântico no Guia literário da bíblia*, Francis Landy (1997, p. 333) destaca dois elementos sensórios no poema:

Visão e cheiro são as sensações dominantes do *Cântico*; o gosto é associado ao último, e ao mesmo tempo participa do complexo metafórico alimentar por meio do qual a absorção de comida é relacionada com o prazer amoroso.

A metáfora da vinha fala, por exemplo, da embriaguez do amor. De todas as imagens que servem à corte amorosa no poema bíblico, a do jardim arquetipal e sua ideia de refúgio e bem-aventurança vêm, com seus frutos, flores e calor, como renovo de exclusividade, graça e delícias, pois a amada é a sua origem, e o seu corpo é o próprio jardim, conforme capítulo 4, versículos 12, 15 e 16 (1993, p. 466):

Jardim fechado és tu,  
minha irmã, noiva minha,  
manancial recluso, fonte selada.  
És fonte dos jardins, poço das águas vivas,  
Levanta-te, vento norte,  
e vem tu, vento sul;  
assopra no meu jardim,  
para que se derramem os seus aromas.  
Ah! Venha o meu amado  
para o seu jardim  
e coma os seus frutos excelentes!

Como a arte de Penélope, a amante de *Cantares* tece um jardim à espera do amado, selecionando as linhas do amor amigo e do amor paixão, perpetuando, mais uma vez, as promessas que não se cumprem, razão mesmo do amor que se nutre da possibilidade da fruição:

Me vinha:  
Que se tecesse  
Hastes de compaixão  
Corolas de caridade  
Sopro e saudade tecidos  
Na rede do coração  
Eu nunca mais sentiria  
Teu nome de hostilidade.  
Me vinha:  
Se desfizesse  
O que já trançado tinha  
Meu nome é que ficaria  
Amor na tua eternidade.  
Então teci  
Sóis e vinhas:  
Ouro-escarlate-paixão  
E consumida de linhas  
Enovelada de ardência  
Te aguardo às portas da minha cidade. (p. 41)

“Vinha” (convertendo, inclusive, o verbo em substantivo), “hastes”, “corolas”, “sóis” compõem o jardim desta que conclama o amado, vai atrás, esquece as fugas e recuos e se refugia na esperança, na consolidação de um amor mais eterno, baseado na *philia*, o amor fraterno, e amizade. No *Cântico dos cânticos*, muitas vezes os amantes são chamados de “minha irmã”, “meu irmão”, termos metafóricos do amor que não conhece a inquietação, o fogo que queima e consome os amantes. Esse amor filial, compassivo, amigo dos profetas e de Deus, sem o qual nada se é, é o amor para ser tecido, construído dia-a-dia, até firmar-se como graça e dádiva. Esse amor caridoso, que nada pede em troca, não conheceria a “hostilidade”, e sua morada seria o coração. Esse amor, uma vez experimentado, para sempre seria lembrado; mas para tornar-se amor eterno, amor e saudade, também teria que ser desfeito, destecido, única forma que Penélope encontrou para sustentar e prolongar seu amor pelo esposo errante.

Mas para Eros é pouco o nome de “Amor”: Eros é demônio, é força da natureza, é urgência de corpo. O corpo/jardim da amada oferece calor, fogo, latência de vida e êxtase erótico provocado pelo vinho embriagador dos fluidos da paixão, em doses de intensidade. Sobre a vinha, vale ressaltar ainda que no *Cântico dos cânticos* o seio da amada é comparado ao cacho de uva: *Sejam os teus seios como os cachos da vide* (cap. 7, v. 8), bem como seus beijos tem o sabor do vinho: *Os teus beijos são como o bom vinho* (cap. 7, v. 9). É com essa imagética erótica que a amante aguarda o amado.

Filho de Penia, Eros jamais se contenta, portanto, jamais se realiza. Na obra *Cantares* ocorre o que Francis Landy (1997, p. 339) pontua no *Cântico dos cânticos*:

Há um padrão de expectativa e frustração [...] tem uma qualidade dramática à medida que os amantes alternadamente convergem e se afastam. Cada novo início e cada final impreciso promete e deixa um resíduo de esperança insatisfeita, uma dívida feita pela narrativa.

A arte de tecer está ligada à ancestralidade feminina e, simbolicamente, no ato de fiar está embutida a possibilidade de estender o tempo, com a imaginação acompanhando os longos fios. A tessitura engendra os campos imaginados, como o jardim das promessas amorosas. Tecer é o mesmo que esperar, fiando-se nas linhas e novelos infundáveis do desejo que move a busca acompanhada do desengano, pois o amor é feito de logro, da ausência que o presentifica e o pereniza, donde o amor ser um canto de *perda e predileção*.

## Nossa sombra

Nos versos de Hilda Hilst há a entrega dilacerada e agônica de uma poeta visceral que não poupa a garganta ao cantar as suscetibilidades humanas com seus vazios e dores, sintetizando-os em uma arte refinada e doída. Seja tratando da morte, do amor, da poesia ou de Deus, em Hilst vamos constatando verso a verso a nossa condição incompleta, permeada por desamparo e solidão. Criamos um outro para mitigar a solidão, mas lançamos sobre ele nossa miséria e mendicância, o que o torna somente uma *imago*, portanto, jamais atingível. Então, celebra-se a busca, e os *dias felizes* são substituídos pela expectativa, pelo trabalho de construção, de permutas, de perdas e ganhos. Ainda que com sofrimento, com a poesia de Hilst abrigamos a ideia de que a felicidade está na constatação dessa luta sem fim, em que os papéis de amante e amado se confundem, daí o percurso de busca jamais completar-se. O amor, a esperança, a consciência e a genialidade de Hilda Hilst revertem em sabedoria e encanto essas verdades ensombradas que negamos a nós mesmos, em atitude antinarcísica que recusa a construção de um espaço psíquico sabedor de que tudo o que temos é falta.

## Referências

- ALLEAU, René. *A ciência dos símbolos*. Lisboa: Edições 70, 1976.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1992.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. Revista e atualizada no Brasil. Barueri-SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- BLANCO, Rose Aiello. *Jardim de flores*. Disponível em: <<http://www.jardimdeflores.com.br/CURIOSIDADES/beija.html>>. Acesso em: 14 fev. 2009.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- CARVALHO, Rafael Teixeira de. *Insights de uma mente confusa*. Disponível em: <<http://rtcarvalho.blogspot.com/>>. Acesso em: 12 fev. 2009.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Ed. Moraes, 1984.
- DROZ, Geneviève. *Os mitos platônicos*. Trad. Maria Auxiliadora Ribeiro Keneipp. Brasília: UnB, 1997.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.
- FREUD, Sigmund. “O estranho”, “Além do princípio de prazer”. *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- HILST, Hilda. *Cantares*. São Paulo: Globo, 2002.
- JUNG, Carl Gustav. *Aion – estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1986.
- KAREN. *Tulipa*. Disponível em: <<http://karen-rs.blogspot.com/>>. Acesso em: 12 fev. 2009.
- KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- LANDY, Francis. “O cântico dos cânticos”. In: ALTER, Robert; KERMODE, Frank. *Guia literário da Bíblia*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Unesp, 1997.
- LÉVY, Ann-Deborah. Eros. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind; Jorge Laclette; Maria Thereza Rezende Costa; Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- MAY, Rollo. *Eros e repressão – amor e vontade*. Trad. Áurea Brito Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1973.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Vera Lúcia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.
- PLATÃO. *Diálogos*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Traduções e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os pensadores).
- SCHÜLER, Donald. *Narciso errante*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- VERNANT, Jean-Paul. *Mito e pensamento entre os gregos*. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

Recebido: 19.10.2009  
Aprovado: 25.11.2009  
Contato: <[eni@ufu.br](mailto:eni@ufu.br)>