

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

FREDERICO LUIS DOMINGUES BITTENCOURT

ECOS DE NARCISO:
LEITURA DO LIVRO *ECOS*, DE YÊDA SCHMALTZ

Goiânia

2009



Termo de Ciência e de Autorização para Disponibilizar as Teses e Dissertações Eletrônicas (TEDE) na Biblioteca Digital da UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás-UFG a disponibilizar gratuitamente através da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações – BDTD/UFG, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor(a):	Frederico Luis Domingues Bittencourt		
CPF:	702.529.121-87	E-mail:	fredbardo@hotmail.com
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? <input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não			
Vínculo Empregatício do autor	Servidor Público Federal (UFG) Professor Universitário (Faculdade Araguaia)		
Agência de fomento:			Sigla:
País:	Brasil	UF:	GO
CNPJ:			
Título:	Ecos de Narciso: leitura do livro <i>Ecos</i> , de Yêda Schmaltz		
Palavras-chave:			
Título em outra língua:			
Palavras-chave em outra língua:			
Área de concentração:	Estudos Literários		
Data defesa: (dd/mm/aa)	27/03/09		
Programa de Pós-Graduação:	Letras e Linguística da Faculdade de Letras da UFG		
Orientador(a):	Prof. Dr ^a Solange Fiúza Cardoso Yokozawa		
CPF:		E-mail:	
Co-orientador(a):			
CPF:		E-mail:	

3. Informações de acesso ao documento:

Liberação para disponibilização?¹ total parcial

Em caso de disponibilização parcial, assinale as permissões:

Capítulos. Especifique: _____

Outras restrições: _____

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O Sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Data: 15/05/2009

Assinatura do(a) autor(a) _____

¹ Em caso de restrição, esta poderá ser mantida por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Todo resumo e metadados ficarão sempre disponibilizados.

FREDERICO LUIS DOMINGUES BITTENCOURT

ECOS DE NARCISO:

LEITURA DO LIVRO *ECOS*, DE YÊDA SCHMALTZ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Área de Concentração: Estudos Literários

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Solange Fiúza Cardoso Yokozawa

Goiânia

2009

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(GPT/BC/UFG)

B624e Bittencourt, Frederico Luis Domingues.
Ecos de Narciso [manuscrito]: leitura do livro Ecos, de Yêda Schmaltz /
Frederico Luis Domingues Bittencourt. – 2009.
127 f. : il., figs.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Solange Fiúza Cardoso Yokozawa.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras, 2009.

Bibliografia: f. 116-120.
Anexos.

1. Poesia em Goiás 2. Schmaltz, Yêda 3. Yêda Schmaltz, poesia de, 4.
Mito de Narciso e Eco - Análise I. Yokozawa, Solange Fiúza Cardoso II.
Universidade Federal de Goiás. **Faculdade de Letras**. III. Título.

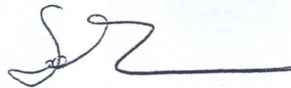
CDU: 821.134.3(817.3)-1

FREDERICO LUIS DOMINGUES BITTENCOURT

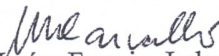
ECOS DE NARCISO:

LEITURA DO LIVRO *ECOS*, DE YÊDA SCHMALTZ

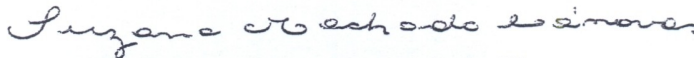
Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do grau de Mestre, aprovada em 27 de março de 2009, pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:




Profª Drª Solange Fiúza Cardoso Yokozawa- Presidente



Profª Drª Maria Luíza Ferreira Laboissière de Carvalho



Profª Drª Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas

Visto: 
Profª. Drª. Heloísa Augusta Brito de Mello

SUMÁRIO

RESUMO.....	04
ABSTRACT.....	05
INTRODUÇÃO.....	06
1. O (UNI)VERSO SCHMALTZIANO.....	11
1.1 Da Autora e sua obra.....	11
1.2 Apresentação de <i>Ecos, a jóia de Pandora</i>	21
2. DO MITO E SUA ATUALIZAÇÃO EM YÊDA SCHMALTZ.....	36
2.1 Sobre o mito.....	36
2.2 Mito e literatura.....	49
2.3 Atualização mítica na poesia de Yêda Schmaltz.....	56
3. ECOS DE NARCISO.....	68
3.1 Recuperação e interpretação do mito de Narciso.....	68
3.2 Teorias sobre o mito de Narciso.....	82
3.3 Atualização do mito em <i>Ecos, a jóia de Pandora</i>	100
CONCLUSÃO.....	113
REFERÊNCIAS.....	116
Anexo A: Capa.....	121
Anexo B: Contra-capas.....	123
Anexo C: Sumário.....	125

RESUMO

Este estudo propõe examinar o livro *Ecos: a jóia de Pandora*, da poeta goiana Yêda Schmaltz. Para tal, toma como fio condutor a atualização, processada no livro, dos mitos de Eco e Narciso. A reinvenção de mitos clássicos notada em *Ecos* é exemplar de um processo recorrente na obra da autora, a qual encontra, nas narrativas da Antiguidade, um dos principais núcleos de criação de sua obra. Nesse processo, os arquétipos mitológicos femininos são tratados em diferentes e sucessivos livros, de modo a revelar as diversas etapas do crescimento psicológico da mulher. Em *Ecos*, a personagem de mesmo nome, diferentemente da narrativa original, supera a rejeição e vence os desafios da relação amorosa. Essa superação faz com que o eu lírico alcance o amor autêntico, que perpassa obrigatoriamente pela valorização de si mesmo, pelo auto-amor, para só em seguida distribuí-lo aos outros. No desenvolvimento deste estudo, primeiramente, far-se-á uma apresentação da autora e da sua obra. Em seguida, como o trabalho contempla a atualização de mitos clássicos em uma poeta moderna, serão apresentadas algumas considerações sobre mito e sobre a relação mito e poesia, procurando, sempre que possível, estabelecer um diálogo entre essas considerações e poemas do livro contemplado. Por fim, proceder-se-á ao resgate da narrativa de Eco e Narciso, conforme aparece em Ovídio, à recuperação de interpretações e teorias sobre essa narrativa e também ao exame, por meio de comentário de poemas paradigmáticos, da recuperação com diferença que Yêda Schmaltz realiza dos mitos de Eco e Narciso.

Palavras-chave: mito, Eco, Narciso, Yêda Schmaltz, poesia em Goiás.

ABSTRACT

This study proposes to examine the book *Echoes: the jewel of Pandora*, of the goiana poet Yêda Schmaltz. To do so, she takes as its leitmotif the update, processed in the book, the myths of Echo and Narcissus. The reinvention of classical myths noticed in *Echoes* is exemplary of an applicant in the work of the author, which is, in the narratives of antiquity, one of the main centers of creation of her literature. In this case, the archetypal mythological women are treated in different and successive books in order to reveal the various stages of psychological growth of women. In *Echoes*, the character of the same name, unlike the original narrative, overcomes the rejection and beats the challenges of loving relationship. This overcoming causes in the I lyric the reach of the true love, which necessarily involves the development of self, the self-love, only to then distribute it to the others. Considering the development of this study, first of all, there will be a presentation of the author and her literature. Then, as this study includes the upgrade of classical myths in a modern poet, it will present some considerations on myth and on the relationship myth and poetry, seeking, as possible, establish a dialogue between these considerations and poems of the book covered. Finally, the procedure will be to rescue the narrative of Echo and Narcissus, as it appears in Ovid, the recovery of interpretations and theories about the narrative and also to examine, through the comment of paradigmatic poems, recovering the difference that Yêda Schmaltz establishes about the myths of Echo and Narcissus.

Keywords: myth, Echo, Narcissus, Yêda Schmaltz, poetry in Goiás.

INTRODUÇÃO

Este estudo examina a atualização do mito de Eco e Narciso no livro *Ecos*, de Yêda Schmaltz. Um mito que, para uma poeta inserida num contexto febril de revolução tecnológica da modernidade, torna-se motivo para uma densa reflexão sobre a vida e o sentido da existência. Essa postura reflexiva resiste ao imediatismo e superficialismo das sociedades modernas, o que leva a Professora Moema de Castro e Silva Olival (1998, p. 366) a afirmar que Schmaltz estabelece uma busca desesperada de um enlace questionador: o do homem – seu sentimento, seu impulso criador – e o do progresso técnico – máquina computadorizada, era cibernética, novo homem, nova linguagem.

Na época moderna, “que se dá como recusa e ilhamento”, como a definiu Alfredo Bosi (2004, p. 167), a industrialização e o desenvolvimento da técnica determinam uma crise de significados (JOSEF, 1986, p. 331), num triste assédio à “desumanização” do Homem, com a qual se conflita a poeta. Para superá-la, volta-se para si mesma, recolhe-se à maneira de Narciso – “cria” uma Narcisa e uma Eco “diferente da Eco do mito” – diante desse espelho que é a poesia (PAZ, 1990, p. 350)².

Para vencer a dificuldade e os obstáculos da existência e expressar a sua arte, a poeta busca a fonte não contaminada do mito, com o qual pretende restabelecer, por meio da palavra, o vínculo consigo mesma e com os outros.

Ressaltando que Yêda Schmaltz não foi avessa aos recursos tecnológicos, tendo-os inclusive como parceiros na sua produção artístico-poética, mas sim, e antes de tudo, estava preocupada com as relações sociais, notadamente as minorias e os discriminados, reproduzimos uma parte do ensaio crítico sobre o livro *Ecos*, de Moema Olival (1998, p. 365):

Grande artesã da linguagem poética moderna, nesse livro ela substancia um grito de amor que busca seu eco, sua completude. Lamenta os empecilhos à realização de seus objetivos e busca desvelar as várias facetas desse embate muitas vezes frustrante, incluindo a dor da perda desse sentimento, ainda que, neste caso, ‘não o queira de volta’. E isto se faz pela força de uma linguagem mágica, por vezes anárquica, que vai recriar seus mitos, reconfigurando-os.

Atestando a capacidade criativa e a originalidade ímpares da poeta e registrando a sua atitude de rebeldia e de inconformismo diante da língua, Gilberto Mendonça Teles sustentou,

² Segundo Octavio Paz, a poesia é um espelho que, ao mesmo tempo em que nos fere com seus resplendores prateados, nos mostra um rosto, que repete e reflete até o infinito.

na década de 90, que Yêda Schmaltz fez experiências, e de todo o seu labor o que se percebeu, como resultado, foi a apreensão gradativa de um artesanato técnico, já em via de processamento e de cristalização e que, por isso, consagrou a sua poesia (TELES, 1995, p. 54).

Ao que parece, Yêda Schmaltz conseguiu atingir o objetivo último do poema, que é a comunicação, a comunhão (JOSEF, 1986, p. 120). O poema, disse Octavio Paz, é sempre uma possibilidade aberta a todos os homens, é “um ir mais além de si, um romper os muros temporais, para ser outro” (1994, p. 51). Como poeta, Schmaltz buscou a si e ao semelhante: procurou restaurar a plenitude da relação eu-tu, contraposta ao relacionamento ser-máquina (JOSEF, 1986, p. 121), característico destes tempos modernos, e que, como poeta, não pretendeu negar, mas re-humanizar. Não desejou salvar o Homem, mas apenas dar-lhe o testemunho terreno de sua experiência individual, revelando-lhe a sua própria condição no mundo.

Ao atualizar o mito de Narciso, Schmaltz recuperou, através dele, a memória mais profunda da comunidade – na qual quis se reconhecer, num processo recíproco de espelhamento – para reconciliá-la com esse mesmo mundo, onde promoveu uma revolução silenciosa, simbólica, feita pela palavra (BOSI, 2004, p. 174), com a qual buscou, em meio à desesperança e incompreensão, fundar uma outra vida, mais humana, mais digna.

É no lastro mitológico, em que se assenta a maior parte de sua obra, e que lhe garante transcendência (DENÓFRIO, 1996, p. 255), mais especificamente o mito de Eco e Narciso, que pretendemos desenvolver neste estudo, identificando a sua singularização e recriação na poesia de Schmaltz, como se verifica no livro *Ecos* (1996), *corpus* do trabalho, pois “a visão moderna da poeta fez de Eco, não uma vítima passiva da desilusão, mas ativa guerreira, capaz de entornar o caldo da tradição clássica” (OLIVAL, 1998, p. 360).

A revisão da fortuna crítica de Schmaltz, especificada abaixo, concentra-se, sobretudo, em estudos regionais (goianos), mas perpassa o âmbito nacional e internacional.

Em Goiás, os trabalhos críticos de maior peso são os produzidos por Darcy França Denófrío, Moema de Castro e Silva Olival e Vera Maria Tietzmann Silva. Em âmbito nacional, podemos elencar os estudos de Nelly Novaes Coelho e Assis Brasil. A contribuição crítica internacional sobre a obra da poeta foi feita por Gian Luigi de Rosa, da Universidade de Milão, na Itália.

Em linhas gerais, o estudo empreendido por Darcy França Denófrío sobre a obra de Schmaltz centra-se no processo de individuação³, proposto por Jung, que resulta em equilíbrio psíquico, mostrando a consciência amadurecida do jogo existencial feminino. Esse processo de individuação vai se construindo e se revelando ao longo de sua produção bibliográfica, de forma gradativa, quando passo a passo vai buscando também a perfeição do amor.

Moema de Castro e Silva Olival também ressalta a entranhada consciência feminista de Yêda Schmaltz, evidenciando a utilização, pela poeta, de recursos estéticos modernos da pesquisa da linguagem. Pela sua requintada sensibilidade, é comparada a Cecília Meireles; e, pela agudeza sarcástica de sua verve poética, a Drummond. A estudiosa ressalta, ainda, a fina ironia da poeta, que retrata a vida em lances críticos repassados de cruel mordacidade.

Vera Tietzmann Silva estuda, especificamente, o tema do fio na obra poética de Schmaltz, cuja interpretação acompanha a visão feminina/feminista e que está associado também ao ato de tecer e escrever poemas. Tietzmann associa o trabalho da fiandeira, o fazer poético do artista e o recomeço tentado por todos aqueles que amam e crêem na força do amor. Além disso, aponta três peculiaridades na obra de Schmaltz: o ludismo, o simbolismo e a metalinguagem.

Além dessas referências, outros estudos acadêmicos em nível de pós-graduação sobre a obra de Schmaltz já foram realizados ou vêm sendo desenvolvidos, principalmente na Universidade Federal de Goiás. Dentre os trabalhos concluídos, podemos relacionar a dissertação de mestrado intitulada *Os nós de alquimia dos nós*, de Cloves Trindade Lopes. Essa dissertação estuda o “opus alquímico” proposto por Schmaltz, relacionado com o processo de individuação exposto por Jung: sombra, *animus*, *anima* e *self*. Assim como o alquimista anseia por achar o ouro, no processo de individuação a escalada do ser na existência visa à perfeita ordenação do consciente e inconsciente em torno do *self*. Nesse encontro com o *self*, transparecido na poesia de Schmaltz, a pessoa enfrentará a difícil tarefa de conviver conscientemente com tendências opostas irreconciliáveis, inerentes à sua própria natureza. Nesse sentido, Cloves Trindade mostra que às barreiras ou embaraços que aparecem na relação amorosa, o eu lírico schmaltziano denomina “nós” (e também pronome pessoal), tendo como aporte o mito de Ulisses e Penélope.

³ O termo “individuação” foi adotado por Jung através do filósofo Schopenhauer, porém reporta-se a Gerald Dorn, um alquimista do século XVI. Ambos falaram do *principium individuationis*, aplicado à psicologia por Jung, para quem, em linhas gerais, o processo de individuação objetiva o autoconhecimento, que é conhecer o próprio *self*, a personalidade plenamente desenvolvida e unificada. A motivação desse processo seria inata, ocorrendo no confronto do consciente com o inconsciente, o que resultaria em amadurecimento da personalidade e na realização de um indivíduo único e inteiro.

A obra poética de Schmaltz está também presente em várias antologias goianas, bem como estudada por Nelly Novaes Coelho no ensaio “A literatura feminina no Brasil contemporâneo” (1993), onde se destaca o caráter feminino-feminista da poesia schmaltziana e o seu esmero em intertextualizar e atualizar os temas mitológicos.

O mapa lírico que Assis Brasil começou a traçar nas antologias estaduais tem o mérito de ampliar o universo de autores e obras, através do registro de nomes e amostragens de poemas. Yêda Schmaltz está incluída no volume “A poesia goiana no século XX”, (1997), onde é destacada como “a maior expressão da poesia feminina no Estado de Goiás”. Ali também encontram-se informações sobre a sua atuação intelectual, inclusive como professora da UFG e participante do Grupo de Escritores Novos (GEN), “que procurava impor à poesia de Goiás um novo aspecto de liberdade estética e conteúdo social, já dentro da perspectiva evolutiva do próprio Modernismo nacional” (ASSIS BRASIL, 1997, p. 181).

Na Itália, em 1998, foi defendido o trabalho intitulado “Yêda Schmaltz: viagem entre o mito clássico e o universo feminino”⁴ (tradução livre), de Gian Luigi de Rosa, desmembrado em duas traduções: “O arquétipo mitológico na escrita de Yêda Schmaltz” e “feminilidade e sexualidade na escritura de Yêda Schmaltz”, ambos publicados na parte final do livro *Vrum* (1999), cujas edições numeradas foram assinadas uma a uma pela poeta. Em seu trabalho, o pesquisador e professor italiano fala de readaptação e atualização do mito clássico na lírica de Schmaltz, a base de onde a poeta parte para uma revolta contra tudo o que castra a humanidade e, em particular, as mulheres.

Quando de sua morte, assim se manifestou a União Brasileira de Escritores – Seção Goiás: “A escritora e poeta Yêda Schmaltz, falecida em maio de 2003, tinha a poesia como modo de vida e profissão maior. Sua obra, de valor inquestionável, foi reconhecida e premiada por respeitadas entidades, nacionais e internacionais, ligadas às áreas de arte e literatura, como também, bastante comemorada pela crítica especializada”.

Como itinerário de imersão crítica no livro *Ecos, a jóia de Pandora*, estruturamos esta dissertação em três capítulos.

No primeiro capítulo, apresentaremos uma breve notícia sobre a vida e a obra da autora, seus principais dados biográficos, seu estilo, temas recorrentes, com ênfase no aspecto feminino de seu texto, inclusive as etapas de sua produção, reveladoras da evolução da identidade feminina. Além disso, faremos uma breve apresentação geral do livro *Ecos, a jóia de Pandora*, *corpus* central deste estudo, evidenciando o processo de criação da obra, os recursos empregados, e o fulcro temático do livro.

⁴ *Yêda Schmaltz: viaggio tra il mito classico e l' universo femminile.*

Já que examinamos um livro (*Ecos*) que atualiza os mitos de Eco e Narciso, consideramos importante conceituar o mito e discorrer sobre a sua relação com a poesia, o que trataremos de empreender no segundo capítulo, com base nas pesquisas perpetradas por Mircea Eliade, K.K. Ruthven, Roger Caillois, Joseph Campbell e Jean-Pierre Vernant. No final desse capítulo, cuidaremos da atualização mítica em Yêda Schmaltz, com enfoque nos aspectos dos mitos de Atalanta, Pandora e Eco, aproveitados e reelaborados pela poeta e que constituem elementos essenciais para a compreensão de sua obra. Nesse sentido, verificaremos a evolução do arquétipo mitológico feminino na poesia de Schmaltz.

No terceiro e último capítulo, apresentaremos o mito de Narciso tal como ele é contado por Ovídio, buscando parâmetro teórico-interpretativo em Raíssa Cavalcanti e Junito de Souza Brandão, e também nos autores já mencionados, além de outros nomes. Ainda nesse capítulo, analisaremos aspectos fundamentais para compreensão do mito em Yêda Schmaltz, tais como a alteridade, a cegueira e a figurativização, com fundamento em Otto Rank, Clément Rosset, Donaldo Schüler e, ainda, no estudo sobre o narcisismo na psicanálise desenvolvido por Freud. Em face da teoria e da interpretação do mito de Eco e Narciso, desenvolveremos a atualização desses personagens no livro *Ecos*, apresentando as marcas das semelhanças e das diferenças propostas pela poeta em relação ao mito clássico, o que constitui a modernidade do mito schmaltziano.

1 – O UNI(VERSO) SCHMALTZIANO

1.1 – Da autora e sua obra

Yêda Schmaltz, no registro civil Ieda Oscarlina Schmaltz, foi neta do poeta Demóstenes Cristino, um dos iniciadores do modernismo em Goiás. A escritora nasceu em Tigipió, Grande Recife, Pernambuco, em 08 de novembro de 1941. Mudou-se para o Estado de Goiás com dois anos de idade, residindo em Ipameri, terra de seu pai, em seguida Inhumas, Cidade de Goiás e, finalmente, Goiânia. Iniciou, em 1948, os estudos primários em sua terra adotiva. Nos anos seguintes, estudou no Rio de Janeiro.

Transferiu-se para Goiânia definitivamente em 1962, quando iniciou o seu curso de Direito. Passou todo o restante da vida em Goiás e é cidadã goiana e dos municípios de Inhumas e Goiânia, através de títulos de cidadania recebidos. Em Goiânia, formou-se em Ciências Jurídicas e Sociais, na Faculdade de Direito da Universidade Católica de Goiás, em 1966, onde também foi professora do Departamento de Letras.

Sua turma marcou época na Faculdade de Direito porque, além de ter publicado o livro *Poesias e contos bacharéis*, foi composta de nomes ilustres, entre os quais, José Mendonça Teles, Geraldo Marmo Coelho Vaz, Alaor Barbosa, Miguel Jorge, Luiz Fernando Valladares, Martiniano José da Silva e Edir Guerra Malagoni. Apenas Yêda Schmaltz, Luiz Fernando e Edir Malagoni não foram para a Academia Goiana de Letras.

Diplomou-se em Letras Vernáculas pelo Instituto de Ciências Humanas e Letras, da Universidade Federal de Goiás. Dedicou-se à docência nas áreas de teoria literária, estética, história da arte e sociologia da arte nas Universidades Católica e Federal de Goiás. Na Universidade Federal de Goiás, trabalhou como bibliotecária e funcionária administrativa, aposentando-se como Professora do Instituto de Artes.

Yêda Schmaltz casou-se duas vezes, primeiramente com Luiz Gonzaga e Silva, funcionário aposentado da UFG, com quem teve dois filhos: Luiz Cristino e Simone Cristina. O segundo casamento foi com o artista plástico Malaquias Ferreira Belo e com ele adveio a filha caçula: Melanie Bello, artista plástica atuante.

Ao longo de sua carreira, a poeta recebeu vários títulos, medalhas, diplomas e distinções por seu trabalho artístico, assim como muitos prêmios literários, dentre os quais se destaca a Bolsa de Publicações “Hugo de Carvalho Ramos”, da União Brasileira de Escritores, seção goiana, o mais importante prêmio literário do Estado de Goiás. Quatro

edições da bolsa “Hugo de Carvalho Ramos” foram para as mãos de Schmaltz, com os livros *Secreta ária*, em 1972, *O peixenauta*, em 1975, *A ti Áthis*, em 1985 e, finalmente, *Ecos*, em 1995.

Editou o Suplemento Cultural do jornal Diário da Manhã, em Goiânia, durante dois anos na década de 80, e novamente por quatro meses no ano de 1996.

Em 1963, Yêda Schmaltz esteve entre os fundadores do GEN (Grupo de Escritores Novos). Na contra-capla da antologia *Poemas do Gen* (1968), com capa do artista plástico goiano D.J. Oliveira, falecido recentemente, foi gravada a proposta do grupo: “se lançar na busca de uma nova mentalidade literária” para o Estado de Goiás. Uma proposta que, conforme consta na apresentação do livro, não aceitava para Goiás, àquela época, a condição de fronteira cultural.

A experiência do GEN (1963-1969) coincidiu com o início da carreira literária da escritora, influenciando sensivelmente o seu estilo, porque Schmaltz tratou, com ousadia e liberdade, de temas tabus, como a sexualidade feminina, a participação mais ativa da mulher na sociedade e se destacou pela criatividade tanto lingüística quanto literária, inovando e fazendo vanguarda, com nítida demonstração de esmero na produção do texto, fruto de um dedicado trabalho de pesquisa e aprimoramento contínuo. Mas seu texto não ficou preso a formalismos, nem a qualquer tipo de preciosismo. Os poemas de Schmaltz às vezes chegam ao prosaísmo, sem perder a qualidade de escrita e a profundidade de temas. Seus versos são livres, despojados, seguindo o padrão desenvolvido pelo modernismo nacional.

Em 16 de maio de 2001, foi eleita para a cadeira de número 1 na Academia Feminina de Letras e Artes de Goiás (AFLAG). Não se sabe a razão de Yêda Schmaltz não ter ingressado na Academia Goiana de Letras, mas acreditamos que o convite, que segundo seus familiares não se realizou, estava prestes a acontecer não fosse sua morte repentina.

Nos anos finais de sua vida, ocupou a Direção do Instituto Goiano do Livro, onde promoveu sua reestruturação, criando um Conselho Editorial e inúmeras coleções literárias para a publicação dos autores goianos e nacionais (tais como as coleções Karajá e Pali Palã para os gêneros ensaio, conto, poesia e romance; a coleção Supernova, para o segmento infantil e juvenil; e, finalmente, a coleção Aldebarã, para dramaturgia).

Yêda Schmaltz faleceu no início da tarde do dia 10 de maio de 2003, após uma cirurgia para a retirada de aneurisma cerebral, complicada por uma hemorragia, no hospital Real Benemérita Beneficência Portuguesa, em São Paulo. Seu corpo foi cremado em São Paulo e as cinzas trasladadas para o Jazigo da família, em Ipameri-Go.

Toda a produção bibliográfica de Schmaltz encontra-se assim distribuída, em ordem cronológica de publicação: *Caminhos de mim* (1964); *Tempo de semear* (1969); *Secreta ária* (1973); *Poesias e contos bacharéis II* (antologia com TELES, J. Mendonça e JORGE, Miguel) (1976); *O peixenauta* (1975, 1ª edição e 1983, 2ª edição); *A alquimia dos nós* (1979); *Miserere* (1980); *Os procedimentos da arte* (1983); *Anima mea* (1984); *Baco e Anas brasileiras* (1985); *Atalanta* (1987); *A ti Áthis* (1988); *A forma do coração* (1990); *Poesia* (1993); *Prometeu americano* (1996); *Ecos* (1996); *Rayon* (1997); *Vrum* (1999); *Chuva de ouro* (2000); *Urucum e alfenins: poemas de goyaz* (2002).

À exceção de *Anima mea* (1984), *Poesia* (1993) e *Urucum e alfenins: poemas de goyaz* (2002), antologias poéticas (livros de poemas já publicados), todos os demais títulos relacionados no parágrafo acima reúnem composições inéditas.

Um dado que chama a atenção é que apenas uma obra de Schmaltz, o livro de contos *Atalanta* (1987), foi publicado por uma grande editora, de envergadura nacional, a José Olympio. O fato de os livros de Schmaltz terem sido publicados por editoras locais concorre para a falta de projeção nacional da escritora, pois é inegável que para que um autor seja conhecido nacionalmente é preciso que sua obra esteja disponível em livrarias e bibliotecas de todo o país.

Yêda Schmaltz abordou como tema fundamental, em quase toda a sua obra, os problemas da mulher contemporânea e seu desejo de dignificá-la. Ela mesma afirmou que para que pudesse conduzir adiante a sua carreira literária e de professora universitária teve de encarar muita luta e resistência como mulher e intelectual, sobretudo em Goiás, Estado agropecuário e atavicamente machista.

A construção crítica feminina passa pela ideologia patriarcal, assim como toda a sociedade brasileira. Essa ideologia quer “explicar” a relação desigual existente entre os sexos como natural e harmoniosa. O determinismo biológico foi sendo assentado pela ideologia burguesa como parte “natural” da identidade feminina, passando a definir os sentimentos, as ações e os pensamentos da mulher.

Na escritura feminina, identifica-se uma alternativa de liberdade da mulher no seu dia-a-dia, como opção diante do cárcere privativo dos sentimentos no mundo autoritário e excludente do sentido, da voz, da intelectualidade autônoma.

O sentido presente nos textos femininos revela os anseios, os medos, os reflexos sociais, o outro, partindo de uma individualidade específica refletida no sistema de relações patriarcais vivenciadas, na busca de um constante desvencilhamento desse padrão ideológico

normativo. Um determinismo biológico e um padrão ideológico eminentemente patriarcal que flagrantemente colocam a figura feminina em posição inferior ao masculino.

Essa posição passiva e submissa que está delegada à mulher na sociedade é alvo de mordaz crítica na lírica schmalztiana. Não é uma poesia cujo discurso assuma simplesmente uma atitude denunciadora ou reivindicatória própria dos movimentos feministas, mas, antes de tudo, é um texto que propugna um tema mais amplo e muito mais digno, que ultrapassa as dissensões históricas entre os sexos, porque trata do amor sublimado, “amor que vá além de macho e fêmea” (SCHMALTZ, 1996, p. 196).

Elaine Sholwalter (*apud* GOMES, 2003, p. 71) aponta três etapas do percurso literário feminino compreendido entre 1840 e 1960. A primeira etapa, definida como “feminina”, é caracterizada pela imitação; nela prevaleciam a tradição dos modos de dominação e a internalização da ideologia social. O segundo momento é definido por ela como de ruptura, e corresponde à fase de protesto pela autonomia e valores da minoria, fase denominada “feminista”. Por último, a terceira fase, a da autodescoberta, é caracterizada pela literatura da mulher, *female*⁵, que compreende as questões do final do século XX e início deste. Segundo a estudiosa, essas categorias não são rígidas, podendo ser encontradas mescladas em uma mesma obra.

Nesse sentido, o fazer literário feminino é considerado como

um movimento de resistência ao paradigma de essencialismo, homogeneização e universalismo que sustenta a institucionalização da literatura e que subjaz às noções vigentes de tradição e cânone literário, ao discurso crítico da historiografia literária, às estratégias interpretativas e critérios de valoração herdados e legitimados na cultura patriarcal (SCHMIDT, 1999, p. 36).

Pensada dessa forma, a literatura se torna, então, a representação do que a mulher gostaria de ser e de mudar na estrutura social, na busca de sua identidade. Uma tentativa através das letras de resistência social à exclusão, já que “o sentido [do texto] nos leva a identificar a opressão e os desejos femininos diante do contexto social e cultural em que viviam as autoras” (GOMES, 2003, p. 68).

Essa escritura feminina pode ser resgatada na contemporaneidade pelo mito, ou seja, a literatura recria uma identidade feminina baseada na mitologia clássica, o que para Wanda Bolzano (*apud* DE ROSA, 1999, p. 71) significa que “a forma narrativa é apresentada em um

⁵ Italiano de fêmea.

veste nova, enquanto o conteúdo, o sujeito da história continua a mesma tradição”⁶ (tradução livre). Yêda Schmaltz alia a representação da mulher ao resgate do mito em sua literatura.

Dessa forma, evidencia-se a arte inconformista de Schmaltz que não se satisfaz em reproduzir mecanismos maneiristas de criação, mas, antes, revela uma autenticidade típica de uma poeta com finalidade definida, de não reproduzir modelos, mas de revolucionar, visto que

o objetivo é de desenvolver um presente capaz de avançar séculos de mitos culturais totalmente masculinos, retornando a raiz do mito clássico. Em resumo, um passado não capaz somente de recriar um presente, mas também de ser recuperado e valorizado enquanto digno de ser paradigma alternativo ao modelo patriarcal (DE ROSA, 1999, p. 71).

Como recorte crítico sobre o itinerário literário de Schmaltz, dividimos sua obra em três etapas, reveladoras de seu amadurecimento como poeta, tendo como parâmetro a cronologia e a temática dos poemas. As relações de gênero e o elemento mitológico são as balizas que possibilitam pensar a obra da autora em diferentes fases. A primeira etapa é caracterizada pelo retraimento da mulher e por sua tentativa de independência ou busca de participação e voz tanto na sociedade quanto na experiência amorosa. Essa etapa é marcada pelas obras *Caminhos de mim* e *Tempo de semear*. À segunda etapa (feminista), fazem parte os livros *A alquimia dos nós*, *Miserere*, *Baco e Anas brasileiras*, *Atalanta*, *A ti Áthis*, nos quais o elemento de protesto feminista é representado pelo mito; e por fim, *Prometeu americano*, *Ecos* e *Rayon*, pela incessante tentativa de busca da identidade feminina, pertencem à terceira fase (*female*). Aos três grupos de livros deve-se incluir: *Secreta ária*, *O Peixenauta* e *A forma do coração*, obras que marcam a transição de uma fase à outra.

Da primeira fase (feminina), marcada pelos dois livros iniciais da autora, escolhemos o poema “Regresso II”:

Regresso II

Quis emergir de ti
e descobri
que não existe paisagem,
que não existe céu nem sol
se não estás aqui.

Nunca vivi tanta poesia
e nunca chorei tantas lágrimas
antes, nem depois de ti.

⁶ *La forma narrativa si presenta in una veste nuova, mentre il contenuto, oggetto della narrazione, rimane quello stesso della tradizione.*

Portanto,
 embora frágil e distante,
 me reténs intacta,
 presa como um pássaro
 que ainda tem as asas,
 mas que não tem garganta.
 (SCHMALTZ, 1969, p. 107)

Percebemos que a poeta-mulher não consegue se desvencilhar da dependência do amado, reveladora da imaturidade própria da pouca idade e limitada experiência de vida. O poema marca intensamente a dominação masculina sobre a mulher, uma influência que afoga e que aniquila a esperança e a vida. A terceira estrofe levanta a condição frágil e aprisionada da mulher. A poesia é associada à dor, porque a inspiração brota do infortúnio, daí o paralelismo entre os verbos “viver” e “chorar” presente na segunda estrofe. Apesar do sofrimento amoroso e da separação, a poeta permanece a mesma apaixonada, mas o advérbio “ainda” é precursor da transição, evidencia uma forte marca temporal, tanto no que diz respeito ao sentimento, quanto na opinião (viés racional), ponto de partida para o amadurecimento psicológico do eu lírico. Um amadurecimento que paulatinamente se descortinará e lhe garantirá a sua individualidade, a sua voz, a garganta que a poeta “ainda não tem”, com a autonomia e a destreza que mais tarde se manifestará em suas obras.

Um aspecto relevante é a incorporação mitológica na transição entre a primeira e a segunda fase. O elemento mítico é figurado na assunção do protesto, no abandono da mulher passiva e resignada em relação a qualquer forma de violência ou castração. A essa segunda fase, podemos verificar o poema “A poetisa”:

A poetisa

Canto
 o prazer e a esperança,
 a loucura e a liberdade.

Cabelos soltos,
 véus diáfanos,
 minha flauta
 e minha jarra

de vinho.
 Que Deus inventou a uva
 e Baco inventou o vinho
 com seus efeitos.

(Cabelos punk,
 eus de afanos,
 minha falta

e minha farra.)

Ao coração humano
medroso, dou alegria
e coragem.

Cabelos soltos,
véus diáfanos,
minha flauta
e minha garra.
(SCHMALTZ, 1985, p. 65)

O poema acima pertence ao livro *Baco e Anas Brasileiras*, uma obra eminentemente feminista a começar pela dedicatória: “este é o livro das minhas filhas Simone e Melanie e das filhas que o meu filho Luiz tiver e de todas as outras mulheres que hão de nascer do meu sangue. Este é o livro das poetas brasileiras do meu tempo”.

O poema abre-nos mais de uma possibilidade de leitura, duas vertentes que desvelam a figura feminina e o ser criador, a poeta. De um lado, a poeta mostra-nos seu ser mulher, seu prazer e seu orgulho em ser mulher e, de outro lado, ela expõe-nos o que é ser mulher-poeta, a que se atira ao mundo através de sua obra. Nos dois lados, há alegria e coragem, pois o poema se carrega de metonímias da liberdade, tanto na disposição gráfica quanto nos elementos que o compõem. Conforme destacamos na Introdução, nesse poema estão presentes os aspectos lúdico, simbólico e metalinguístico que a professora Vera Tietzmann Silva identificou em toda a obra de Yêda Schmaltz. Quanto ao ludismo, a brincadeira com as palavras, tanto no aspecto semântico quanto no simbólico, pode ser verificada pelas construções dos versos: “cabelos soltos/ cabelos punk”, “véus de áfanos/ eus de afanos”, “minha flauta/ minha falta” e “minha jarra/ minha farra/ minha garra”. A esse aspecto lúdico alia-se a exploração simbólica dos termos.

Conheçamos a simbologia de Baco, que é o Dioniso grego, deus do vinho, que representa o êxtase, a alegria, o desregramento. Na interpretação mitológica, Dioniso/Baco significa “aquele que veio ensinar ao homem o caminho para romper seu isolamento original e abrir caminhos para o encontro do outro; é o deus da sociabilidade” (SALIS, 2003, p. 70).

Dioniso/Baco ficou conhecido como o deus das bacanais e das orgias, sendo associado com decadência moral e decrepitude. Isso de fato ocorreu durante a degradação dos costumes do Império Romano, mas de modo algum corresponde às suas verdadeiras características e a seu culto na antiguidade grega. Apesar de as festas gregas serem orgias em que o sexo, o comer e o beber eram praticados de forma desvairada, elas eram festividades religiosas nas quais se buscava o êxtase e a alegria. Dioniso/Baco chega a ser chamado Eros sacro pelos antigos, opondo-se ao hedonismo, tão praticado pelos romanos e na modernidade, como a

prática de uma sexualidade banalizada e desvinculada de seu sentido maior – o conhecimento e a revelação do outro, o desenvolvimento da capacidade de amar e respeitar o próximo. Tem assim, Dioniso/Baco, nos moldes do aproveitamento feito por Yêda Schmaltz no poema em análise, uma função libertadora em seu ritual de inebriar.

Os efeitos do vinho, revela-nos implicitamente o poema, são justamente os propósitos levantados por Schmaltz a serem seguidos pela mulher, uma verdadeira exortação à tomada de consciência e à atitude contra toda e qualquer forma de controle ou opressão. Isso se manifesta pelas figuras de contigüidade em torno da idéia de liberdade: “cabelos soltos”, “véus diáfanos”. O véu, em sua múltipla acepção, representa castração ou inibição, pois é o tecido que cobre o rosto feminino, é aquilo que serve para ocultar e, finalmente, pode causar aflição, angústia, amargura. A expressão “véus diáfanos” reforçam a atitude de liberdade e independência do verso anterior: “cabelos soltos”, já que o véu, metonímia da mulher, é transparente, translúcido, e não castra nem aflige quem o utiliza, marcando a rebeldia do eu lírico em face de qualquer subjugação. A intercalação das estrofes, com revezamento das disposições gráficas, juntamente com os versos livres de todo o poema, também sugerem a atitude independente e autônoma de liberdade de escrita, de livre opção de criar e fazer, ressaltando o viés metalingüístico do poema, e que, ao final, propõem uma nova vida, de alegria e coragem, ingredientes necessários para o embate e as dificuldades inerentes à existência. Notemos o paralelo estabelecido entre as estrofes II, IV e VI:

Estrofe II		Estrofe IV		Estrofe VI	
Cabelos soltos	←-----→	(Cabelos punk	←-----→	Cabelos soltos	
véus diáfanos	←-----→	eus de afanos	←-----→	véus diáfanos	
minha flauta	←-----→	minha falta	←-----→	minha flauta	
e minha jarra	←-----→	e minha farra.)	←-----→	e minha garra	

Parece-nos, ainda, que não foi por acaso que Schmaltz produziu essas estrofes e as apresentou de uma forma diferente na grafia do poema, na simetria do número par, porque elas formam justamente a complementaridade de pares, que se identificam e se equivalem, inclusive quanto ao aspecto sonoro e rítmico dos versos. Aliás, é na semelhança de sons e de grafia dessas estrofes que, sobretudo, é possível identificar o aspecto lúdico do poema. Primeiramente, as estrofes deslocadas em relação ao alinhamento da margem, em seguida os cabelos punk e os cabelos soltos, conotam rebeldia, insurgência contra os modelos padronizados de vida e de conduta. Nesse caso, a rebeldia se instaura na atitude assumida do eu lírico de cantar o prazer, a esperança, a loucura, a liberdade e, finalmente, a alegria e a coragem contra o medo que tolhe os corações humanos. Essa significação converge para a

mesma interpretação em relação aos pares: véus diáfanos-eus de afanos, minha flauta-minha falta e, finalmente, jarra-farra-garra. Na verdade, esses “emparelhamentos” dos versos e das estrofes criam uma tensão que, para Johan Huizinga, “encanta e enfeitiça o leitor” (1999, p. 148) e é, eminentemente, um elemento lúdico porque, com suas qualidades figurativas, “o que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras” (HUIZINGA, 1999, p. 149).

Dando continuidade ao recorte crítico sobre a evolução do eu lírico schmaltziano, que nos propomos revelar, passemos a exemplificar a derradeira etapa, a fase *female*, que corresponde à busca da identidade feminina. O excerto abaixo pode caracterizar essa fase:

10 D – (eco XI)

Alma gêmea me refletindo
e me apaixonando por mim mesma:
Narcisa-Eco sou, multiplicando
o amor, enquanto vou cantando.
(SCHMALTZ, 1996, p. 135)

Percebe-se que da libido objetal (o amor direcionado ao outro) o eu lírico restabelece a libido do ego (o amor por si mesmo), essencial para a auto-valorização, pois ele se recolhe como Narciso e ama como Eco, daí a criação do tipo mitológico: “Narcisa-Eco”. Essa é, aliás, a mudança central da segunda para a terceira fase, quando o eu lírico se estabelece e se reconhece, e a sua identidade feminina se completa.

Ainda no que concerne à temática feminina na obra de Yêda Schmaltz, o crítico italiano Gian Luigi de Rosa detecta a constância desse tema e, ainda, a opção por “cantar” o amor ao longo de toda a vida literária da escritora:

o livro [*Caminhos de mim*] revela as primeiras tentativas de uma busca que prosseguirá em toda a obra da autora. Uma busca estilística e temática cujo elemento constante é o amor. Podem mudar as maneiras de encontrar-se com o mundo externo, mas o amor fica uma presença irremovível. A mulher transborda dos versos de Yêda, como um rio em cheia inunda toda a sua obra desde o início, tornando-se uma peculiaridade de toda a produção poética da escritora goiana (DE ROSA, 1999, p. 75).

Livre, criativa, consciente do alcance da sua fala, Schmaltz realiza uma busca irrequieta e renovada de técnicas mais competentes e excitantes para atingir a plenitude de sua mensagem. Nesse sentido, é oportuno recolher um importante ponto do trabalho de Magda Shirley Carvalho Engelman, em “O jogo elocucional feminino”:

A escritura feminina contemporânea, examinada como um universo da escritora-mulher pode ser, por conseguinte, considerada como uma busca de novo espaço de significância do discurso feminino. [...] Ela ainda se encontra no “entrelugar” do discurso – expressão usada por Silviano Santiago – que a descentra como objeto exterior ao discurso e, ao mesmo tempo, marca-a numa situação de desejo ou de busca de identidade como sujeito significante (ENGELMANN, 1996, p. 19).

Reconhecida em Goiás, Yêda Schmaltz produziu uma literatura constituída de contos e poemas de forte expressão lírica, moderna, numa linguagem ágil, dinâmica, rica em imagens. Explorou temas e sentidos da mitologia clássica e incorporou elementos da cultura goiana, sempre em busca de imagens e efeitos líricos que surpreendem pela simplicidade com que traduzem significados profundos.

Conforme já mencionamos, para a professora Vera Tietzmann Silva (1990, p. 175), a obra literária de Yêda Schmaltz caracteriza-se basicamente por apresentar três peculiaridades, que são o ludismo, com abundantes jogos de palavras a partir dos títulos mesmos das diversas obras; o simbolismo, com imagens evocativas despertando associações na mente do leitor; e a metalinguagem, presente nas inúmeras reflexões sobre o fazer poético disseminadas ao longo dos textos de seus livros. Para Tietzmann, dentre essas peculiaridades na poesia de Schmaltz, a mais incisiva é, sem dúvida, a forte carga de simbolismo.

Os relatos míticos pertencentes à tradição greco-latina e que mais de perto têm influenciado os textos literários ocidentais podem ser enfeixados em um número reduzido de temas, tais como a metamorfose, a viagem, o duplo, o paraíso, a música mágica, o fio e outros. Diversos desses temas podem ser encontrados nos textos de Yêda Schmaltz (SILVA, 1990, p. 176).

Schmaltz deixou a sua marca na poesia brasileira, onde se afirmou pelo elaborado desempenho estético que conseguiu imprimir em seus versos. Dona de poemas expressivos, ela soube adequar a forma do poema à expressão moderna. Exibiu uma linguagem segura, consistente; dominou bem os temas e utilizou palavras certas para exprimir a sua percepção lírica. Apesar dos modelos oficiais excludentes, é preciso incluir a obra da poeta goiana no panorama nacional como uma contribuição relevante. Sua proposta foi resultado maduro da assimilação das estéticas modernas, adotadas com senso de medida e apreço à tradição. Sem dúvida, sua obra constituiu uma das vertentes que representaram a voz feminina da poesia brasileira.

A seguir, faremos uma apresentação geral do livro *Ecos*, obra que constitui o *corpus* central deste estudo.

1.2 – Apresentação de *Ecos, a jóia de Pandora*

Antes de apresentarmos o livro *Ecos, a jóia de Pandora*, e para viabilizar seu estudo e possibilitar melhor entendimento do mesmo, passamos, no parágrafo abaixo, a resumir o mito de Eco e Narciso, com supedâneo *N'as Metamorfozes*, de Ovídio. No item 3.1, cuidaremos com mais detalhes da narrativa bem como de sua interpretação. Por ora, é necessário apenas conhecer sucintamente a trágica história para confrontá-la com o livro *Ecos*.

Apaixonada pelo belo Narciso, a ninfa Eco o seguia sem ser percebida por ele. Ao se afastar do grupo de amigos durante uma caçada, o jovem chama por eles, mas quem devolve as súplicas é a própria Eco. Curioso e instigado com aquela situação, Narciso pede que Eco se revele e ao atendê-lo, a ninfa é friamente repelida e se transforma em pedra, o rochedo que tão somente resvala o som. Como castigo, ao debruçar-se sobre as águas de uma fonte para matar a sede, Narciso visualiza-se e apaixona-se pela própria imagem, e dali não se retira, o que lhe causa a morte e no lugar onde ele falece aparece a flor narciso.

Segundo Moema de Castro e Silva Olival (1998, p. 359), o livro *Ecos, a jóia de Pandora* marca o amadurecimento poético de Schmaltz, por uma dimensão moderna, na poética do mito. O livro é uma atualização schmaltziana de mitos clássicos, em especial o da sedução, o do amor auto-suficiente – Narciso, e do enfoque desse sentimento pela mulher moderna. É importante, nesse aspecto, salientar que a poeta transmuta ou reinventa o destino trágico da ninfa Eco, relatado por Ovídio, de modo que a Eco (de) Schmaltz supera a rejeição do amado e alcança a auto-suficiência no amor.

A edição do livro foi enriquecida com sugestiva ilustração, na capa, de autoria do artista plástico goiano Célio Braga, que reside na Europa, e que apresenta Narciso possuído pelas ‘linhas’ ou enredado nas teias do amor ou do destino. A capa traz a figura de um rosto masculino, um retrato, emoldurado por formas circulares e retangulares que se alternam sucessivamente. Essas formas evocam a mandala, jogo de figuras fechadas circulares e quadradas, no interior das quais dominam imagens de divindades e que constitui, ainda, um lugar sagrado. O termo “mandala” significa círculo. Essa figura circular é tanto a da roda como a do recinto fechado e, conseqüentemente, do sentimento de intimidade, de segurança: “não é por acaso que a psicologia ‘das profundezas’, predita pela poética romântica e corolário da ontologia bergsoniana da intimidade, e especialmente a psicologia de Jung, utilizam constantemente a metáfora do símbolo” (DURAND, 1989, p. 171). Por isso é que o quadrado é compreendido como a cidade, a fortaleza, a cidadela. Já o espaço circular é,

sobretudo, o do jardim, do fruto, do ovo ou do ventre, com acentuação para as volúpias secretas da intimidade. Esse espaço curvo, fechado e regular seria assim por excelência signo de doçura, de paz, de segurança, o que também faz a psicologia recorrer ao caráter “em bola” para explicar o “pensamento digestivo” da criança. Essa esfericidade pode ser entendida aqui como o poder de centrar o objeto, de viver uma profundidade plena. Esse simbolismo do centro liga-se fortemente ao Regime Noturno⁷ da representação através da repetição, ou seja, o espaço sagrado possui o notável poder de ser multiplicado indefinidamente⁸.

Ao mesmo tempo, e por um outro viés, Narciso enredado nos fios do amor e do destino é uma imagem altamente angustiante, carregada de sofrimento e de dor, porque o fim trágico do mito, o qual Schmaltz resgata, assim confirma.

Para entendermos o subtítulo do livro, *jóia de Pandora*, é importante conhecermos o mito de Pandora. Pandora foi a primeira mulher a ser criada por Hefesto, o Vulcano romano, assumindo, na tradição pagã, o papel de Eva da tradição cristã. Mulher bela, recebeu dons privilegiados de todos os deuses, menos de Hermes, que, maldoso, lhe atribuiu a perfídia e a dissimulação. Foi enviada aos homens munida de uma caixa que, segundo o mito, encerrava todos os bens e todos os males. Quando a caixa foi aberta, todo o seu conteúdo se espalhou pela terra, permanecendo, no fundo, apenas a esperança.

No sub-capítulo 2.3, explicaremos o simbolismo de Pandora no livro, quando abordaremos a atualização mítica na poesia de Yêda Schmaltz. Para o momento, a jóia de Pandora (e não caixa de Pandora conforme a narrativa mitológica) é preciosa, embeleza e encanta. É também poesia, o canto ritmado, a voz de Yêda Schmaltz que, tanto aborda aspectos positivos, tais como o amor, a fraternidade, a esperança e, de outro lado, trata de temas negativos, consubstanciados no embrutecimento das relações sociais cotidianas, tais como o individualismo e a violência, e na crise de valores humanos.

Esse potencial do bem e do mal, sincretizado na imagem da mulher moderna, carrega os semas de força, envolvendo conscientização do eu, da energia e do poder de seus

⁷ Segundo Gilbert Durand (1989, p. 135/136), em *As estruturas antropológicas do imaginário*, o regime diurno da representação repousa sobre o jogo das figuras e imagens antitéticas, é pensamento contra o semantismo das trevas (animalidade, queda e tempo mortal). Em contrapartida, sucede-se o regime noturno do imaginário, que se caracteriza pelo eufemismo, já que a noite, inefável e misteriosa, é a fonte íntima da reminiscência e para a psicanálise ela corresponde ao símbolo do inconsciente e permite às recordações perdidas “subir ao coração”. Nesse sentido, o regime noturno é o reino da intimidade do ser. Enquanto os esquemas ascensionais têm por atmosfera a luz, os esquemas da descida íntima colorem-se da espessura noturna. Para Danielle Pita (2005, p. 20/21), o objetivo inicial da tese de Durand era o de estabelecer uma relação de imagens colhidas em culturas diversas. Para tanto, o autor fez um levantamento de imagens em grande número de culturas, nas mitologias, na artes, e para organizar o material obtido, ele partiu da idéia da existência do “trajeto antropológico”, ou seja, uma maneira própria para cada cultura de estabelecer a relação existente entre sua sensibilidade (pulsões subjetivas) e o meio em que vive (tanto o meio físico como o histórico e social).

⁸ Conforme Anexo A, p. 121 e 122.

sentimentos e da capacidade de reação, como também o recurso de recuos estratégicos, de dissimulação como tática de guerra na obtenção de seus objetivos.

A ilustração que ilumina a contracapa do livro, e se repete pela obra, é uma cadeia visual, sugerindo uma ninfa, construída em forma de caracol com a palavra “ecos”, no centro da qual o que parece um olho suscita a imagem da vigilância crítica contínua; no caso, da exercida pela mulher moderna sobre o sentimento que move a humanidade, o amor, e do qual ela, segundo a tradição, teria sido, quase sempre, uma vítima silenciosa, por desconhecer a si mesma e os seus direitos.

Com este livro, “Ecos – a jóia de Pandora”, Yêda Schmaltz coloca seu canto numa dimensão universal. A sua obra valoriza o Prêmio Hugo de Carvalho Ramos a que fez jus [1995]. E, com ele, a autora se firma como intérprete crítica e atuante da voz feminina, através de sua lírica voltada para o jogo da parceria do amor (OLIVAL, 1998, p. 367).

A propósito da simbologia visual aplicada na contracapa do livro, de forma espiralar, helicoidal, aparecem de um lado o nome da poeta e de outro o nome da ninfa ou do som que se propaga (Ecos), dando a impressão de movimento circular, intercalado pelos aludidos nomes. Esse recurso apreende um conjunto de significados, ora perpassando o fluxo temporal, ora o processo de metamorfose flagrante no decorrer do livro. Observemos que Eco e Yêda Schmaltz se equivalem na contracapa⁹

A espiral é *leitmotiv*¹⁰ constante nas culturas em que preponderam os mitos do equilíbrio dos contrários, da síntese e do tempo. O caracol, como símbolo lunar, é concha (apresentando característica aquática da feminilidade e também da sexualidade) como também nos remete a observar o seu aspecto espiralar. Este simbolismo da concha espiralada é reforçado por especulações matemáticas que fazem dela o signo do equilíbrio no desequilíbrio, da ordem, do ser no meio da mudança. A espiral possui essa notável propriedade de crescer de uma maneira terminal sem modificar a forma da figura total e ser assim permanência na sua forma apesar do crescimento assimétrico. É por isso que a forma helicoidal da concha do caracol constitui uma representação universal da temporalidade, da permanência do ser através das flutuações da mudança. Esse processo é, repetimos, recorrente no livro *Ecos* e está no cerne da compreensão da obra, porque desvela a condição feminina na modernidade, reveladora do papel da mulher e a sua luta por sua afirmação pessoal e social.

⁹ Conforme Anexo B, p. 123 e 124.

¹⁰ Do alemão: motivo principal, motivo condutor ou motivo de ligação. É termo composto, expressão idiomática naquele originário vernáculo, para significar genericamente qualquer causa lógica conexiva entre dois ou mais entes quaisquer.

O sumário do livro expõe duas partes. A primeira, “Eco-Conte(n)são (O silêncio)”, com dez blocos, dez poemas cada, antecedidos por numeração e indicação programada de letras. Esse critério, bem indicativo de uma era informatizada, tem três subdivisões titulares: a primeira, a do título acima; a segunda: “eco dos ecos”, e a terceira, “eco dos ecos dos ecos”, notando-se o aspecto lúdico-visual da diminuição das letras, configurando a imagem sonora da diminuição do som no fenômeno do eco. Aliás, o critério *leixa-pren* medieval – um verso ecoando de outro – é técnica constante do livro: os décimos poemas buscam encerrar versos dos poemas anteriores, ecoando, assim, as formas poéticas que o precederam e o último verso do último poema – como já dissemos – inicia o capítulo seguinte¹¹.

Merecedor de atenção é o fato de todo décimo poema ser intitulado “Eco”, seguido de numeração que vai de I a X. No último bloco da primeira parte, tanto o primeiro poema quanto o décimo levam essa designação. Num primeiro momento, temos a impressão de que a poeta quis generalizar o canto, através da numeração fria, arbitrária. Mas a aproximação que ela estabelece entre poesia e música permite-nos constatar que ela (re)produziu uma sinfonia própria, inclusive na acepção de harmonia, porque os poemas são organizados em conjunto, de dez em dez, e todos são iniciados por números, do 1 ao 10. Isso se explica em razão do significado da “música de câmara” (que é, inclusive, título do poema da pág. 154): forma de música erudita composta para um pequeno grupo de instrumentos (geralmente até o máximo de dez) que tradicionalmente podiam acomodar-se nas câmaras de um palácio. Atualmente, é considerada qualquer música executada por um pequeno número de músicos, sendo um deles com maior destaque. A palavra câmara significa que a música pode ser executada em salas pequenas, geralmente com uma atmosfera mais íntima. Cumpre salientar que a maioria dos poemas que compõem a segunda parte do livro *Ecoss* recebe títulos ligados ao som e à música, como por exemplo: “3a – Não-dito inaudito” (p. 151), “4a – Canção” (p. 152), “5a – Música” (p. 153), “8a- Flauta” (p. 156), “9a – Acorde” (p. 157), “2d – Violas” (p. 161), “3d – Alaúde” (p. 162), “4d – Címbalo”, “6d – Ópera” (p. 165), “9d – Violoncelo” (p. 168), “4o – Harpa” (p. 174)”, “6o – Maestra” (p. 176), dentre outros. A repetição dos conjuntos de numeração, a cada bloco de dez poemas, também transparece o caráter cíclico próprio ao mito, a circularidade que conduz ao equilíbrio, à harmonia. Por isso, Schmaltz produziu o seu canto, sua “sinfonia das esferas”, uma declaração de amor ao seu amado, a si mesma e à vida.

Esse caráter de intimidade trazido pela “câmara” é reforçado e confirmado pelas epígrafes da segunda parte do livro:

¹¹ Conforme Anexo C, p. 125 a 127.

Mas eu tirei de dentro do meu tremor as espantosas palavras (**Guimarães Rosa**).

Os escafandristas virão explorar sua casa, seu quarto, suas coisas, sua alma, desvãos. Sábios, em vão, tentarão decifrar o eco de antigas palavras, fragmentos de cartas, poemas, mentiras, retratos, vestígios de estranha civilização (...) Futuros amantes quiçá se amarão sem saber o amor que um dia deixei pra você (**Chico Buarque**).

Os escafandristas são os mergulhadores (escafandro é a vestimenta impermeável e hermeticamente fechada, provida de um aparelho respiratório, própria para o mergulhador permanecer muito tempo no fundo da água) que em sentido figurado representam os críticos, os pesquisadores, os colecionadores ou toda espécie de perscrutador do trabalho (e da vida) do artista.

Na segunda parte, os poemas intitulados pela série “Eco” traçam significativo roteiro do encaminhamento temático. Exemplo: “10a – Eco de Érato”; “10d – Primeiro eco de Orfeu”; “10o – Segundo eco de Orfeu”; “10r – Eco diferente da Eco do mito”.

Também as subdivisões da segunda parte, cujo título geral é “Erato – Mús(ic)a – (Palavra – Asa)”, são reforçativas da proposta poética. Vejamos: “I – Cantos de Orfeu”; “II – Espelho de Medusa – (Palavras, Falos e Falas)”. Yêda Schmaltz foi poeta ousada, mulher revolucionária, Eco moderna que fez, de seu amor, o canto lírico de sua liberação.

Entre a primeira e a segunda parte, estabelece-se um diálogo digital e capital. No princípio, a contensão, o silêncio. Depois, a fala alada.

Fundamental ressaltar a importância do longo poema final: “1m – Eco dos ecos dos ecos dos ecos (Espelho de Medusa)”. Premiado no Concurso BEG de Literatura, promovido pela então Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, em 1994, esse poema representa um painel metalingüístico em que se indaga sobre as raízes da poesia. Que o poema é reflexo e projeção especular da pujança emocional e existencial da poeta (é “espelho de medusa”) não fica dúvida, a partir das inúmeras possibilidades de seu processo de criação. Diríamos, mesmo, que esse poema é uma verdadeira *mise-en-abîme* de todo o livro. Notemos:

1m – Eco dos ecos dos ecos dos (Espelho de Medusa)

Mas como é que nasce a poesia
e como se demonstra?
Ela já amanhece de manhã?
Tem gosto de romã?
Como ela se mostra?
Qual é sua proposta?

[...]
Ah, espelho de Medusa,

a poesia e seu veneno
 musical, mi-notas?
 Na pauta, confusa clave,
 chave di-fusa e semifusa
 (o louva-deus na minha blusa).
 Serpente que inocula
 seu veneno em nós; cravo, espinho
 e o verso atinge, como um punhal,
 o centro da medula
 espinhal.
 Espelho de Medusa, Pandora,
 coral peçonhenta!
 E a voz em coro, do coral,
 emite, da placenta provençal,
 um *lied*-solo-de-mordida-letal.

[...]
 Entre os mouros do Marrocos
 e os marrecos do quintal,
 eis-me aqui.
 O nada
 é o que está escrito.
 Mas poesia é Arte.
 (SCHMALTZ, 1996, p. 213 a 220)

O último verso desse poema-reflexão, de 16 blocos – “Mas poesia é Arte” – torna-se o título, conforme a práxis já mencionada anteriormente, do novo e último capítulo, em que serão evidenciados os recursos editoriais e gráficos usados no livro, numa cabal demonstração da criatividade poética e recurso midiático. Aliás, é importante salientar o perfeccionismo gráfico-midiático buscado pela autora, bastante avançado para a época em que o livro foi escrito (maio de 1993 a setembro de 1995), evidenciando, pois, seu caráter hiper-atualizante da mitologia. Outra nota que não pode ser olvidada e que ratifica o esmero pormenorizado no processo criativo da autora é a “Dedicatória Estatística” do livro *Ecos*:

Homero, o meu computador, me diz que estão em 3.786.240 bytes estas mais de 200 páginas, com 19.571 palavras e cerca de 90 mil caracteres. Afirma que passei 3.410 minutos digitando e que revisei 457 vezes os 4.378 parágrafos. É só um livro que escrevi. São 10.138 linhas, cerca de 9 mil versos e não expressam quase nada daquilo que senti (SCHMALTZ, 1996, p. 05).

A seção em que se encontra esse poema é presidida pelo título “Espelho de Medusa”. A mitologia esclarece: Medusa, uma das três Górgonas, a única mortal, segundo a tradição grega, teria tido a cabeça cortada por Perseu, que a ofereceu a Atena. Medusa tinha a estranha propriedade de converter em pedra todos os que para ela olhavam.

É interessante salientar que, no mito, quem recebeu o espelho de Atena foi o matador da Medusa, Perseu. Ao atribuir à vítima (o espelho passa a ser de Medusa), e não ao seu matador, o espelho, talvez a poeta tenha querido, numa interpretação intertextualizada,

mostrar o papel metonímico representado pelo espelho, ou seja, a missão ambígua que tem o fazer literário, de nele refletir o poeta, o poema e o decodificador. Ou, levando-se em conta outra versão da fábula mitológica de Medusa, aquela em que Medusa teria tido seus cabelos transformados em serpentes por Minerva (ou Atena para os gregos), ao saber que Medusa havia encantado o seu amor Netuno e a havia traído como ele, então o espelho, reproduzindo a extrema beleza de Medusa e, ao mesmo tempo, seus cabelos de serpentes, projetaria as imagens simultâneas do bem e do mal, em jogo especular, e isto diria respeito à missão do poeta de, explorando e dominando o poema, considerando-o um perigo, um ‘monstro-sagrado’, vencer seus tentáculos e ofertá-los à compreensão e à fruição da arte.

É necessário observar que “[...] no que toca aos textos mais antigos, conformes ao espírito mítico, Medusa é um representação do outro na sua absoluta e terrífica diferença. Numa primeira abordagem, com efeito, sua monstruosa feiúra e seu olhar petrificante justificam isso” (DUMOULIE, 2005, p. 620).

Robert Graves (apud DUMOULIE, 2005, p. 622) afirma que o mito de Perseu conserva, da época da passagem da sociedade matriarcal para a patriarcal, a lembrança das lutas que puseram homens e mulheres em campos opostos. A máscara da Górgona, com efeito, tinha a função de afastar os homens das cerimônias sagradas e dos mistérios reservados às mulheres, que celebravam a Lua, deusa de três formas. A máscara era também usada pelas mulheres virgens para evitar a concupiscência dos homens. O episódio da vitória de Perseu sobre Medusa evocaria o fim da hegemonia das mulheres e o assenhoreamento dos templos pelos homens, tornados proprietários do divino que lhes escondia a cabeça de Medusa. Embora a guerra dos sexos se tenha tornado mais surda, nem por isso deixou de existir. E o feminino continua sendo para o homem uma fonte de temor. A associação da mulher à Medusa evoca, por conseguinte, um aspecto fascinante e perigoso, mas o olhar petrificante em geral não passa de uma metáfora convencional da “paixão à primeira vista”, ou ainda, ressalta o perigoso fascínio oferecido pela mulher de olhar mortal e misteriosa cabeleira. Essa terrível mulher, paradigma de todas as mulheres, que o homem teme e busca ao mesmo tempo.

Através da leitura freudiana, a Medusa é identificada com a mulher castradora, as serpentes de sua cabeleira seriam uma profusão de falos e a petrificação equivale a uma ereção. A partir daí, o mito de Perseu ganha novo sentido: relata o feito do herói, que por ter vencido a mulher “castradora” e se ter apropriado do fetiche da cabeça de Medusa, pôde conquistar Andrômeda, a assustadora virgem, e matar o monstro marinho, o duplo maléfico da mulher (DUMOULIE, 2005, p. 623).

Reiterando o ritmo intenso de continuidade do canto como um todo, relembramos o fato de os sub-índices de cada capítulo ser sempre derivados do último verso do poema anterior.

Bastante representativa é a série de poemas intitulada “Eco”, na medida em que cada um deles traz uma faceta da nova mulher que está sendo cantada, a Eco moderna, o sujeito lírico desses poemas com que se confunde a própria Yêda Schmaltz.

Algumas imagens recorrentes na obra, como a da ‘papoula menstruada’, tornam-se a expressão metonímica da representação da mulher, no seu complexo físico e emocional: “derramo o eu: papoula menstruada à sombra de um sonho, mais nada” (SCHMALTZ, p. 89).

Mais que um dueto de amor – Eco e Narciso –, Schmaltz reverbera o duelo de amor nos moldes modernos. Agita, angustia, afia as armas para o embate existencial, revitaliza a mitologia clássica, vista, então, sob a óptica atualizada, tudo em busca de uma completude.

Eco é também Yêda Schmaltz, poeta, mas mulher, símbolo das minorias que valorizam a relação amorosa, que lutam por ela, mas, desiludidas, são capazes de se contentar em revivê-la pela memória, imortalizando-a pela palavra. A figura da autora, entrelaçada, na última capa, com a ilustração de Eco, a ninfa, confirma a identificação entre elas.

A personagem Eco, de Schmaltz, guarda, na memória, a lembrança do sentimento idealizado do amor. Faz dele seu êmulo e luta por ele. E, por isso, não o aceita prepotente, egoísta, impostor. Não o aceita fora de suas perspectivas, de sua dimensão existencial.

A poeta joga, no seu texto poético, com a ambiguidade que o vocábulo sugere: primeiramente, eco – substantivo comum –, som refletido por um corpo; prolongamento de som, e, em seguida, Eco – substantivo próprio de uso mitológico (do grego *ekhō*) – ninfa das fontes e florestas; personificação do eco. Segundo Ovídio, Hera puniu a ninfa privando-a da fala, por ter favorecido os amores de Zeus. Eco, também, teria sido amada por Pan, que, repudiado, mandou despedaçá-la; ou teria morrido de dor, por causa de um amor infeliz por Narciso.

Na verdade, Eco, de Schmaltz, é uma simbiose de todas elas, acentuando-se o peso do amor infeliz por Narciso. Mas a poeta encarna em seu verso uma Eco que se transforma não em vítima inerte e passiva, mas em uma eco-poeta, eco-artista, eco-amante que luta, que canta (através do verso), que reivindica, que protesta e, finalmente, que ama, por um viés diferente do relatado na tradição clássica (daí o poema “eco diferente da eco do mito”, SCHMALTZ, 1996, p. 195), o que lhe ressalta a visão moderna, esse aproveitamento “subversivo” do mito.

A poeta criou novos planos semânticos com o jogo de recursos gráfico-midiáticos, com o lance de cortes, de aproximação ou de reduplicação das palavras, de massas sonoras e

recursos estilísticos vários, como paradoxos, antíteses, metáforas etc, desdobrando e ‘fazendo ecoar’ significados, conforme podemos notar nos excertos dos poemas “3 P – (Narciso)”, “5 r – (os grafiteiros)”. Esses recursos informam a ludicidade por trás das criações poéticas schmaltzianas.

3P – (Narciso)

Tua imagem refletida,
 não na água,
 mas ao sol
 e repetida, multiplicada
 por mim,
 tua imagem color
 ida.
 [...]
 E da mão de Narciso
 nasce outro Sol
 amar
 elo.
 (SCHMALTZ, 1996, p. 19/20)

5r – (os grafiteiros)

Todo o dia eu amo
 mas isto é muito peri
 goso.
 (SCHMALTZ, 1996, p. 33)

Dos excertos acima, fica bem clara a intenção da poeta em explorar a dupla leitura do verso e, em consequência, a multissignificação do poema, o que Octavio Paz (2006, p. 52) denomina “transcendência à criação poética” ou expansão de sentidos. Um poema que não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir mais além de si mesmas e de seus significados relativos, um poema que não tentasse fazê-las dizer o indizível, permaneceria uma simples manipulação verbal. O que caracteriza o poema é a sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta por transcendê-la.

Para tanto, Yêda Schmaltz investe em vários níveis ou aspectos do texto, seja no léxico, na sintaxe e na semântica do poema, recortando palavras (“color-ida”; “amar-elo”; “peri-goso”), alternando frases curtas e longas, ou utilizando inversões (a imagem não é refletida na água, mas ao sol).

A palavra “colorido” assume sentido ambíguo quando se separa “color” (que no inglês tem a mesma acepção de seu cognato em português) e “ida”, particípio do verbo ir, o que traduz algo que já não tem cor e, portanto, não tem mais graça nem atrativo.

A palavra “amarelo” pode representar tanto algo que se aproxima ao ouro, como também a qualidade de pálido, descorado. Mas, explorando as partes do vocábulo, elo é

corrente, ligação, união, continuação ou, ainda, o elemento que falta. A disposição gráfica da palavra, cindida nos versos amar/ elo, reflete o egoísmo mórbido de Narciso, pois lhe falta a disposição por amar o outro, o que separa o amor e impossibilita que ele se realize plenamente, como sol, tesouro e fonte de vida. Observemos, ainda, que as palavras do fragmento de estrofe em comentário têm, entre si, similaridade de sentido, tanto denotativo quanto conotativo: “nasce”-“sol”; “mão”-“elo”; “outro”-“elo”; “sol”-“amarelo”; “sol”-“amar”; “nasce-amar”.

No poema “5r – (os grafiteiros)”, as partes (peri e goso) da palavra perigoso coadunam a possibilidade de dupla interpretação da estrofe, porque o vocábulo “peri” representa “em torno de” (em torno do gozo, sem experimentar efetivamente o prazer carnal), como também se refere à mitologia persa, que simboliza o bem, o gênio benfazejo. Do exposto, amar todo dia é perigoso, é um risco, pode levar ao sofrimento, mas o amor platônico, imaterial, que não almeja somente o gozo, é agradável, positivo, construtivo, saudável.

Aliás, é oportuno frisar que esse caráter polissêmico depreendido dos excertos citados reforça o efeito lúdico dos recursos empregados nos versos, de tal forma que se constitui um jogo, que ora disfarça ou oculta o significado das palavras, ou as figurativa. Essa injeção de mistério nas palavras (e o correlato processo de desvendá-las ou interpretá-las), “de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma” (HUIZINGA, 1999, p. 149), onde as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da que apresentam na vida comum e estão ligadas por relações diferentes das da lógica e da causalidade, é uma função lúdica.

É ainda sob esse aspecto da polissemia da palavra explorada por Schmaltz que gostaríamos de verificar o uso que ela faz da palavra “cravo” no poema de mesmo título:

5 d – Cravo

Cada sílaba é um cravo, o prego em sangue,
a flor, dois cravos
em forma de asas
e suas cordas.

Na palavra, eu me dou
inteira – verbo-ser criador
que de-nota
um mecanismo de ponteio.
Num seio de alaúde,
um cravo tocando Bach,
palavra-asa
com possibilidade de voar.

Cada frase
é uma semente viva.
Mas você me escuta?

Formosos vocábulos,
frases caprichadas
derramando os nadas
mais cheios que os ponteios.

O cravo que crava
o espírito do homem
na palavra.
(SCHMALTZ, p. 164)

Interessante apontar que a palavra cravo assume no poema de uma só vez, ou separadamente, os quatro significados diferentes que ela agrega: 1º - prego, com que as mãos e os pés dos crucificados eram fixados à cruz; 2º - flor do craveiro; 3º - instrumento de cordas, similar ao címbalo, e, finalmente, 4º - verbo cravar. Cada sílaba é um prego que crava (sintaticamente falando), uma flor (metaforicamente falando), uma nota musical (estilisticamente falando). A palavra cria, dá o tom (“de-nota”) e significa ou representa (denota).

À palavra também corresponde toda a possibilidade de voar, já que asa é sinédoque de pássaro, e ela é, ainda, o reflexo da alma humana. Notemos que, de uma só vez, a poeta reúne numa pequena estrofe (a primeira) todas as acepções de cravo (o prego, a flor, o instrumento musical, o verbo). A imagem que evoca no leitor “o prego em sangue” deixa implícita, nessa estrofe, a quarta acepção do “cravo”, como verbo cravar.

Yêda Schmaltz desenvolveu uma linguagem forte, reuniu imagens dinâmicas, sincretizando impulsos, até mesmo contraditórios: “sou a sozinha que / mais tem companhia” (SCHMALTZ, 1996, p. 80) ou, “eu que não sei como fazer calar um poeta / sou a poeta mais sufocada do planeta” (SCHMALTZ, 1996, p. 90).

O livro *Ecos* é o registro crítico do poderoso fluxo energético da vida – o amor – plasmado na força do fogo de Prometeu, da imagem poética e amorosa de intérpretes mitológicos desse amor, Narciso, sobretudo, e da sua ressonância recriadora e atualizada em Eco. Aliás, Eco, e sua máscara moderna, é a grande imagem simbólica da obra; através dela, canta-se a condição da mulher contemporânea de que a poeta se considera o protótipo.

Importa notar que o livro *Ecos*, de Yêda Schmaltz, faz um intertexto com *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Os títulos de todos os poemas de *Ecos* são precedidos ora por consoantes, ora por vogais, que justapostas formam a expressão: “Prelúdi(c)o a Diadorim”, explorando a ambiguidade dos vocábulos “prelúdio” e “lúdico”. Da visualização

do sumário e das partes do livro, percebe-se que existe uma organização meticulosa por trás do processo criador.

Vejamos, primeiramente, a função lúdica na poesia para entendermos como Schmaltz foi pródiga em recursos lúdicos no livro *Ecos*, tais como a letra caída, a ressonância, a “brincadeira” tipográfica, mas que não se confunde com falta de seriedade:

É só palavra, dicionário,
 Brincadeira lúdica
 E coisa muito séria:
 Poesia é literatura.
 O poeta precário crava o verso
 E ajuda a derrubar a ditadura;
 O poeta (e sua miséria),
 Grita e adivinha o futuro;
 É visionário e grava
 Para sempre um termo: palavra.
 (SCHMALTZ, 1996, p. 218)

“O que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras”, diz Johan Huizinga (1999, p. 149). Ordena-as de maneira harmoniosa, e injeta mistério em cada uma delas, de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma:

Nunca se perderam inteiramente as íntimas relações entre a poesia e o enigma. Nos *skalds* islandeses, o excesso de clareza é considerado uma falha técnica. Os gregos também exigiam que a palavra do poeta fosse obscura. Entre os trovadores, em cuja arte a função lúdica é mais patente do que em qualquer outra, são atribuídos méritos especiais ao *trobardus* – o que à letra significa “poesia hermética” (HUIZINGA, 1999, p. 150).

Subjacente a toda escritura criadora está sempre alguma situação humana ou emocional suficientemente intensa para transmitir aos outros uma tensão que “encante” o leitor e o mantenha enfeitiçado. Na maioria dos casos, o tema central da poesia e da literatura é a luta, isto é, a tarefa que o herói precisa cumprir, as provações por que ele tem que passar, os obstáculos que ele precisa transpor. A tarefa será extraordinariamente difícil, aparentemente impossível. Em geral, ela é empreendida em consequência de um desafio, de uma promessa ou de um capricho da pessoa amada. Todos esses temas conduzem ao jogo agonístico. Outra série de motivos de tensão assenta no disfarce da identidade do herói. Ele se apresenta incógnito quer por estar deliberadamente ocultando sua identidade, ou por ele próprio a desconhecer, ou ainda, porque é capaz de mudar sua aparência conforme sua vontade. Em outras palavras, ele usa uma máscara, aparece sob um disfarce, é portador de um

segredo, daí porque se firma o velho jogo sagrado do ser oculto que se revela apenas aos iniciados. E por essa relação se constituir num jogo, ela está respaldada de ludicidade.

O encantamento e o feitiço a que nos referimos estão presentes na tensão do texto poético de Schmaltz, tanto na dificuldade transparecida pelo eu lírico em decorrência da rejeição amorosa quanto no disfarce da identidade do amado (o Diadorim de Schmaltz), a quem o eu lírico prepara o canto, o prelúdio, e ao mesmo tempo firma um jogo de revelação e ocultação, o “prelúdico”, a ludicidade.

Yêda Schmaltz quis, manifestamente, prestar a sua homenagem à mítica personagem que assume as características de andrógino, hermafrodita, porque por detrás da máscara (ou indumentária e alteração do timbre vocal) da masculinidade, o Diadorim, de Guimarães Rosa, escondeu a mulher que amou e encantou Riobaldo, o jagunço do sertão.

“Prelúdio”, como sugere o nome, é um canto, uma canção inicial (talvez por isso as letras principiam os poemas de *Ecos*), como também pode significar começo ou anunciação de uma transformação, amanhecer de uma nova ordem. Essa transformação revela o projeto literário do livro *Ecos*, de tal forma que um dos objetivos da autora parece ter sido a condição da mulher que se livra da opressão, da discriminação e da dominação machista, em todos os sentidos, desde a expressão do sentimento mais simples de afeição, aos gestos de delicadeza à assunção do papel feminino na sociedade.

Aqui se encontra o ponto fundamental da relação *Grande sertão: veredas* e *Ecos*. Na obra de Guimarães Rosa, Diadorim, personagem feminina, camuflou-se de homem para poder acompanhar e amar de perto Riobaldo. No livro de Schmaltz, Diadorim, personagem masculina, apresenta-se com características femininas (ou homossexuais), entravando o anseio de valorização amorosa do eu lírico, de forma tal, que, Diadorim é Narciso e Eco é Yêda Schmaltz. Por outro lado, podemos, também, considerar que o eu lírico schmaltziano encarna o “Diadorim” de *Grande sertão: veredas* como forma “alternativa” para a realização amorosa, já que, sendo inviável a concretização desse amor, ele o vivencia através da poesia, como forma de encontrar o amor ao seu feminino inconsciente, o que caracteriza o processo de individuação e de amadurecimento psicológico da mulher.

O fato é que o fio da trama de Schmaltz, transposta na sua obra *Ecos*, vai se desenovelando aos poucos, até sugerir que ela, a escritora e mulher Yêda Schmaltz, cai nas garras de um amor impossível (interdito), mas apesar dessa motivação biográfica, o livro ultrapassa esse dado e alcança a história de todo amor não correspondido. O dado biográfico, pinçado com um dos familiares da escritora, revela que o livro *Ecos* teria sido escrito, pela poeta, a um amigo homossexual, por quem ela se apaixonara e que, de fato, a rejeitara. Essa

“sugestão”, em alguns momentos, ganha ares de revelação quase que direta, conforme ela expressa seu “destino de amar os eunucos” (SCHMALTZ, 1996, p. 60). O intertexto de *Ecos* com *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, aconteceu de forma direta (conforme se percebe na estrutura do sumário) e, ao mesmo tempo, implícita no conteúdo dos poemas, de aguçado teor lírico, associado ao uso recorrente de termos essencialmente técnico-musicais (tanto nos títulos quanto no teor dos poemas), os quais, como um todo, a poeta engendrou a sua lira, o seu canto, o prelúdio ao seu amado, Diadorim:

2 D – (the blue hope)

Minha história eterna
de felicidade azul,
de esperança triste,
minha preciosidade,
minha prioridade,
Estrela do Sul de Minas
Guimarães de mim,
meu brilho, meu sol, meu filho,
meu amor Di
 amante,
meu Diadorim.
(SCHMALTZ, p. 127)

A esperança triste, o amor não correspondido, vai se revelando um amor impossível (o interdito) porque aquele a quem o eu lírico ama se reveste de feminilidade, daí o canto, a poesia para Diadorim, o homem-mulher criado por Guimarães Rosa. Na França dos séculos XVII e XVIII, o hermafrodito é homossexual, a um ponto tal que as duas palavras eram sinônimas. Bayle (*apud* MIGUET, 2005, p. 30) lembra que, para Platão, a palavra “andrógino” em uso corrente era um opróbrio. Mas, como “não há amor sem conflito” (SCHMALTZ, 1996, p. 133), esse amor se sublimiza, como uma jóia, uma preciosidade, um amor filial, como se depreende do jogo semântico em torno da palavra “Di-amante”, já que a partícula “di” pode significar “duas vezes”, “separação”, ou, ainda “movimento para diversos lados” e, finalmente, “negação”.

A propósito, o andrógino é o símbolo por excelência da totalidade procurada, a fusão dos contrários. Segundo Marie Miguet (2005, p. 27), no mito dos andróginos há uma função etiológica: relatar o sofrimento dos amantes separados, quer sejam homossexuais ou heterossexuais.

Nas duas tradições do mito dos andróginos, bíblica e grega, encontra-se o mesmo esquema: perfeição original de uma unidade dual, transgressão orgulhosa do homem, mutilação realizada pela divindade ofendida, andanças trágicas das metades divididas do homem, esperança de nova aproximação da unidade perdida no tempo e no sofrimento (MIGUET, 2005, p. 27).

Essa nova ordem a que nos referimos algumas linhas atrás se estabelece justamente na postura da poeta de, vencendo a frustração amorosa, encontrar no amor por seu Narciso, “o amor por si mesma” (SCHMALTZ, 1996, p. 131), reformulando a tragédia contida no mito, criando “Narcisa-Eco”, conforme se verifica nos excertos dos poemas “1 e – (adereços)” e “10 d – (eco XI)”, respectivamente:

1e – (adereços)

Narciso é tão bobo,
às vezes!
Não percebe
que o que nele amo
é a mulher,
sou eu: um vinco.
(SCHMALTZ, 1996, p. 40)

10d – (eco XI)

Alma gêmea me refletindo
e me apaixonando por mim mesma:
Narcisa-Eco sou, multiplicando
o amor, enquanto vou cantando.
(SCHMALTZ, 1996, p. 135)

Depreende-se dos excertos citados que o eu lírico ama a si mesmo no outro e que no amor por si mesmo ele encontra a fonte e o modo de distribuí-lo ao outro através do canto, da poesia, da arte, num processo contínuo e cíclico de doação, retroalimentação e simbiose.

Portanto, Eco (de) Yêda Schmaltz define de amor por um Narciso eunuco até vencer a rejeição e se converter em Eco Narcisa, que superou a rejeição amorosa; tem consciência de que buscava a si mesma, a mulher, no Narciso eunuco; e transfigura sua dor amorosa em experiência poética, em canto lírico.

2 – DO MITO E SUA ATUALIZAÇÃO EM YÊDA SCHMALTZ

2.1 – Sobre o mito

O mito é hoje utilizado tanto no sentido de ficção ou de ilusão como de uma história verdadeira; esta última na acepção de tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar, sob a ótica dos etnólogos, sociólogos e historiadores das religiões. Por servir de modelo para o comportamento humano, o mito ganha significado e valor para a existência (ELIADE, 1989, p. 09/10).

Além dessa perspectiva étnico-religiosa, é preciso considerar a influência tanto psicológica quanto sociológica do mito na vida do homem. O mito revela a natureza humana, as relações em sociedade, enaltece as virtudes e condena os maus comportamentos, ensinando, orientando e exemplificando o bom proceder por meio de um modelo de conduta fornecido, mas sem cunho moralizante. Tudo isso para que a vida seja menos penosa e os obstáculos inerentes ao caminho sejam transpostos com sabedoria e naturalidade. Um desses obstáculos é sem dúvida a dificuldade do homem em lidar com as questões ligadas ao amor. O amor que, na concepção de Platão, “é um impulso apaixonado da alma para a sabedoria e esta é, ao mesmo tempo, ciência e virtude” ([s.d.], p. 77).

Pensando e vivenciando toda a dificuldade presente no relacionamento amoroso, Schmaltz escreve *Ecoss*, um livro inteiramente dedicado às agruras do amor não correspondido e a transformação e sublimação desse sentimento porque, ao que parece, a poeta deposita toda a sua fé e confiança na positividade que o amor proporciona. É como se, numa formulação hipotética, ela falasse: “o amor leva ao bem, o amor edifica, o amor alimenta, o amor anima e gera vida”. Daí porque, ao se utilizar de uma narrativa mítica, cujo fim trágico de dois personagens – Eco e Narciso – evidencia os encontros e desencontros inerentes à relação amorosa, por sinal contraditória e complexa, a autora sugere que o amor é também uma forma de passagem, que possibilita uma transformação no ser:

8 D – (a História)

De uma flor, um amor,
sobra a travessia,
mesmo que solitária,
escrita em verso ou ária.
(SCHMALTZ, 1996, p. 133)

Como este capítulo aborda o mito no seu aspecto mais amplo, de toda forma importante para a compreensão da nossa proposta que é a imersão crítica no livro *Ecos*, de Schmaltz, obra literária eminentemente fulcrada no aporte mítico, é necessário conhecermos, de antemão, na esteira de Mircea Eliade, as três funções gerais do mito: a de contar ou narrar uma história, a de explicar e a de revelar o ser.

Na primeira função, que é a narração, o mito conta sempre o nascimento, a origem de algo, como começou a ser, não importa se algo concreto como o homem, o mundo ou uma montanha, ou algo abstrato e impalpável como um sentimento, uma instituição, uma tradição. Em relação à segunda função, a explicativa, o mito procura atender às indagações humanas, fazendo parte de um jogo de perguntas e respostas. Apesar de o mito apresentar uma explicação atualmente encarada pelo positivismo científico como “mentira”, não há como negar sua forte carga de imagens, símbolos e alegorias capazes de penetrar na mente humana, justificando sua apropriação pela psicanálise. Finalmente, quanto à terceira função, o mito revela o ser, o deus, revela tanto o visível quanto o invisível aos olhos, e por isso pode ser apresentado como “uma história sagrada”. Vejamos, mais amiúde, cada uma dessas funções, a começar pelo papel do mito nas sociedades primitivas.

Nas sociedades “primitivas”¹², os mitos estão ainda vivos, fundamentando e justificando todos os comportamentos e atividades humanas, como os indígenas, por exemplo, que distinguem cuidadosamente os mitos (‘histórias verdadeiras’) das fábulas ou contos, aos quais denominam ‘histórias falsas’ (ELIADE, 1989, p. 15).

O mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo “fabuloso” dos começos. Noutros termos, o mito conta como, graças aos feitos dos seres sobrenaturais, uma realidade passou a existir, quer seja a realidade total, o cosmos, quer apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É, portanto, a narração de uma ‘criação’: descreve-se como uma coisa foi produzida, como começou a existir e seus personagens são sempre seres sobrenaturais (ELIADE, 1989, p. 12/13).

Pelo fato de o mito relatar as gestas dos seres sobrenaturais e a manifestação dos seus poderes sagrados, ele se torna o modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas. As histórias ‘verdadeiras’ tratariam do sagrado e do sobrenatural e as histórias falsas teriam conteúdo profano.

¹² Utilizamos os termos “primitivo” e “arcaico” sem qualquer juízo de valor ou conotação pejorativa, mas com a intenção apenas de caracterizar os grupos sociais mais antigos ou remotos, dos primeiros tempos da história humana ou, ainda, a organização social menos complexa e de nível tecnológico menos desenvolvido do que as sociedades ditas civilizadas.

Em razão disso, essa palavra organizada na forma de “discurso sagrado” e que se refere a eventos que teriam ocorrido no início dos tempos, precisava ser repetida para se manter preservada na memória do grupo. Essa repetição tinha (e tem) o condão de reforçar a coesão social, a ordem tradicional das instituições e condutas e, ainda, levava (e leva) ao equilíbrio ou à harmonia. O mito, desse modo, escreve Vernant,

[...]respondia num duplo plano, às exigências da vida coletiva: satisfazia a necessidade geral de regularidade, de estabilidade e perenidade das instituições sociais e permitia que os indivíduos, no seio de uma determinada sociedade, ajustassem, de acordo com os procedimentos e as regras de uso, suas reações uns aos outros pela submissão às mesmas formas e o respeito às hierarquias (VERNANT, 1999, p. 204).

Um conjunto de mitos compõe uma mitologia, que se define como “uma pré-ciência psicológica, enquanto sistema simbólico institucionalizado, conduta verbal codificada, que organiza e estrutura, num todo coeso, os mitos de uma determinada sociedade” (DIEL, 1991, p. 37). Como sistema simbólico, a mitologia trata da vida, do mundo e das coisas como uma totalidade (RIBEIRO JR, 1992, p. 19). Suas raízes encontram-se no inconsciente coletivo, que “parece ser constituído de algo semelhante a temas ou imagens de natureza mitológica [...] Toda a mitologia seria uma espécie de projeção do inconsciente coletivo” (JUNG, 1986, p. 90).

Freud acreditava que os mitos eram projeções do inconsciente humano. Esse inconsciente poderia ser compreendido como uma espécie de celeiro onde a mente consciente armazena fantasias sexuais que prefere desconhecer. Ampliando o conceito de psique individual de Freud, Jung postulou que, além do “inconsciente pessoal”, que fica logo abaixo do limiar da consciência, existe um outro mais profundo, denominado “inconsciente coletivo”, universal, “idêntico em todos os seres humanos, e, portanto, constitui um substrato psíquico comum de uma natureza suprapessoal que está presente em todos nós” (JUNG, 1986, p. 90).

Ao conteúdo desse inconsciente coletivo Jung denominou “arquetipos”. São eles que produzem as “imagens arquetípicas” comuns nos mitos, nos sonhos, na arte e na literatura, “imagens universais que existem desde os tempos mais remotos” (JUNG, 1986, p. 90). Num breve paralelismo à teoria de Jung, no que concerne a essa presença das imagens arquetípicas nos mitos, podemos associar a idéia de Bill Moyers: “aquilo que os seres humanos têm em comum se revela nos mitos, histórias de nossa busca da verdade, de sentido, de significação, através dos tempos” (In: CAMPBELL, 1990, p. 5). “São sonhos arquetípicos e lidam com os magnos problemas humanos” (CAMPBELL, 1990, p. 16). Jung afirmava que as suas

pesquisas tinham “aberto um campo de fenômenos psíquicos que são as próprias matrizes de toda mitologia”, especificamente, “arquétipos como a *anima*, o *animus*, o velho homem sábio, a bruxa, a sombra, a mãe-terra etc” (JUNG, 1986, p.91).

Do exposto até aqui, podemos compreender que o mito é a narrativa das coisas que foram, que são e que serão. “Buscando apanhar a totalidade no fluxo do devir, o mito se faz epopéia, preocupado que está em compreender, a partir do passado remoto, a direção futura, através do presente” (SCHÜLER, 1994, p. 10).

Correlato a esse pensamento, é posição de Viktor D. Salis (2003, p. 13), para quem os mitos “eram narrativas fantásticas e ambíguas, porque os deuses nunca se comunicam de forma direta conosco” e, por isso, não constituem tanta diferença em relação aos dias atuais, quando as pessoas buscam os astrólogos e videntes. “É como se adentrássemos um mundo mágico (palavra que deriva de mito), no qual se abrem novas possibilidades e esperanças para um futuro sempre incerto, mas tão sonhado e desejado” (SALIS, 2003, p. 14). Sem dúvida alguma, podemos apreender a importância do mito, já que ele,

no contínuo retorno às origens, apóia o transitório no permanente. Só é possível prever o que será a partir do que já foi, fundamento de freqüentes antecipações. Antes de olhar para o futuro, o vidente desvenda o passado. Esta ordem não pode ser invertida. No mito, a existência não se justifica a partir do futuro. O mito diz o contrário: o que é e o que será foram no princípio e justificam-se aí. O desenvolvimento do mundo, do homem e das coisas está prefigurado nos eventos inaugurais (SCHÜLER, 1994, p. 10).

Considerado uma história sagrada e, portanto, uma ‘história verdadeira’, o mito, segundo Mircea Eliade, trataria de realidades (1989, p. 13). Por exemplo, o mito cosmogônico é ‘verdadeiro’ porque a existência do Mundo está aí para prová-lo; o mito da origem da morte é também ‘verdadeiro’ porque a mortalidade do homem prova-o, e assim por diante. Outro exemplo dado por Eliade (1989, p. 16) é o fato de os indígenas do Togo considerarem os seus mitos de origem absolutamente reais.

Essa idéia conflitua com a aceção corriqueira a que o mito é levado hodiernamente, porque a visão reducionista do mito, em sua grande parte trazida pelo positivismo científico, o associa a uma mentira, idéia falsa, ludibriosa, ou até mesmo obsoleta. Mas, como já afirmamos, essa é uma visão extremamente parcial e falaciosa da verdadeira função do mito hoje.

Holbach (*apud* RUTHVEN, 1997, p. 25), em seu *Sistema da Natureza*¹³ (tradução livre), diz que a mitologia “é a filha da filosofia natural, embelezada pela poesia, e destinada somente a descrever a natureza e as suas partes”. Nesse parâmetro, ressalva Ruthven:

O maior problema consistia em decidir se os mitos da Antiguidade registram apenas uma reação imaginativa ao mundo natural (que é, de um modo geral, o ponto de vista romântico), ou se constituem uma forma rudimentar de ciência, aquilo que os humanistas do Renascimento consideravam ser a sabedoria secreta dos povos da Antiguidade (1997, p. 25).

Com efeito, os mitos relatam não só a origem do mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se transformou no que é hoje: um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando segundo determinadas regras. Se o mundo existe, foi apenas porque os seres sobrenaturais desenvolveram uma atividade criadora nas origens. Mas outros acontecimentos tiveram lugar depois da cosmogonia e da antropogonia e o homem, tal como é hoje, é o resultado direto desses acontecimentos míticos, é constituído por esses acontecimentos míticos. É mortal, porque qualquer coisa se passou *in illo tempore*. Se essa coisa não tivesse acontecido, o homem não seria mortal: existiria indefinidamente, como as pedras, ou mudaria periodicamente de pele, como as serpentes, e, desse modo, seria capaz de renovar a vida, isto é, de a recomeçar indefinidamente. Mas o mito da origem da morte conta o que aconteceu *in illo tempore*, e, relatando esse incidente, explica por que razão o homem é mortal. Do mesmo modo, uma determinada tribo vive da pesca, porque, nos tempos míticos, um ser sobrenatural ensinou aos seus antepassados a capturar e a cozinhar os peixes. O mito conta a história da primeira pesca, efetuada pelo ser sobrenatural e, ao fazer isso, revela simultaneamente um ato sobre-humano, ensina aos homens o modo de realizá-la e, finalmente, explica por que razão determinada tribo ou sociedade deve alimentar-se ou portar-se desse ou daquele modo (ELIADE, 1989, p. 18).

Na diferenciação traçada entre o homem moderno e o homem arcaico, Eliade sustenta que o primeiro se considera constituído pela História, marcada pelo aparecimento da agricultura, pelas descobertas científicas, pelos surtos revolucionários sociais, pelos avanços nas mais variadas áreas do conhecimento, enfim, ele é um produto do curso da história universal. Já o homem das sociedades arcaicas, se considera o resultado de certo número de acontecimentos míticos (ELIADE, 1989, p. 18).

¹³ *Système de la Nature*.

Para o homem das sociedades arcaicas, aquilo que se passou *ab origine* é suscetível de se repetir pelo poder dos ritos, sendo essencial o conhecimento dos mitos, não só porque eles lhe fornecem uma explicação do mundo e da própria maneira de estar no mundo, mas, sobretudo, porque, ao recordar, ao reatualizá-los, ele é capaz de repetir o que os deuses, os heróis ou os antepassados fizeram *ab origine*. Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas. Por outras palavras, aprende-se não só como as coisas passaram a existir, mas também onde as encontrar e como fazê-las ressurgir quando elas desaparecem.

Nesse sentido, a “história” narrada pelo mito aproxima-se do conhecimento esotérico, místico, não apenas por assumir ares misteriosos e por ser transmitida durante uma iniciação, mas, sobretudo, por esse conhecimento adquirir um poder mágico-religioso. Nesse sentido, conhecer a origem de um objeto, de um animal, de uma planta etc, equivale a conseguir dominá-los, multiplicá-los ou reproduzi-los sempre que se quiser.

Para Bronislaw Malinowski (*apud* ELIADE, 1989, p. 24), a função dos mitos nas sociedades primitivas não é a de atender a uma curiosidade científica, mas é, inclusive, a de responder às necessidades religiosas, aspirações morais e até às exigências práticas. E, por isso, segundo ainda Malinowski, o mito constitui elemento essencial da civilização humana; longe de ser uma vã fabulação, é, pelo contrário, uma realidade viva, à qual constantemente se recorre; não é uma teoria abstrata nem uma ostentação de imagens, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática. As narrativas míticas são, para os indígenas, a expressão de uma realidade original, maior e mais rica de sentido do que a atual e que determina a vida imediata, as atividades e os destinos da humanidade.

Por isso é que a cosmogonia constitui o modelo exemplar de toda a situação criadora; tudo o que o homem faz, repete, de certa forma, o ‘feito’ por excelência, o gesto arquetípico do Deus criador: a criação do mundo.

Como arquétipo ideal, tanto de toda a situação criadora como de toda criação, e como uma obra divina, o cosmos está santificado na sua própria estrutura. Por extensão, tudo o que é perfeito, ‘pleno’, harmonioso, fértil, em suma, tudo o que está “cosmicizado”, tudo o que se assemelha a um cosmos, é sagrado. Fazer bem qualquer coisa, construir, criar, estruturar, dar forma, informar, formar – tudo isto é o mesmo que dizer que se traz qualquer coisa à existência, que se lhe “dá” vida, se assemelha ao Cosmos:

Daí resulta que, para os Polinésios, a criação poética é comparável a qualquer outra criação importante, mas também que a memória dos bardos constitui, ela própria, uma ‘obra’ e que a realização dessa ‘obra’ pode ser assegurada pela recitação solene do mito cosmogônico e que o mesmo teria um valor terapêutico intrínseco e se constituiria em si também o modelo exemplar de toda a espécie de ‘criação’ e de ‘fazer’ (ELIADE, 1989, pp. 34;37).

Ao se referir à gênese da arte moderna, Eliade aproxima o artista moderno à atitude dos povos primitivos, no que se refere à criação de um outro mundo:

são sobretudo os artistas que representam as verdadeiras forças criadoras de uma civilização ou de uma sociedade [...] pois eles aplicaram-se a destruir efetivamente o próprio Mundo, a fim de recriarem um Universo artístico no qual o homem possa simultaneamente existir, contemplar e sonhar (1989, p. 66).

A ânsia pelo conhecimento da origem do universo, da vida, da sociedade, dentre outros, não é apanágio exclusivo do homem arcaico ou primitivo. Esse desejo de conhecer a origem das coisas caracteriza também a cultura ocidental da época atual.

Para exemplificarmos, a psicanálise teoriza que o verdadeiro primórdio é a primeira infância do homem. É por isso que o inconsciente, segundo Eliade, apresenta a estrutura de uma mitologia privada. Assim, podemos afirmar, com Eliade, não só que o inconsciente é mitológico, mas também que alguns dos seus conteúdos estão carregados de valores cósmicos, isto é, que eles refletem as modalidades, os processos e o destino da vida:

o único contato real do homem moderno com a sacralidade cósmica se efetua através do inconsciente, quer se trate dos seus sonhos e da sua vida imaginária, quer das criações que surgem do inconsciente (poesia, jogos, espetáculos etc) (1989, p. 68).

É um percurso que conduz ao “nascimento” de um novo ser, uma atividade “sagrada” de criação, nos moldes arquetípicos do Deus-criador. Uma faceta da representação mítica do “regresso à origem” indica um novo nascimento, diferentemente do nascimento físico. Há, propriamente, renascimento místico de ordem espiritual, isto é, acesso a uma nova forma de existência (que inclui a maturidade sexual, a participação no sagrado, em suma, a “abertura” ao espírito). A idéia fundamental é que, para atingir uma forma superior de existência, é necessário repetir a gestação e o nascimento, mas eles são repetidos ritualmente, simbolicamente; trata-se de ações orientadas para valores do espírito e não para comportamentos ligados à atividade psicofisiológica. Yêda Schmaltz resgatou a imagética da gestação e do parto como degraus a serem vencidos para se alcançar uma nova forma humana interior e, conseqüentemente, uma nova vida. Esse parece ter sido o nascimento espiritual,

digno de uma transformação, uma mudança de mentalidade e de posição, que pode ser identificado no poema “6 o – (a fuga)”:

6 o – (a fuga)

Comecei a dar cabriolas,
no exercício inumano
de arrancar de dentro o amor errado.

Faltei, desconversei,
fui a um jantar
que todo vomitei
e vomitei da minha entranha
o raso e o fundo
mais meus gritos.

(Não iria a outro jantar
por nada deste mundo.)

Mas fui assistindo
(cega de dor) o amor e o desamor
e fui engolindo
pus, sangue, saliva,
casca de ferida,
fui comendo detritos.

O sacrificio
e o exercício
de quem não enxerga
e se entrega.
(SCHMALTZ, 1996, p. 109)

O exercício “de arrancar de dentro o amor errado” é que nos possibilita identificar ou associar à imagética da gestação e do parto, mas numa dimensão diferente da idéia de parto e gestação natural (apesar de a náusea e o vômito ser sintomas de gravidez), porque a conotação de náusea e de regurgitar (de botar para fora) representam a liberação de algo que causava dano ou entrave para o eu lírico. Dessa forma, a náusea e o vômito possibilitam ao eu lírico o acesso a uma nova vida.

O primeiro verso do poema é bastante sugestivo quanto à temática que aborda, já que marca verdadeiramente o início (identificado pelo verbo “começar”) de uma transformação, porque “cabriola” tanto representa saltar, pular, quanto representa uma mudança repentina de opinião ou de posição. Dito de outra maneira: o eu lírico se encontrava em um estado que ele recusa ou que o impulsiona para uma tomada de decisão, rumo a uma nova ordem ou situação psicológica e social. O que se descortina lentamente da leitura repetida do poema é que da repulsa ou rejeição sofrida em face de um amor não correspondido, o eu lírico percebe a necessidade de também expulsar ou “arrancar” do seu interior o sentimento que

paradoxalmente o fez amar e também sofrer. Por isso é que o amor não retribuído ou o amor descomedido (sem controle ou que deixa de valorizar a si mesmo), causa de padecimentos e aflições, precisa ser extirpado de seu âmago, o que enuncia um novo nascimento, “vomitado da entranha”, de si para si, doloroso, atroz, cruel, por isso que “inumano”, alheio ao sentimento de humanidade. A flexão verbal também indica o processo de paulatina mudança ou transformação, porque os verbos da primeira e da segunda estrofe estão todos na primeira pessoa do pretérito perfeito do indicativo: “comecei”, “faltei”, “desconversei”, “fui”, “vomitei”. Como um elemento de transição, que ainda mais evidencia a modificação do estado em que se encontrava o eu lírico, a terceira estrofe, toda em parêntese (um aposto das estrofes anteriores), traz o verbo no futuro do pretérito (“iria”), a mostrar a mudança de atitude do sujeito: o eu lírico que um dia foi ao jantar “não iria a outro jantar por nada deste mundo”. Na terceira estrofe do poema, três locuções verbais (“fui assistindo”, “fui engolindo”, “fui comendo”) dão nota do movimento, da evolução ou do deslocamento empreendido pelo eu lírico. A mastigação e o engolimento são, na acepção simbólica, um processo de regresso ao interior sagrado, o útero de si mesmo, e marcam o renascimento espiritual. Esse é todo o sacrifício, de parir um outro ser, um novo homem, a todo aquele que se entrega cegamente a uma paixão, sem a cautela de dosá-la ou ao menos considerar o amor por si mesmo. É importante destacar que, semanticamente, os verbos “assistir”, “engolir” e “comer” indicam três posições diferentes na vida (assistir corresponde à inércia, engolir significa resignação e comer representa manifestação de vida, luta pela sobrevivência e conquista de espaço), caracterizadores da mudança ou evolução de um estado de passividade para atividade, confirmando o processo de amadurecimento psicológico empreendido pelo eu lírico, entre o sacrifício e a entrega de amar, até a tomada de consciência e a criticidade: “de quem não enxerga e se entrega”.

Voltando ao estudo sobre o mito, pode-se dizer que as primeiras especulações filosóficas derivam das mitologias: o pensamento sistemático esforça-se por identificar e compreender o “começo absoluto” de que falam as cosmogonias, por desvendar o mistério da criação do mundo e, em suma, do aparecimento do ser, ontologicamente considerado.

Mas a ‘desmitização’ da religião grega e o triunfo (com Sócrates e Platão) da filosofia rigorosa e sistemática não aboliram definitivamente o pensamento mítico [...] pois é difícil conceber o abandono radical do pensamento mítico enquanto o prestígio das ‘origens’ permanecia intacto e o ‘esquecimento’ daquilo que acontecera ‘in illo tempore’ – ou num mundo transcendente – era considerado como o principal obstáculo ao conhecimento ou à salvação. Platão estava ainda ligado a esta forma de pensamento arcaico como, na cosmologia de Aristóteles, sobrevivem ainda verdadeiros temas mitológicos (ELIADE, 1989, p. 97).

Ao discorrer sobre os valores axiológicos da religião, como valores absolutos, paradigmáticos de todas as atividades humanas, Eliade ainda afirma que é justamente o mito a forma mais geral e eficaz de perpetuar a consciência de um outro mundo, de um além, seja ele o mundo divino ou o mundo dos antepassados ou um plano sobre-humano, transcendente, o mundo das ‘realidades absolutas’:

É da experiência do sagrado, do encontro com uma realidade trans-humana, que nasce a idéia de que qualquer coisa existe realmente, que existem valores absolutos, capazes de guiar o homem e de dar um significado à existência humana. É, pois, através da experiência do sagrado que surgem as idéias de realidade, de verdade, de significação, que, mais tarde, serão elaboradas e sistematizadas pelas especulações metafísicas (ELIADE, 1989, p. 119).

Esse mundo “transcendente” dos deuses, dos heróis e dos antepassados míticos é acessível porque o homem arcaico não aceita a irreversibilidade do tempo. O ritual anula o tempo profano, cronológico, e recupera o tempo sagrado do mito. O homem torna-se contemporâneo das ações que os deuses realizaram *in illo tempore*. A revolta contra a irreversibilidade do tempo ajuda o homem a “construir a realidade”, e, por outro lado, liberta-o do peso do tempo morto, dá-lhe a garantia de que é capaz de abolir o passado, de recomeçar a sua vida e de recriar o seu mundo.

Nesse sentido, o mito incita o homem a criar, abrindo novas perspectivas ao seu espírito inventivo. O mito garante ao homem que aquilo que ele se prepara para fazer já foi feito, ajuda-o a dissipar as dúvidas que poderia ter quanto à outra realização:

Por que hesitar perante uma expedição marítima, uma vez que o herói mítico já a efetuou num tempo lendário? Basta seguir o seu exemplo. Do mesmo modo, por que temer instalar-se num território selvagem e desconhecido, se se sabe o que é necessário fazer? Basta repetir o ritual cosmogônico, e o território desconhecido (o ‘caos’) transforma-se em ‘Cosmos’, passa a ser uma *imago mundi*, uma ‘habitação’ ritualmente legitimada. A existência de um modelo exemplar em nada entrava a atividade criadora. O modelo mítico é suscetível de aplicações ilimitadas (ELIADE, 1989, p. 120).

O mito oferece possibilidades de jogos e efeitos “em abismo”¹⁴ que fazem dele uma quimera em que todos se reconhecem. Atravessa gêneros literários e hermenêuticas, reverte as divisões retóricas, abre-se à diversidade de culturas.

¹⁴ Do francês, *en abîme*, encaixe de uma mesma imagem dentro dela mesma, dando a impressão de repetição ao infinito.

Inscrito na longa duração, ele [o mito] se oferece à leitura através da sobreposição de imagens e do mosaico sempre mutante de seus motivos, tal qual um caleidoscópio, um pretexto para infinitas variações. Jogo de espelhos, ele traz a visão de antigas fantasmagorias. Laboratório onde se operam as tergiversações míticas, ele atrai e anuncia obras por vir (BRICOUT, 2003, p. 18).

“Dessas histórias muito antigas guardamos alguns sinais. Era o limo fértil de um imaginário que foi nosso. De aluviões, eis que se tornaram alusões” (BRICOUT, 2003, p. 15). Essas alusões aos deuses ou heróis mitológicos integram o nosso meio (além do nosso interior), inspiram artistas, pintores e escritores, motivam peças teatrais, roteirizam filmes, fundamentam ideologias, justificam atitudes ou modos de vida, nomeiam marcas, locais, comércios (o monte Parnaso, habitado pelas musas das artes, deu o nome à *Gare de Montparnasse*, uma estação de metrô e trens de Paris; o *Pantheon* é um palácio parisiense onde ficam sepultadas as cinzas das grandes personalidades da história da França; Hermes, o deus do comércio, dá nome à marca de malas de luxo).

Por isso é que, hoje, o mito está em toda parte e, no entanto, é clandestino: no labirinto das ruas, no tumulto das cidades, nas paredes do metrô, nos paralelepípedos das calçadas, nos gritos das feiras e no rumor diurno, em nossos gestos e hábitos, em nossos sonhos e fantasmas. Está aí e, no entanto, poucos o reconhecem. Mas apesar de não o reconhecermos, no dia-a-dia, ou em nosso interior, a mito é, para Campbell (1990), a “canção do universo”, “a música das esferas”, música que nós dançamos mesmo quando não somos capazes de reconhecer a melodia. Ouvimos seus refrões,

quer quando escutamos, com altivo enfado, a ladainha ritual de algum curandeiro no Congo, quer quando lemos, com refinado enlevo, traduções de poemas de Lao Tsé, ou rompemos a casca de um argumento de S. Tomás de Aquino, ou apreendemos num relance, o sentido radiante ou bizarro de uma lenda esquimó (CAMPBELL, 1990, p. 11).

A fim de expressar a “juventude dos mitos”, Jean-Claude Carrière discorreu, em ensaio de mesmo nome, sobre a presença viva e robusta (por isso o termo “juventude”) deles por todo o mundo:

Chocamo-nos a cada dia com essa juventude que nos reconduz à nossa infância, nos perturba e nos seduz. Apresenta-se com o sabor sempre muito forte e muito tenaz dos começos. Leva-nos a acreditar ter havido um segredo primordial, que, talvez, detínhamos no instante de nosso nascimento, mas que por infelicidade perdemos. Interrogamos sem parar essa juventude, ainda que dela não obtenhamos uma resposta clara. Tudo indica que não envelhecerá tão cedo (2003, p. 24).

A propósito da presença dos mitos de forma atuante em nossa vida, Campbell (1990) relaciona alguns rituais mitológicos atuais, como a celebração de casamento, a cerimônia de posse de um presidente, o papel do juiz e a simbologia da toga magistral, o alistamento no exército e o uniforme de trabalho. Nesses casos, há a desistência por parte do indivíduo de sua vida pessoal e a aceitação por este de uma forma socialmente determinada de vida, a serviço da sociedade de que é membro. Podemos, ainda, agregar a essa lista, outras situações da vida e da sociedade carregadas de rituais, como as práticas religiosas e a maçonaria; esta, aliás, busca fundamentação no mito dos templários, também denominado “Ordem dos pobres cavaleiros de Cristo e do templo de Salomão”.

Enquanto histórias de autores anônimos que nos falam da origem e do destino humano, a mitologia seria, portanto, um tipo de verdade socialmente aceita, que contribui para a manutenção das instituições sociais, mas, do ponto de vista individual, é um interdito, ou, como diz Walter Benjamin (1992, p. 49), um pesadelo. Enfrentá-la é uma espécie de “catarse”: em seu caráter eminentemente simbólico, narrativo, o indivíduo desafia seus medos ancestrais, como o medo do desconhecido, o medo de si mesmo, o medo da vida e o medo da morte. Nela, manifestam-se e se saciam, por meio do rito, as necessidades de transgressão e redenção da consciência coletiva (PAZ, 1990, p. 282). Em suas narrativas, configura-se a noção de “complexo”: um conjunto de conflitos psicológicos, dos quais o indivíduo raramente tem consciência, que variam com a civilização e o tipo de sociedade a que pertence.

Um complexo é, pois, o resultado da estrutura social e a consequência das obrigações que essa estrutura faz pesar sobre os desejos elementares dos indivíduos, na forma de tabus. Impossibilitados de saírem desses conflitos, senão mediante um ato condenado pela sociedade, os homens o confiam ao herói, que o executará simbolicamente. Assim, na fabulação mítica, encontram-se dois elementos determinantes: 1) a situação de conflito, latente na coletividade e expressa na fábula imaginativa; 2) o herói, encarnação, individualização do desejo coletivo reprimido (PAZ, 1990, p. 284).

Na concepção de Roger Caillois (1972), o sentido da existência do herói decorre da própria existência das situações míticas. O herói é, por definição, aquele que fornece a estas uma solução, uma saída feliz ou infeliz. O indivíduo comum sofre, antes de tudo, por não sair do conflito de que é vítima. Qualquer solução, violenta ou mesmo perigosa, lhe parece desejável: mas as proibições sociais tornam-na impossível, mais psicológica do que materialmente. Já o herói é aquele que viola as proibições.

O herói é, pois, aquele que resolve o conflito em que o indivíduo se debate: daí o seu direito superior, não tanto ao crime, como à culpabilidade, sendo a função dessa culpabilidade a de agradar ao indivíduo que a deseja, mas não a pode assumir. (CAILLOIS, 1972, p. 24)

Mas o indivíduo não pode contentar-se sempre com essa satisfação “pela metade”, pois fica faltando o ato, então ele não poderia manter eternamente uma identificação virtual com o herói, uma satisfação ideal, utópica, ilusória, não afastada de um mínimo de frustração. A identificação real, a satisfação de fato, surge com o rito (dentro do mito), visto que a violação do interdito faz-se necessária e só é possível na atmosfera mítica, sendo que o rito introduz aí o indivíduo. “Apreende-se aqui a essência da festa: constitui um excesso permitido através do qual o indivíduo se encontra dramatizado e se torna o herói, o rito realiza o mito e permite a sua vivência” (CAILLOIS, 1972, p. 24). Próxima a essa idéia do herói, Joseph Campbell afirma: “pela superação das paixões tenebrosas, o herói simboliza nossa capacidade de controlar o selvagem irracional dentro de nós” (CAMPBELL, 1990, p. 09), esse herói, que, segundo ainda Campbell, age para redimir a sociedade.

Essa característica da festa e do rito há muito é reconhecida. Freud retoma apenas uma definição clássica quando escreve:

Uma festa é um excesso permitido, mesmo imposto, uma violação solene de uma proibição. Não é por se encontrarem devido a um preceito, alegremente bem dispostos, que os homens cometem excessos: o excesso faz parte da própria natureza da festa (FREUD, 1924 *apud* CAILLOIS, p. 24).

Separado do rito, o mito perde, se não a sua razão de ser, pelo menos o melhor da sua força de exaltação: a capacidade de ser vivido (CAILLOIS, 1972, p. 25).

Dessas digressões sobre o mito, importa saber que a função do mito é revelar modelos e fornecer, assim, uma justificação do mundo e da existência humana. Dessa forma, nós podemos conhecer a sua importância, pois “graças ao mito, o mundo deixa-se apreender enquanto cosmos perfeitamente articulado, inteligível e significativo” (ELIADE, 1889. p. 123).

É fundamental ficar claro que, para este estudo, o mito (cosmogônico) constitui-se o modelo exemplar de toda a espécie de criação e de fazer, entre essas, a poesia. Esse ato criacionista, próprio ao mito, é repetido ritual e simbolicamente em todo fazer poético. A representação mítica do “regresso à origem” é aproveitada por Yêda Schmaltz, de tal forma a constituir um exercício catártico integrante do amadurecimento psicológico da mulher. Esse

processo instrumental e ao mesmo tempo simbiótico entre o mito e a literatura (ou com a poesia) será objeto de exame no tópico que se segue.

2.2 – Mito e literatura

Mircea Eliade (1989, p. 135) atribui às obras-primas literárias e artísticas a sobrevivência da religião e da mitologia grega na cultura européia. Para o mitólogo, os mitos são tidos como obras de literatura, em virtude de serem obras da imaginação, reconhecidamente anônimas e coletivistas. “A mitologia e a poesia formam uma unidade, e são inseparáveis” (SCHLEGEL *apud* RUTVHEN, p. 72). Os folcloristas salientam que, na realidade, o que achamos em Eurípides ou em Ovídio não é mitologia, mas literatura feita a partir de mitos, literatura feita por artesãos que “falsificam” artisticamente os mitos a fim de criar alguma coisa que oriente, ensine, esclareça e até justifique o homem, como já pudemos verificar.

Para dirimir eventual incoerência, consideremos mito e literatura atividades distintas da cultura humana, embora existam, incontestavelmente, imbricações de natureza axiológica e de forma entre eles. Mas, ao que nos parece, o que mais os aproxima é a relação instrumental entre um e outro, em que a literatura serve-se dos mitos ou bebe nas suas ricas e profundas fontes temáticas para se constituir enquanto história ou expressão lírica, que manifesta ou comunica um ‘modo de sentir’ ou ‘se comportar’ perante os inúmeros fatos e situações da vida, ou, ainda, relata ou demonstra a realidade. De outro lado, e conseqüentemente, quase como uma simbiose, os mitos se manteriam vivos por meio da literatura, atravessando lugares e vencendo temporalidades, atualizando-se na produção dos escritores.

Para Eliade (1989, p. 159), a narrativa épica e o romance prolongam, num outro plano e com outros objetivos, a narrativa mitológica, sendo possível destacar em certos romances modernos essa “estrutura mítica”. Isto se verificaria, sobretudo, com o tema iniciático, o tema das provas do herói-redentor e os seus combates contra os monstros e, ainda, nas mitologias da mulher e da riqueza. Essas histórias, denominadas “paradigmáticas” por Eliade, se desenrolam de acordo com um modelo tradicional. É oportuno transcrever a presença mítica no conto apontada pelo mitólogo:

Quase poderíamos dizer que o conto repete, num outro plano e por outros meios, o cenário iniciático exemplar. O conto retoma e prolonga a ‘iniciação’ ao nível do imaginário. Ele só constitui um divertimento ou uma evasão para a consciência banalizada e, particularmente, para a consciência do homem moderno; na psique profunda, os cenários iniciáticos conservam a sua seriedade e continuam a transmitir a sua mensagem e a operar mutações. Sem se dar por isso, e imaginando divertir-se ou evadir-se, o homem das sociedades modernas ainda se beneficia desta iniciação imaginária fornecida pelos contos. [...] Hoje em dia, começamos a verificar que aquilo a que chamamos ‘iniciação’ coexiste com a condição humana, que toda a existência é constituída por uma série ininterrupta de ‘provas’, de ‘mortes’ e de ‘ressurreições’, sejam quais forem os termos de que a linguagem moderna se serve para traduzir estas experiências (ELIADE, 1989, p. 167).

Quanto mais primitivo for o mito, refazendo a história das origens (e consequentemente universal), mais ele é de todos, e é por isso que o mito de Narciso nos interessa (porque também é histórico): “Todos vimos nossa imagem refletida em alguma superfície lisa algum dia e ficamos perturbados. Os contornos refletidos são os nossos? Vemos outro ou vemos a nós mesmos?” (SCHÜLER, 1994, p. 13). Percebe-se, claramente, que esta é uma forma de o homem refletir sobre si mesmo, pois “apanhada a estrutura de Narciso, descobrimos situações narcísicas, mesmo quando não se menciona o seu nome. Na verdade, sempre que falamos do ser humano, falamos de Narciso” (p. 13).

Os mitos teriam fornecido, a partir de certos arquétipos matriciais, os contornos de um universo verbal posteriormente ocupado pela literatura. Um universo verbal que “contém germes da epopéia, do romance e da tragédia posteriores” (RUTHVEN, 1997, p. 75), constituindo-se como “a matriz da qual emerge a literatura, tanto histórica, quanto psicologicamente” (MALINOWSKI, VICKERY *apud* RUTHVEN, 1997, p. 75). No mesmo sentido, “um poeta ou romancista pode trabalhar em áreas da vida aparentemente distantes dos deuses e resumos narrativos da mitologia, mas essa, em todas as culturas, acaba por fundir-se de modo imperceptível na e com a literatura” (FRYE, 2000, p. 41), da qual a mitologia, enquanto “sistema de imagens alegóricas, exprimindo o sentimento e o destino pessoal” (CANDIDO, 1997, p. 192), seria a matriz.

O pensamento mítico pode ultrapassar e rejeitar algumas das suas expressões anteriores, que a história tornou antiquadas, adaptar-se às novas condições sociais e às novas modas culturais, mas não se deixa liquidar, como se pode notar, por exemplo, nas estruturas míticas das imagens e dos comportamentos impostos às coletividades através dos *mass-media*¹⁵, cujos personagens apresentam a versão moderna dos heróis mitológicos ou folclóricos. Mais adiante, no tópico 3.2, retomaremos esse viés relacionando o mito de Narciso, sob o aspecto da figurativização, com o apelo sedutor utilizado pelas campanhas

¹⁵ Expressão que denota “meios de comunicação de massa”.

publicitárias para o consumismo desenfreado e indiscriminado que caracteriza o momento atual do mundo globalizado.

Em comparação com a literatura e a história, as quais têm autoria definida, o estatuto do mito é outro, pois ele já existia antes mesmo que um contador qualquer iniciasse sua narração. Por isso, o relato mítico não resulta da invenção individual nem da fantasia criadora, mas da transmissão e da memória. Esse laço íntimo e funcional com a memorização aproxima o mito da poesia, que, originariamente, em suas manifestações mais antigas, pode se confundir com o processo de elaboração mítica. A esse respeito, o caso da epopéia homérica é exemplar. Para tecer seus relatos sobre as aventuras de heróis lendários, a epopéia manifestou-se primeiro como poesia oral, cantada diante dos ouvintes por gerações sucessivas de aedos¹⁶ inspirados pela deusa Memória (*Mnemosýne*). Só mais tarde é que será objeto de uma redação, cujo objetivo é estabelecer e fixar o texto oficial.

Ainda hoje, segundo Jean-Pierre Vernant, um poema só existe se for dito; e, para dar-lhe vida, recitá-lo para si mesmo com as palavras silenciosas da recitação interior (2000, p. 12). O mito também só vive se for contado, de geração em geração, na vida cotidiana. Do contrário, sendo relegado ao fundo das bibliotecas, imobilizado na forma de textos, acaba se tornando uma referência erudita para uma elite de leitores especializados em mitologia. Mas o mito, hoje, pode se servir da poesia para se manifestar, no sentido de que a poesia pode ser suporte para o mito, daí também a aproximação entre ambos, pois a poesia também busca motivos nos mitos para se constituir. Remontando àquilo que discutimos no sub-capítulo anterior, o mito relata as gestas dos seres sobrenaturais e a manifestação de seus poderes sagrados, para “explicar” o homem ou o mundo. A criação poética é comparável a qualquer outra criação importante, pois em tudo o que o homem faz ele repete o gesto arquetípico do Deus criador. A propósito, nunca é demais lembrar que a palavra poesia vem do grego *poíesis*, cujo sentido literal é “ação de fazer algo, entusiasmo criador, inspiração” (FERREIRA, 2004, p. 1586). É nesse propósito que se situa o poema “Símbolo II”:

O Símbolo II

Estas palavras que tiram
a inocência das coisas
e do silêncio.

Mas se o poeta
não cantar,
não haverá herói,
o gesto, a Gesta,

¹⁶ Na Grécia antiga, poeta que recitava ou cantava suas composições líricas, acompanhando-se à lira.

a grande festa
dos Nomes
que eram Verbos primeiro.

Deus deve ter dito
algo de anormal
e sem sentido
quando ordenou
que se fizesse isto e aquilo
e cometeu o primeiro pecado
capital.

Mas deixa-me cantar
e deixa-me usar
e abusar da palavra,
o símbolo
da minha humanidade,
o que me diferencia:

“aquilo”
é uma poeta,
vale dizer,
é uma que fala,
escreve sorri e canta
a poesia.

(Mas, na verdade, contida:
palavras demais,
não têm densidade
nem vida.).
(SCHMALTZ, 1996, p. 201/202)

O poema transcrito revela a essência criacionista de todo poeta, porque o artigo indefinido do segundo verso da penúltima estrofe generaliza essa característica, como de fato, já pudemos verificar no parágrafo anterior sobre a etimologia da palavra poesia. Aproveitando essa concepção, e aliando-a as faculdades ou funções do mito, que é de explicar, revelar e narrar, Yêda Schmaltz atualiza essas aptidões do mito no poema, porque, ao retirar a “inocência das coisas e do silêncio”, as palavras imprimem colorido à vida e movimentam o pensamento no aparente marasmo do silêncio. Utilizando-se de verbos eminentemente intensivos, com forte teor de ação, como “cantar”, “usar” e “abusar”, todos no infinitivo, a poeta aproxima mito e poesia, ambas manifestações que explicam e revelam o homem e o mundo.

A segunda estrofe do poema é bastante distintiva desse paralelismo entre mito e poesia porque “dos nomes que eram Verbos primeiro” (da necessidade e funcionalidade de explicar a origem das coisas presente no mito) passam-se às realizações, aos feitos, aos fatos, e quem os fez ou praticou (como o relato ou a poesia épica), ou, dito de outra maneira, dos verbos vai-se aos substantivos, aos adjetivos, aos pronomes etc., que conscientemente dispostos (seguindo a

“lógica” do poeta”) formariam os versos e o poema. A propósito, a utilização das palavras parônimas (recurso recorrente na poesia de Schmalz) “gesto” e “gesta”, demonstram a transposição das classes dos vocábulos e dos significados que encerram. “Gesto” é o movimento, a ação, ao passo que “gesta” significa o resultado dessa ação, os feitos, as façanhas, os acontecimentos.

Acompanhando o ensinamento de Vernant (2000), são três as condições de existência e sobrevivência do mito: memória, oralidade e tradição. A partir dessas características, podemos realizar uma ligeira comparação ou diferenciação entre atividade poética e atividade mítica, o que, para Vernant, apóia-se na imutabilidade e polissemia do texto poético, enquanto que o relato mítico, além do caráter polissêmico e complexo que nele persiste, não está fixado numa forma definitiva, ou seja, o mito comporta versões múltiplas que o narrador tem à sua disposição.

Se estruturalmente o mito é uma narrativa, semanticamente ele se impõe como uma revelação, uma outorga de sentido. Consciente ou não, são inegáveis as estreitas relações dos mitos com as criações literárias (MELLO, 2002, p. 38). Por isso é que costumeiramente se fala em remitologização da literatura do século XX ou simplesmente mitologismo literário. O marco inicial desse processo remonta ao romantismo alemão de Hoffmann, no início do século XIX, com o fantástico mitológico e a instauração do clima de mistério e de caos. A mitologia manifestada na dramaturgia, no romance e na poesia do século XIX era, ora recheada de cunho satírico, de crítica social, ora reveladora da natureza humana ou do mundo, das verdades imutáveis e atemporais.

A propósito, importa pinçar o que seja mito literário e mito literarizado tendo como parâmetro o processo de retomada ou aproveitamento de um mito tradicional ou consagrado historicamente e, de outro lado, o surgimento ou criação de um novo mito, diferente dos já existentes, na tradição literária. Em termos simplificadores, o mito literário é uma criação literária enquanto que o mito literarizado ou literaturizado funda-se mesmo no próprio mito (criação oral e coletiva). André Siganos (1993, p. 32), na obra *Le Minotaure et son mythe*, foi quem estabeleceu a diferença entre mito literário e mito literarizado, baseando-se no que ele denominou de “texto fundador”. No mito literário, o paradigma decorre ou desdobra-se de uma criação literária, já no mito literarizado, o paradigma é a retomada de uma tradição oral e coletiva decantada pelo tempo. Um traço importante do mito literário é a sua retomada frequente na produção literária posterior. Exemplos de mitos literários “mais recentes” elencados por Ian Watt (2007, p.77) podem ser constatados em Fausto, Dom Quixote, Dom Juan (surgidos entre os séculos XVI e XVII) e Robison Crusoe (século XVIII).

Na lírica, é da linguagem, voltada sobre si mesma, que emerge a força e a magia do mundo mítico (MELLO, 2002, p. 43). Segundo Ana Maria Lisboa de Mello, mito e linguagem brotam do mesmo impulso de formulação simbólica, a partir de uma experiência emotiva. Melhor dizendo, dessa fonte comum ao mito e à linguagem emerge a arte, em especial a poesia, que, permeando e entrelaçando-se de motivos mítico-mágicos, estabelece conexão com o mito.

O substrato de manifestação do canto ou da toada é sem dúvida a palavra. E tanto o canto quanto o mito cumprem a função essencial da linguagem, que é a simbolização, processo pelo qual um elemento serve para representar outro, de difícil expressão. Na intercessão entre mito, canto primitivo e poesia, encontramos, pois, a dimensão simbólica, pois “cada palavra ou grupo de palavras é uma metáfora, um símbolo que emite símbolos” (PAZ, 1982, p. 112). A partir daí, o poeta mergulha profundamente no seu mundo psíquico e dele resgata as imagens primordiais mágicas e míticas, chamadas por Frye de “símbolos universais”, carregadas de significação.

Nesse espaço recheado de símbolos, os quais se desprendem muito além das palavras comuns ou da rotina da vida, o papel do hermeneuta ou estudioso das imbricações poesia-mito é evidenciar que “o poema lírico, ao privilegiar as imagens simbólicas, bem como as metafóricas, provoca a ruptura com a linguagem cotidiana e, desse modo, instaura o ‘sagrado’. Nesse sentido, ‘poesia é mitologia’” (MELLO, 2002, p. 48).

Mas não poderíamos deixar de devotar a imprescindível importância do ritmo nessa tríplice relação mito-canto-poesia, já que é o ritmo que imprime o compasso e mesmo a disposição das palavras nas referidas composições¹⁷. O ritmo serve de elemento de composição dessas produções artísticas, consubstanciando-se na simetria da linguagem, na acentuação marcada pela rima ou pela assonância, dentre outros. E mais: “o ritmo e o rito são, nas origens, a mesma coisa e, na verdade, inseparáveis” (MELLO, 2002, p. 51), seja o rito ou a cerimônia presente no mito, seja em todas as manifestações da vida (nelas incluídas as expressões artísticas), o ritmo rege as criações do universo. Nesse sentido, podemos constatar que a poesia, através do ritmo, propõe o retorno, a reatualização, que está na base do ritual mítico.

Por isso é que o ritmo e as imagens condicionam sentido ao discurso poético, “o ritmo-imagem expressa simplesmente o que somos” (PAZ, 2006, p. 180). Do exposto, consideramos um tanto apropriado ao entendimento sobre a confluência mito e poesia, a

¹⁷Ana Maria Lisboa de Mello lembra, com propriedade, que o canto e as preces são espécies primitivas de poesia.

constatação de que ambos partilham da mesma natureza (produção de cultura humana), do mesmo canal (linguagem), da mesma origem (consciência humana), da mesma função (revelação do ser, do mundo e do ser no mundo) e por fim da mesma matéria prima (emoção, imagens e ritmo):

O canto poético brota da mesma fonte de que emanam o mito e os cantos primitivos, imprimindo todo o potencial emotivo da linguagem, na qual o ritmo e as imagens simbólicas se unem para revelar alguma coisa do homem ao homem (MELLO, 2002, p. 56).

O mito, desde a sua formação como conhecimento religioso até a sua transformação em lendas, contos e fábulas, invoca o funcionamento de uma ordem donde está excluída a morte e, logo que a desordem da morte aparece, o mito passa apenas a ser exposição do método seguido pelos homens para restabelecer a ordem na medida do possível e limitar os efeitos da morte. Contém, assim, em si, um princípio de defesa e de conservação que comunica ao rito. Com efeito, o ritual (festa, funeral, luto etc) tem o único papel de domesticar o tempo e a morte e, ainda, de assegurar no tempo, aos indivíduos e à sociedade, a perenidade e a esperança.

Como toda criação humana, o poema é um produto histórico, filho de um tempo e de um lugar; mas também é algo que transcende o histórico e se situa em um tempo anterior a toda história, no princípio do princípio. Antes da história, mas não fora dela. Antes, por ser realidade arquetípica, impossível de datar, começo absoluto, tempo total e auto-suficiente (PAZ, 2006, p. 53). Nesse sentido, o poema é um produto social e, mesmo “quando reina a discórdia entre sociedade e poesia – como ocorre em nossa época – e a primeira condena a segunda ao desterro, o poema não escapa à história: continua sendo, em sua própria solidão, um testemunho histórico” (PAZ, 2006, p. 54).

O poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não teria sentido - e nem sequer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta (PAZ, 2006, p. 52). Ele (o poema) é a expressão da sociedade e, simultaneamente, fundamento dessa sociedade, condição de sua existência.

A poesia coloca o homem para fora de si mesmo e, simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O processo é similar ao desempenhado pelo mito no que concerne à explicação que ele faz sobre a origem do mundo e do homem, o retorno ao tempo inicial, dos começos. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem – esse perpétuo chegar a ser – é. A poesia é entrar no ser (PAZ, 2006, p. 50).

Por obra da imaginação, o homem sacia o seu infinito desejo e converte-se ele mesmo em um ser infinito. O homem é uma imagem na qual ele mesmo se encarna. O êxtase amoroso é essa encarnação do homem em sua imagem: uno com o objeto de seu desejo, uno consigo mesmo. Portanto, assevera Octavio Paz (2006, p. 80), “a verdadeira história do homem é a de suas imagens: a mitologia”.

Imaginação e razão, em sua origem uma e mesma coisa, terminam por fundir-se em uma evidência que é indizível exceto através de uma representação simbólica: o mito. Em suma, a imaginação é, primordialmente, um órgão de conhecimento, posto que é a condição necessária de toda percepção; e, além disso, é uma faculdade que expressa, mediante mitos e símbolos, o saber o mais alto (PAZ, 2006, p. 78).

De tudo o que expomos neste tópico sobre mito e literatura, é importante destacarmos que ambos os discursos, o mitológico e o literário, alicerçam-se fundamentalmente nos jogos metafóricos de ampla significação, embora tenham como objeto signos distintos. Mesmo de maneira discreta, a literatura costuma apresentar relações com os heróis mitológicos e os temas abordados por eles, uma vez que o comportamento do mito vincula-se à vida do homem moderno que, viajando aos primórdios, penetra no imaginário e recupera sua origem, provando, dessa forma, que o mito vive sempre.

A literatura, ao servir-se intensamente de materiais míticos, de certo modo permite que o mito passe a ser valorizado culturalmente em nossa sociedade. Porém, como obra da imaginação e produto da criação artística, a literatura pode maximizar os conteúdos fabulativos, de modo a enfatizar o clímax e a catarse (presente no mito) que mobilizam a consciência do leitor.

No sub-capítulo seguinte, verificaremos o itinerário mítico na obra de Schmaltz, voltada para a atualização de tipos mitológicos eminentemente femininos, como Penélope, Atalanta, Eco e Pandora, a revelar as diferentes etapas do crescimento psicológico feminino: a luta da mulher na conquista de sua liberdade, de sua individuação, de seu lugar na história entre os homens, enfim, de sua redenção.

2.3 – Atualização mítica na poesia de Yêda Schmaltz

Para Yêda Schmaltz, o artista possui um dom inato, que deve ser trabalhado, incentivado e desenvolvido com muito estudo, disciplina e dedicação. Conta um amigo muito próximo da autora, que era difícil a poeta encontrar nas prateleiras das livrarias algum livro de

mitologia que ela não tivesse lido, inclusive em línguas estrangeiras. Ela acreditava na idéia do trabalho artesanal sobre o poema, na transpiração, já que afirmava que a alma de sua poesia estava na criatividade, na imaginação, na contemporaneidade e na paciência, e que a condição fundamental da arte era a livre afirmação da personalidade.

Em suas obras, diz Denófrío (1996, p. 258), Schmaltz imbrica profundamente diversos substratos míticos. Em *Baco e Anas Brasileiras*, por exemplo, temos o mito de Dioniso, mas através de dois suportes: um filosófico e outro psicológico. Aproximando idéias de Nietzsche e Jung, Schmaltz apresenta o Dioniso de *Baco e Anas Brasileiras* como um símbolo representativo do fim do processo de individuação da mulher que assume o seu lado dionisíaco, reprimido exemplarmente ao longo da história, e, dessa forma, ela sugere ao leitor o estágio ideal que devem atingir a arte e a própria mulher, já que é desta que fala por excelência: o equilíbrio entre a ordem e a desordem, o bem e o mal. A busca da harmonia entre os contrários tem, na poesia de Schmaltz, a função de pôr em discussão a condição da mulher e a conquista da sua dignidade.

Gian Luigi De Rosa (1999, p. 70) fala de readaptação e atualização do mito clássico na lírica de Yêda Schmaltz. Segundo ele, o ponto de partida escolhido pela poeta foi a figura mitológica de Penélope, só que numa versão reinventada, uma Penélope que não fosse caseira, que fosse ativa e que se rebelasse contra um sistema pré-estabelecido de vida.

Para De Rosa (1999, p. 70/71),

em “Prometeu Americano” (1996) [obra publicada no mesmo ano de “Ecos”], o mito torna-se a base de onde se parte para uma revolta contra tudo o que castra a humanidade e, em particular, as mulheres. A poesia é a arma que Yêda escolhe pela sua denúncia, uma denúncia escrita com sangue [...] e os três mitos elaborados no texto – Prometeu, Pandora e Narciso – são os canais através dos quais a autora emite a sua mensagem.

Ao analisar os poemas de *A alquimia dos nós* e os contos de *Atalanta*, de Schmaltz, Darcy França Denófrío utiliza-se das teorias de Jung sobre o processo de individuação, observando a projeção da imagem da mulher em sua caminhada através dos tempos. Lembra que, enquanto a Penélope do mito “apenas tece e destece a mortalha de Laertes, usando isto de estratégia contra os seus pretendentes” (DENÓFRIO, 1990, p. 10), a Penélope reconstituída por Schmaltz apresenta mais profundidade psicológica, como se vê no conto “Grangrena”: “meu nome é sinônimo de fidelidade, não de servidão ou de docilidade” (SCHMALTZ, 1980, p. 25). No aludido conto, ocorre a evidente valorização da mulher que

se desprende do arquétipo, além do que o Ulisses da poeta tem sempre como característica a infidelidade, opondo-se, neste sentido, à sua Penélope.

Atalanta aparece como “o arquétipo da mulher que completou o seu processo de individuação” (DENÓFRIO, 1990, p. 15), a saber, aquela que, assimilando o *animus* e a *anima*, atingiu o *self* (si própria). Essa imagem do amadurecimento psicológico presente na poesia de Yêda Schmaltz é retomada no livro *Ecos*, uma imagem que também conduz à noção de bissexualidade de todo ser humano (mito do hermafrodita ou andrógino), a perfeita integração dos aspectos masculino e feminino da mente e que resulta no equilíbrio psíquico, daí porque “*Atalanta* [e a *Eco* de Schmaltz] se mostra com uma agressividade calma: uma força interior, uma agressividade mansa, uma resistência. Imago” (DENÓFRIO, 1990, p. 16).

A sugestão do último estágio do processo de individuação (*self*) volta sempre através da imago, a borboleta metaforizada de Yêda Schmaltz, que “voluteia”, diz Denófrío (1996, p. 261), por toda a obra da poeta e, a partir de *Atalanta*, encarna o *self*. Aliás, a figura da borboleta passa a ser um símbolo para a poeta, o símbolo da mulher que completou o seu processo de crescimento psicológico, que alcançou a sua fase “adulta” no curso de sua história:

Que saibam disto os que não compreenderam e acharam até ridículo que a nossa poeta criasse o “Dia Internacional das Borboletas” no dia de seu próprio aniversário – 8 de novembro. Esta é a forma simbólica que encontrou para homenagear a mulher adulta (DENÓFRIO, 1996, p. 261).

Elegendo a metáfora da borboleta, em sua ânsia também de atingir as suas quatro asas, símbolo de plenitude, Schmaltz faz sua personagem reprisar sua caminhada no curso dos milênios, passando por um processo de metamorfose que vai progressivamente do estágio de ovo para o de larva, atingindo o estado de pupa (que é repetido na forma de crisálida, reforçando o estado de latência em que se encontra a mulher nessa etapa) até alcançar o estágio final, o ser completo: imago (ou se quisermos, o *self*). Todas essas palavras, correspondentes aos diversos estágios da metamorfose (símbolos também do processo de individuação) aparecem claras ao longo da obra de Schmaltz, sobretudo em *Ecos*. Pode-se também depreender uma etapa preliminar, em que o ser é apenas uma casca (lembrada pela casca do ovo, possivelmente a *persona*, mas que, tal qual o ovo, é também um embrião, projeto de ser).

É curioso notar que Schmaltz reforça o longo período de imobilidade da mulher, através de milênios, cerceada no seu desenvolvimento, enunciando por várias vezes (ao longo

de sua vasta obra), só variando a nomenclatura, o estágio de pupa ou de latência, que é a fase intermediária entre a larva e a forma adulta, enfim, a fase do casulo ou da clausura nos fios.

Finalmente, sugerindo a última etapa do processo de individuação, a poeta enuncia a derradeira fase da metamorfose da borboleta, imago, quando o inseto adquire a sua forma definitiva, após as suas sucessivas metamorfoses e se lhe define o sexo. Isto é, repetimos, de notável significação em sua lírica, pois, de fato, só fechando o ciclo da individuação, a mulher é de fato uma mulher e não uma larva ou uma crisálida: “assim, deixando entrever que a mulher já alcançou a reta de chegada de uma longa maratona – a perfeita integração dos aspectos masculino e feminino da mente, que resulta no equilíbrio psíquico” (DENÓFRIO, 1990, p. 16). Um equilíbrio psíquico que está na base da auto-valorização, porque, ao poetizar sobre temas tabus, Schmaltz desvela a proposta de uma mulher que, depois de milênios, se encontrou e já pode dizer: “o meu amor por Narciso/ seria o amor por mim mesma?” (SCHMALTZ, 1996, p. 131).

Na evolução de Penélope, seguindo a sua trajetória na obra de Schmaltz, vamos constatar que ela realiza um trâmite que compreende uma evolução que, por sua vez, é o símbolo da evolução da mulher. Esse percurso é um longo caminho, que começa em Penélope, passa por Atalanta e desemboca em Eco. Completando a visão iniciada por Denófrío, diríamos mesmo que seria “uma maratona em cuja linha de partida se viu Penélope timidamente empunhando um facho, Atalanta com o pomo de ouro” (DENÓFRIO, 1990, p. 10) e Eco auto-suficiente, porque integrou o *animus* sem recalques e atingiu a bissexualidade sublimada. Na abertura do livro *Ecos* é possível detectar no poema “Desejo” esse mesmo processo de integração do *animus*, a androginia presente por todos os lados:

1P – (desejo)

Que não fosse só passagem
esse destino.
O deserto das minhas mãos sozinhas
tocando o teu fantasma em minha cama;
que fosse dócil, de seda
e não foice cortando
os meus desejos;
que não fosse fúria
ou fel melodramático.

A androginia crescente,
por todos os lados,
me cercando;
diversos fundamentalismos;
o império dos sentidos
e do gozo se instaurando.
Como poderia Freud explicar isso?

A fumaça, a insônia, o sacrifício
de um amor antigo:
um fóssil milenar
dilapidando o ser.

Foi-se a fiandeira que fui,
seus poemas e ecos
perdidos pelos becos.

Proponho um novo sonho
milenar, é certo, arquétipo
que fosse menos difícil
que este meu ofício
de perder o amor e procurar
(na perda) o lírico e o poético
(SCHMALTZ, 1996, p. 17).

Do poema, o abandono do eu lírico lhe proporciona uma “passagem”, da mulher imersa em desejos afligidos, cortantes como foices, porque não correspondidos, até a renúncia quase explícita não à sua feminilidade, mas a um modelo de mulher (conforme se depreende da quarta estrofe): foi-se a mulher que apenas tecia, como Penélope, em casa e aguardava o marido ou que apenas satisfazia o interesse do esposo, inclusive sexualmente. O poema deixa entrever uma sexualidade (ou insexualidade) sublimada, presente na última estrofe, própria do andrógino (ou hermafrodita), a perfeita integração do *animus* e da *anima*, e que pode resultar até na auto-suficiência afetiva. Todo esse processo é que possibilita à poeta a sua escrita, daí tratar-se de um metapoema: “ofício de perder o amor e procurar (na perda) o lírico e o poético”. “A criação estética é apresentada como uma verdadeira partenogênese e é testemunha *a posteriori* das possibilidades de autofecundação, portanto da bissexualidade mental do artista” (MIGUET, 2005, p. 37).

Marc Engeldinger (*apud* MIGUET, 2005, p. 38) vê no andrógino um simbolismo alquímico subentendido: ele significa a matéria da pedra filosofal, realiza a síntese dos contrários pela qual o monismo venceu a consciência dilacerada do dualismo. A poesia é, então, definida pela metáfora do hermafrodita, como um lugar de tensão, de dualidade; “os poetas são aqueles que crêem na possibilidade da conjunção de duas forças opostas que deveriam ser separadas, a aspiração para o alto e a aspiração para baixo” (MIGUET, 2005, p. 33/34).

Virgínia Woolf (1985, p. 128-129) indagou-se se haveria dois sexos na mente, correspondentes aos dois sexos do corpo, e se eles também precisariam ser unidos para se conseguir completa satisfação e felicidade. São reflexões que envolvem a bissexualidade do homem e da mulher, resultantes das duas espécies de gens que carregam, com predominância

de um deles, sendo que em nós presidiriam dois sexos: um masculino e outro feminino. No cérebro do homem, o homem predominaria sobre a mulher e, no cérebro da mulher, a mulher predominaria sobre o homem. Ela conclui que o estado normal e confortável seria aquele em que os dois convivessem juntos, em harmonia, cooperando espiritualmente.

É extraordinário como Woolf fala com tanta lucidez sobre a satisfatória integração da *anima* pelo homem e do *animus* pela mulher. Sem se referir a Jung, ela expõe certos pontos fundamentais da teoria do notável psicólogo suíço. Diz Woolf que, quando se é homem, ainda assim a parte feminina do cérebro deve ter influência; e a mulher deve também manter relações com o homem no interior, e, ainda, ratifica o entendimento de Coleridge de que as grandes mentes são andróginas: “é quando ocorre essa fusão que a mente é integralmente fertilizada e usa todas as suas faculdades” (WOOLF, 1985, p. 129). Ela se refere ao processo de criação, supondo que uma mente puramente masculina ou puramente feminina não conseguiria criar, e, talvez, por isso, Marie Miguet (2005, p. 38) afirmou que “as almas hermafroditas são almas de poetas”. Certamente, afirma Denófrio (1990, p. 21), Yêda Schmaltz se refere, em sua poesia, aos homens “masculinamente femininos”, aqueles não castrados em seus sentimentos, e à mulher “femininamente masculina”, depondo aquelas mulheres extremadas, de *animus* hipertrofiado, visando a fusão e harmonia dos opostos. Nesse sentido:

[...] a mulher já terá percorrido um longo caminho – da prisão no casulo (o signo de Penélope) à aquisição das quatro asas (o signo de Atalanta); da larva à borboleta. E cumprindo a sua maratona, a mulher terá passado de Sísifo – que apenas rola a pedra de seu trabalho doméstico diário, fadado ao eterno recomeço – a Prometeu, porque rouba o fogo dos deuses e vivifica-se, como Deus ao barro. Enfim, terá, num gesto atrevido de desafio aos deuses, mudado a sua própria condição de estátua (DENÓFRIO, 1990, p. 22).

Ao empreender uma análise aguçada do livro *Atalanta*, Denófrio aponta duas ordens de conflito reiteradas no livro *Ecos*: uma na superfície do texto (os desencantos de uma mulher, vivendo suas experiências amorosas, rejeitada pelos homens, passando por um processo de aprendizagem) e outro na profundidade, a luta da mulher na conquista de sua liberdade, de sua individuação, de seu lugar na história entre os homens e, finalmente, de sua redenção. Dá-se, ao longo de sua obra, um imbricamento dos gêneros (épico e lírico), dos tempos (cronológico, psicológico e mítico), dos espaços (físico, psicológico e atemporal), das personagens (mítica e a de nossos tempos) e, finalmente, dos conflitos (na superfície e na profundidade), e somado a tudo isso uma inegável habilidade de foco narrativo, para não dizer mesmo complexa.

Vamos percebendo que a retomada e a reinvenção dos mitos na lírica de Schmaltz estabelecem estreita comunicação entre si, na medida em que os arquétipos mitológicos femininos são tratados em diferentes e sucessivos livros, a revelar as diferentes etapas do crescimento psicológico da mulher (e de Yêda Schmaltz): na obra *A alquimia dos nós*, é a figura mitológico-feminina de Penélope, no livro *Atalanta*, a personagem homônima do título do livro, na obra *Ecos*, uma personagem de mesmo nome que supera a rejeição e vence os desafios da relação amorosa, alcançando o amor sublimado, verdadeiro, autêntico, que perpassa obrigatoriamente pela valorização de si mesma, pelo auto-amor para só em seguida distribuí-lo aos outros. Em *Ecos*, Yêda Schmaltz camuflando-se na ninfa Eco, passa pelo mesmo processo de metamorfose do mito, só que numa dimensão positiva, não-destrutiva, chegando a assumir-se “Eco-Narcisa”, depois “Eco diferente da Eco do mito”, em seguida “Narcisa I e II” e, mais adiante, ainda mais transformada, “Narcisa-Pandora”, penúltimo poema do livro, essa que para o eu lírico é sua amada, feminino inconsciente pelo qual ela sempre estará apaixonada.

9 i – Narcisa II (Jóia de Pandora)

Narciso, meu amor,
 minha jóia, minha Pandora
 que me devolve a libido;
 minha relação com o mundo
 que estava perdida
 no sofrimento prometeico de extinção.

Narcisa-Pandora, amada minha,
 feminino inconsciente
 pelo qual sempre estarei apaixonada;
queerido-querida,
 minha nova beleza,
 essa face do sol,
 essa flor de ouro abstrata.

Minha Narcisa: vaso, cântaro,
 útero sagrado e fecundo,
 copo cheio de leite
 da minha mãe perdida;
 minha muralha
 defendida com torres,
 cujo ventre é um monte
 de trigo cercado de lírios,
 como no Cântico dos Cânticos.
 (SCHMALTZ, 1996, p. 207)

Do poema acima, podemos depreender uma exaltação a um ser, uma homenagem, uma ode ao amado, Narciso, que é precioso, é jóia, mas é também Pandora, o que faz a poeta criar outro tipo mitológico: Narcisa-Pandora. Narciso é jóia porque a poeta valoriza a relação

amorosa, tem-na como importante para a vida, porque em sendo “um desejo, uma privação” (Platão, [s.d.], p.76), o amor é sempre busca da completude, o que gera apego, interesse, empolgação e entretenimento em relação à vida. Pandora é a mulher decidida, a mulher ativa, que escolhe seu destino e busca o melhor para si e para o mundo, porque tudo na vida está perfeita e sincronicamente engrenado, e a felicidade deve ser coletiva. Ocorre a fusão em apenas uma personagem, com características de Narciso feminino e de Pandora, ou seja, a mulher que ama, ama-se e entrega-se a si mesma, mas não encerra nem obstrui esse amor, porque, sendo bela, portadora de graça e sedução irresistível, uma beleza abstrata, ela representa a abertura, a passagem de comunicação com o mundo, para o contato (nem sempre sexual) com o outro, o que está por trás da libido, que é reservatório de energia, impulso de vida: “a relação com o mundo que estava perdida”.

Para facilitar a análise e o entendimento do poema, sugerimos que a sua leitura seja deslocada ou invertida, sendo que, inicialmente, se leia a primeira estrofe, em seguida a terceira e por último a segunda estrofe. O sentido dessa leitura invertida decorre da evolução dos sujeitos mitológicos exaltados pelo eu lírico no poema, os quais buscamos interpretar partindo de uma complexidade crescente (Narciso, Narcisa, Narcisa-Pandora), já que o último tipo mitológico é uma invenção do eu lírico, em que o mesmo agrega características mescladas de um Narciso feminino e Pandora. Mas, antes, é necessário conhecermos o mito de Pandora para identificarmos as suas implicações no aludido poema.

Podemos considerar que o mito de Prometeu e Pandora conta a história do nascimento do homem na tradição mítica greco-romana, segundo a qual o homem foi criado pelos deuses, feito à sua imagem e semelhança. O mito conta que o titã Prometeu moldou um boneco de barro, procurando dar-lhe todos os atributos dos deuses. Estes, ao vê-lo moldando o boneco, resolveram presenteá-lo cada um com uma dádiva. Finalmente, o grande Zeus decidiu animar o boneco, permitindo ainda que Prometeu moldasse muitos outros, para que não ficasse só. Assim nasceu o “humano primordial”, que não era nem homem nem mulher, pois era imortal e não precisava multiplicar-se. Esses humanos passaram a seguir os deuses, que eram sua medida por excelência.

Mas, um dia, Prometeu quis para os homens mais do que isso, pois sonhava com eles conquistar o Olimpo e destronar Zeus. Prometeu tentou também enganar Zeus, oferecendo-lhe um presente. Para tanto, matou um belo touro e separou as carnes e gorduras e os ossos da pele do animal. Envolheu os ossos na gordura e as carnes na pele, de tal modo que um fardo ficasse maior que o outro. Ofereceu então um banquete ao grande Zeus, pedindo-lhe que escolhesse um dos fardos para servi-lo. O senhor do Olimpo, naturalmente, escolheu o maior,

justamente o que constava os ossos e a gordura, mas ficou muito irado quando descobriu que fora enganado por Prometeu. Além disso, Prometeu roubara o fogo divino (símbolo da inteligência) para dá-lo aos homens, mas sem qualquer controle sobre o seu uso, de forma que não existia a garantia de que as criações do fogo divino não resultassem em destruição nas mãos dos homens desmedidos.

Ao enganar Zeus, oferecendo-lhe o banquete de ossos e gorduras, Prometeu praticou o primeiro ato símbolo da condição humana: o engano e a mentira, inaugurando a condição humana e justificando a separação entre homens e deuses, pois iniciou a era que separa a essência da aparência.

Um breve parêntese para situarmos o mito de Prometeu no citado poema de Yêda Schmaltz, quando, na segunda estrofe, ela faz referência à sua nova beleza, a natural, como a face do sol, livre dos artificialismos a que se submete a sociedade atual. Essa “nova beleza” é a da essência e, por isso, é “flor de ouro abstrata”. Não é, pois, a beleza da aparência exterior. Aliás, a simbólica da flor de ouro colima-se com o processo de individuação de Jung, pois se refere a uma espécie de processo alquímico de purificação e de enobrecimento, em que o inconsciente torna-se consciente mediante um processo de vida e crescimento e, assim, se processa a unificação de consciência e vida.

Como castigo dos desvarios cometidos, Zeus ordenou que Prometeu fosse acorrentado no Cáucaso com uma águia a comer-lhe o fígado durante trinta anos ou trinta séculos, conforme a versão, e que os homens perdessem a imortalidade, abandonados à própria sorte, sem o auxílio nem a presença dos deuses. Zeus ordenou, ainda, que o humano primordial, agora condenado à imortalidade, fosse separado em duas partes, de modo que uma procurasse eternamente a outra, para guerrear menos e amar mais. Entregou, porém, aos homens, a esperança de renascer, fazendo surgir uma bela mulher, Pandora, que lhes trouxe a famosa “caixa de Pandora”.

Ao contrário do que muitos autores propalaram, Pandora não é a mãe das mulheres, pois elas já existiam. Pandora traz a maternidade para as mulheres. Por isso, seu nome significa “todos os dotes”, detentora da esperança, “aquela que o homem em criança se renova”. Pandora ganhou de Atena vestes de ouro, para com dignidade proteger seu ventre; de Afrodite recebeu o carisma, a irresistível graça de seduzir todo homem e para seu leito conduzir; já Apolo concedeu-lhe a voz do rouxinol, que adoça o mais cruel coração, dentre outros dons e virtudes.

Zeus, ao dar a famosa caixa de Pandora, alertou-a: “cuida bem para que jamais seja aberta, pois nela reside a esperança, mas também todos os males” (SALIS, 2003, p. 140).

Pandora casou com Epimeteu, irmão de Prometeu. Vale à pena elucidar o significado etimológico desses dois nomes: “Prometeu” significa *pro mitos*, “aquele que aprendeu a ir em direção aos mitos”, que na antiguidade eram as verdades dos deuses. Portanto, é aquele que aprendeu primeiro a pensar e depois a agir. Já Epimeteu quer dizer exatamente o contrário, uma vez que o prefixo *epi* significa, em grego, “depois”. Portanto, Epimeteu é o pai dos tolos, daqueles que primeiro agem e depois pensam.

Dessa maneira, Epimeteu, curioso e tolo, abriu a caixa de Pandora, e assim deixou escapar todos os males, que se espalharam pela Terra e entre os homens. Desde então, sofrimento, pobreza, doença, inveja, vícios, paixões e desconfiança assolam a humanidade. Epimeteu só teve tempo de reter a esperança quando fechou a caixa. Não é demais observar que, ao contrário do que muitos autores erroneamente observaram, foi Epimeteu, e não Pandora, quem abriu a terrível caixa (SALIS, 2003, p. 141).

Voltando ao poema “Narcisa II (a Jóia de Pandora)”, e da leitura invertida das estrofes finais, que, reiteramos, se justifica porque, primeiro, fala-se de Narciso, depois de Narcisa e, em seguida, Narcisa-Pandora (integração do *animus* e da *anima*), assinalando-se a evolução por que passa o eu lírico e aqueles a quem ele ama, nota-se que, ora se enaltece o masculino, ora o feminino, e dessa relação sobressai-se um ser mais sociável, seguro de si, totalmente renovado, conforme se depreende da primeira estrofe (recuperação da libido e restabelecimento da relação com o mundo), da terceira estrofe (a proteção, a segurança), da segunda estrofe (a nova beleza), respectivamente.

A referência ao “Cântico dos Cânticos” no poema revela o intertexto estabelecido pela poeta com o livro bíblico. Controverso quanto às suas várias interpretações e mesmo em relação à sua autoria, “Cântico dos Cânticos” é composto por uma coletânea de 08 poemas com evidente conteúdo sensual e erótico, integrada às Sagradas Escrituras e atribuída ao rei Salomão, que governou Israel e Judá durante 40 anos, de 970 a 930 a.C. Ao longo dos séculos, os textos poéticos atribuídos a Salomão receberam leituras diversas tanto por parte de judeus como de cristãos, considerados por estudiosos como produto do constrangimento com o qual a fé teológica se deparou ao se ver diante da sacralização dos diálogos poéticos entre o esposo e sua amada, repletos de sensualidade e menções à anatomia do corpo humano. A referência no poema de Schmalz ao “Cântico dos Cânticos” é a conjuntura, a exaltação do amor em todas as suas manifestações, isto porque “Cântico dos Cânticos” é um epitalâmio ou cântico nupcial, canto de admiração de um grande amor entre uma mulher e um homem, onde o desejo e o corpo fazem parte do jogo de sedução e fruição. Religiosos de todas as épocas o têm considerado como uma alegoria espiritual do afeto que existe entre Deus e seu povo

escolhido, ou entre Cristo e sua igreja. O “Cântico dos Cânticos” veio provavelmente de uma tradição pagã no antigo Egito, ele descreve a união do Bem Amado com a Bem Amada (uma hierogamia, isto é, união de deuses, ou união de energias de polaridade complementar). Se for dado um enfoque psicológico, o Bem Amado e a Bem Amada são o masculino (*animus*) e o feminino (*anima*), respectivamente. Quando o masculino e o feminino vivem suas bodas, quando o ser humano reencontra sua integridade, ele cumpriu o itinerário proposto no “Cântico dos Cânticos”.

Mais uma vez salta aos olhos a integração do *animus* e da *anima* pela mulher, e numa dimensão maior, mais ampla, também pelo homem. É nítido no poema o amor masculino (Narciso) e o amor feminino (Narcisa e Narcisa-Pandora) alimentado pelo eu lírico. Seria o mesmo que recuperarmos também o símbolo da androginia presente no poema “1 p – desejo”, que transcrevemos páginas atrás, porque é da busca pela unidade primordial perdida que se origina o amor que as criaturas sentem umas pelas outras, “esse amor tende a recompor a antiga natureza, procurando de dois fazer um só, e assim restaurar a antiga perfeição” (PLATÃO, [s.d.], p. 97). Além disso, a partir desse paralelo entre amor masculino e amor feminino presente no poema, podemos destacar o amor externo (carnal, libidinoso e heterossexual) e o amor interno, o auto-amor, eminentemente psicológico.

Não podemos deixar de considerar o tema do fio na poesia de Yêda Schmaltz, como traço caracterizador de uma literatura feminina e/ou feminista. Além do poema que abre o livro *Ecos*, outros poemas da mesma obra recorrerão ao tema do fio. Em estudo sobre esse tema na obra de Schmaltz, a professora Vera Tietzmann Silva afirma que o fio, associado ao ato de tecer e de escrever poemas,

difere da gestação, que exige um parceiro que deflagre o processo da concepção, e sem cujo concurso uma nova vida não se instaura, a criação da tecedeira/poeta constitui-se num ato solitário e doloroso, que lhe impõe um desgaste e uma metamorfose (SILVA, 1990, p. 176).

Yêda Schmaltz opta pelo retorno à tradição clássica, que expressa a proximidade entre as noções de “tecer” e “texto”, palavra que, em latim, se escreve *tecido*. Teia, por sua vez, é tela, na língua dos romanos, que estabeleceram a associação primordial entre a composição artística (a tela, a teia, o tecido, o texto) e a aranha, graças ao mito narrado por Ovídio, nas *Metaformoses*, onde aparece o confronto entre Palas Atena, a deusa, e Aracne, a jovem artesã, que disputam a primazia na arte da tecelagem, ao terem de representar, por intermédio das imagens visuais fixadas no pano, cenas da vida humana. A moça suplanta a adversária,

mostrando-se superior à deusa no que se refere à criação artística, mas é punida com a transformação permanente em aranha.

Não se trata, contudo, de se entender tecer tão-somente como criar, mas principalmente como tarefa feminina. O vínculo entre a mulher e a arte da tecelagem remonta a Penélope, que aguarda o marido e engana os pretendentes que assolam seu palácio real, enquanto entrelaça os fios de lã na tela preparando a mortalha do sogro Laertes. Enquanto trabalha com as mãos, Penélope urde e trama, verbos associados ao ato de tecer.

É imperioso aliarmos tudo o que foi exposto acima acerca da literatura da mulher-Yêda Schmaltz, o aproveitamento quase obsessivo por tipos mitológicos eminentemente femininos, como Penélope, Atalanta, Eco e Pandora, à força interior que a lírica schmaltziana alcança, sem dúvida alguma uma verdadeira agressividade mansa, uma resistência: “poeta-guerreira, Yêda Schmaltz intertextualiza os cânones míticos tradicionais, dando-nos, deles, sua visão parodística, revolucionária” (OLIVAL, 1998, p. 359).

Importa, ainda, colocar em evidência dois aspectos centrais para este estudo: primeiramente, a relação entre mito e literatura e, em seguida, o aproveitamento do mito por Schmaltz. O mito vivo é o mito antropológico, que gera modos de conduta para uma comunidade e é por isso que ele persiste na atualidade, fornecendo uma norma de modo diferente. Utilizando-se do mito, a poeta assenta seu arsenal temático, voltado para as questões relacionadas ao universo feminino e, assim, ela atualiza o mito, com as peculiaridades inerentes à sua lírica, o que podemos denominar “modernidade do mito schmaltziano”.

No próximo capítulo, a atualização do mito de Eco e Narciso em *Ecos* será viabilizada em face da recuperação e interpretação do mito e também em relação à teoria sobre o mesmo, o que servirá de supedâneo para identificar as marcas das semelhanças e das diferenças propostas por Schmaltz, no que tange ao mito clássico.

3 – ECOS DE NARCISO

3.1 – Recuperação e interpretação do mito de Narciso

Para continuarmos com a análise do mito de Narciso na poesia de Yêda Schmaltz, é importante observar a existência de inúmeras versões para essa narrativa mitológica, das mais comentadas e atualizadas na história literária¹⁸. A mais conhecida versão do mito é a que se encontra n' *As metamorfoses* (Livro III, 339-510, 756-762 d.C.), de Ovídio (711-771 d.C.), a qual tomamos como referência para o estudo do mito na poesia de Schmaltz, já que ela mesma explicita ter bebido na fonte ovidiana, como se percebe no início do poema “O crepúsculo dos deuses”:

8 r – O crepúsculo dos deuses

Das Metamorfoses,
 não das borboletas,
 mas de Ovídio,
 é que surgiu o meu Narciso,
 só um menino,
 pondo por terra meus deuses
 e meus demônios.
 (SCHMALTZ, 1996, p. 193)

Outra versão é a que fornece um contemporâneo de Ovídio, Cônon (*apud* CAVALCANTI, 1992, p. 18), para quem Narciso teria resolutamente se suicidado, diante da fonte de Téspias, na Boécia, ao lado da qual teria brotado, do sangue derramado de Narciso, a flor narciso.

Outras duas versões para o mito são fornecidas por Pausânias, com algumas variações no enredo. Além dessas versões, existem outras histórias semelhantes à narrativa de Ovídio,

¹⁸ Na literatura mundial, algumas atualizações ou referências ao mito, por exemplo, podem ser encontradas em Milton, no poema “Comus”, em Malfilâtre, no poema “Narciso ou a ilha de Vênus”, em Rousseau (*Narciso ou o amante de si mesmo*), em Mallarmé (*Hérodiade*), em Guilherme de Lorris (*O Romance da Rosa*), em Reynolds (*Lenda de Narciso*), em Juana Inês de la Cruz (*O Divino Narciso; Letras Sobre o Espelho*), em Swedenborg (*De Culto et Amore Dei*), em Paul Valéry (*Fragmentos de Narciso*), em Oscar Wilde (*O Retrato de Dorian Gray*), em André Gide (*O Tratado de Narciso*), em Rainer Maria Rilke (*Narciso*), em Stevenson (*O Médico e o Monstro*), em George Sand (*Narcisse*) e em Herman Hesse (*Narciso e Goldmund*). Na literatura portuguesa, o mito encontra-se presente, por exemplo, no poema “Salomé”, do poeta Eugênio de Castro. Na literatura brasileira, algumas referências a Narciso encontram-se nos contos de Machado de Assis e Guimarães Rosa, ambos intitulados “O Espelho”, e, ainda, no conto “O Homem e seu Espelho”, de Cecília Meireles, que também escreveu vários poemas relacionados ao presente mito. Outras referências podem ainda ser encontradas, por exemplo, em Manuel Bandeira (“O Espelho”, In: *O Ritmo Dissoluto*), Guilherme de Almeida (*Flor que Foi um Homem: Narciso*), Autran Dourado (*Confissões de Narciso*), Thiago de Mello (*Narciso Cego*), Jorge Mautner (*Narciso em Tarde Cinza*), Marcus Accioly (*Narciso*), no poema “Canção Ballet” de Mario Quintana. Em Augusto Meyer, a temática de Narciso também é recorrente.

seja na forma ou na presença de elementos recorrentes, como as contadas por Plutarco e Apolodoro. São narrativas que atestam, sob determinado ponto, o fascínio sentido pelos homens ao descobrirem a propriedade reflexiva das águas, às quais a origem da vida estaria relacionada.

Também existem outras interpretações, quase sempre relacionadas à idéia de vaidade, como em Luciano (*apud* CAVALCANTI, 1992, p. 19), filósofo sofista que considerava transitória e desprezível toda forma de beleza corporal. Essa concepção foi retomada pelo Cristianismo que, de maneira geral, considerou o mito de Narciso como uma representação da superficialidade, vinculado à imagem e às aparências, o que também se soma às opiniões de Clemente de Alexandria e de Plotino, que considerava todo movimento espiritual como um reconhecimento de que todas as belezas do mundo visível não são mais que um reflexo e uma imagem fugitiva da beleza transcendente.

Do mesmo modo que Plotino, os filósofos neoplatônicos apontaram a sedução e a ligação com o mundo material das aparências, sendo comum para eles a identificação entre espelho e matéria. Sendo assim, o episódio do reflexo de Narciso na água seria um símbolo da confusão do *eu* com a imagem refletida, significando a excessiva preocupação com a imagem exterior.

No mito de Narciso, notam-se pares de opostos: Eco-Narciso, Zeus (ou Júpiter)-Hera (ou Juno, dependendo da adoção dos nomes da mitologia grega ou latina), Céfiso-Liríope. Há, ainda, mais dois personagens que não se opõem: Tirésias, que representa a sabedoria, e Nêmesis, a justiça. Para o objetivo deste estudo, analisaremos somente o primeiro par de opostos e, eventualmente, a significação da cegueira de Tirésias, que se reveste de especial importância para este trabalho quando confrontada com a atitude de Narciso, e identificada com a “visão” do poeta.

Narciso era filho do rio Céfiso e da ninfa Liríope. Desde recém-nascido, manifestava beleza incomum, o que fez com que Liríope procurasse o oráculo Tirésias a respeito do futuro do menino, já que, na Grécia antiga, a beleza mortal e incomum assustava, pois arrastava o ser humano à *hybris*, o descomedimento. O vidente respondeu que ele viveria longos anos “se ele não se visse” (OVÍDIO, 1959, p. 86) (ou “se ele não se conhecer”, conforme a tradução). Os anos passaram, e o jovem, já com 16 anos, arrancava suspiros e os mais impetuosos desejos dos outros jovens de possuí-lo, de amá-lo. Mas Narciso tinha um orgulho inflexível e ninguém jamais o tocara. Foi numa caçada que a ninfa Eco (aquela que devolve o som) o viu e se embeveceu de paixão pelo mais belo dos efebos da Beócia, província da Grécia antiga. Eco acabara de regressar do Olimpo, após um grave acontecimento: é que a deusa Hera,

desconfiada, como sempre, e com razão, das constantes “viagens” do esposo ao mundo dos mortais, resolveu prendê-lo lá em cima, o que fez Zeus, desesperado, buscar a ajuda de Eco, ninfa de uma tagarelice incomparável, para que esta distraísse sua esposa e ele pudesse se aventurar nos passeios adúlteros. Mas a deusa Hera, descobrindo a farsa, condenou Eco a não mais poder formular frases completas: duplicaria os sons ouvidos, repetiria tão somente as últimas palavras pronunciadas pelos outros. Por isso é que no início da narrativa consta “Eco, aquela que devolve o som” (OVÍDIO, 1959, p. 86).

Eco se apaixonara por Narciso, o qual partira para uma caçada com alguns companheiros. A ninfa o seguia, sem ser percebida. Acontece que, tendo-se afastado em demasia do grupo de amigos, o jovem começou a gritar por eles. A cada um dos chamados, Eco respondia, devolvendo, toda vez, as palavras finais de apelo de Narciso. Assustado, ele clamou à voz misteriosa que lhe respondia para que se encontrassem de imediato. Ela atendeu de pronto o convite, mas após ter se revelado e se dirigido ao objeto do seu desejo, de braços abertos, Narciso a refutou e fugiu. Tão friamente repelida, mas ardendo em paixão por Narciso, Eco se isolou e se fechou numa imensa solidão. Por fim, deixou de se alimentar e definhou, transformando-se num rochedo (ou pedra), capaz apenas de repetir os derradeiros sons. As demais ninfas, irritadas com a insensibilidade e frieza do filho de Liríope, pediram vingança a Nêmesis (ou Rhamnonte, conforme a versão do mito, deusa da justiça) que, prontamente, condenou Narciso a amar um amor impossível, isto é, que ele amasse do mesmo modo e igualmente não possuísse o objeto de seu amor.

Narciso buscou a fonte de Téspias para aplacar a sede e o calor do verão. Era um lugar aureolado de pureza, que ninguém jamais buscara, de águas cristalinas, atapetado de gramíneas e de um frescor leniente. Atraído pelo ambiente, Narciso debruçou-se sobre o espelho imaculado das águas e enxergou-se. O mais belo jovem viu a própria imagem (imagem), a própria umbra (sombra), refletida no espelho da fonte de Téspias. Viu-se e não mais pôde sair dali: apaixonara-se pela própria imagem. Nêmesis cumprira a maldição e Tirésias a profecia. Tal fora o seu fascínio e o seu entorpecimento pela própria imagem, que ele permanecera imóvel tal qual “uma estátua feita de mármore de Paros” (OVÍDIO, 1959, p. 88). A partir de então, o quadro que nos forma pelo relato da narrativa é estarrecedor: Narciso obstinou-se em possuir a própria imagem refletida, embalde proferiu beijos e abraços à sua sombra e dali não se retirou até o auto-aniquilamento. Seduzido até os prantos, ensandecido pelo amor excessivo e obcecado por si mesmo, Narciso procurou a morte como saída para a sua dor, o que paulatinamente aconteceu. Ali foi consumido, perdeu o vigor e as forças até o falecimento. Relata a narrativa que Narciso ainda tentou, no Hades (inferno), ver-se nas águas

escuras do rio Estige. No lugar onde o corpo do jovem ludibriado tombara, apareceu, misteriosamente, uma delicada flor amarela cujo centro era rodeado de pétalas brancas: era o narciso.

Narciso escolheu errado o objeto de seu amor, pois a sua desdita pode ser interpretada como uma espécie de advertência à violação dos impulsos do amor, que deve ser dirigido ao “outro”. A libido deixa de se dirigir ao objeto, ao “outro”, e retroage a uma atividade “endopsíquica”: assim, Narciso teria cometido um incesto para consigo mesmo, um incesto “intrapsíquico”. O fim trágico da narrativa de Ovídio é a tomada de consciência por Narciso de sua loucura em amar a própria imagem, um amor do *self* e não um amor pelo “outro”. Convém conhecer o que Jung entende por reflexão:

O termo reflexão não deve ser entendido como simples ato de pensar, mas como uma atitude. A reflexão é uma atitude de prudência da liberdade humana, face às necessidades das leis da natureza. Como bem o indica a palavra ‘reflexio’, isto é, ‘inclinação para trás’, a reflexão é um ato espiritual de sentido contrário ao desenvolvimento natural; isto é, um deter-se, procurar lembrar-se do que foi visto, colocar-se em relação a um confronto com aquilo que acaba de ser presenciado. A reflexão, por conseguinte, deve ser entendida como uma tomada de consciência (JUNG, 1980, p. 158).

Essa reflexão à que alude Jung se torna no mito de Narciso uma patologia. O próprio Jung assevera que a patologia é diagnosticável quando um dos cinco sentidos enumerados por ele começa a dominar os demais com o fito de satisfazer-se. Narciso indicaria este desenvolvimento patológico no que Jung chamou de “instinto de reflexão”: a volta para si mesmo (reflexão) domina e exclui a necessidade de alimentação, de sexualidade comum, de quaisquer outros pensamentos ou novos impulsos.

O perigo que oferece aprofundar-se em demasia na linha narcísica da alma e do amor-reflexão (a vaidade ou o excessivo auto-amor) está não somente na autocontenção, no solipsismo (o eu como única realidade), no incesto intrapsíquico, mas também no suicídio. De modo explícito, Narciso se matou. Esse suicídio anoréxico, esse procedimento autodestrutivo, foi motivado pela desilusão: a imagem querida e amada, que surge no reflexo, não possui equivalência no mundo real e objetivo (BRANDÃO, 1988, p. 184). Narciso, nascido das águas (filho do rio Céfiso e da ninfa Liríope, divindade ligada à água), para elas retorna, imergido em si mesmo, o “afogado”, na acepção poética de Yêda Schmalz:

4 o – (terceiro dia)

Foi na terceira vez,
te ouvindo,
que me deslumbrava.
E pensava
que amava um ser comum,
eu não sabia
que eras o afogado,
e nem imaginava
que, quando te vi
pela primeira vez,
já estavas morto
e enterrado.
(SCHMALTZ, 1996, p. 107)

Da etimologia da palavra Narciso depreende-se seus significados: “torpor, entorpecimento, encarquilhar, estiolar, morrer” (BRANDÃO, 1988, p. 173), relacionando-se, depois, com a flor narciso que era tida como estupefaciente, “bonita e inútil, que fenece após uma vida muito breve; é estéril; tem um perfume soporífero e é venenosa” (p. 173), tal qual o jovem Narciso, que, carente de virtudes masculinas, é estéril, inútil e venenoso. Uma vez que o narciso floresce na primavera, em lugares úmidos, ele se prende à simbólica das águas, do ritmo das estações e, conseqüentemente, da sexualidade (fecundidade), o que caracteriza a ambivalência morte(sono)-renascimento.

Outra observação acerca do trágico itinerário da história de Narciso diz respeito à relação dialética de opostos complementares consubstanciada em Narciso e Eco, não só no aspecto masculino e feminino, mas, sobretudo, de sujeito e objeto, de algo que permanece em si mesmo e de algo que permanece no outro.

De outro lado, tem-se no mito um caso de censura, de rejeição e de imobilização: Eco foi condenada à não-expressividade em decorrência da punição de Juno (a deusa Hera). Esse fato justifica a primeira parte do livro *Ecos*, de Yêda Schmaltz, ou seja, a contensão, a repressão da mulher seja na sociedade, seja no núcleo doméstico. Eco foi rejeitada por Narciso, impedindo-a de expressar seus sentimentos, e, em seguida, foi transformada em pedra, cuja simbologia representa regressão e passividade, que não significam necessariamente um estado permanente, mas algo de passageiro, precursor de uma transformação, conforme observa Junito de Souza Brandão:

A impermanência da transformação em pedra baseia-se no fato de que a pedra e o homem exprimem um duplo movimento de subida e de descida. O homem nasce de Deus e a ele retorna. A pedra bruta desce do céu e, transmutada, a ele regressa” (1988, p. 178).

Essa “impermanência da transformação em pedra” parece ter sido uma imagem aproveitada por Schmalz para representar a sua “volta por cima”, a superação da rejeição de Narciso, como se percebe nas figuras da pupa e da borboleta, no poema “Eco-Narcisa”:

6 D – (Eco-Narcisa)

Mas, o que há comigo?
 Estou doente?
 Perdi o meu dente do siso?
 Mas, o que é que há comigo,
 isto de amar Narciso?
 [...]
 Mas o que há comigo?
 Eco se transformando?
 Inverte-se a borboleta
 em pupa e lesma?
 O meu amor por Narciso
 seria o amor por mim mesma?
 (SCHMALTZ, 1996, p. 131)

O título do poema, formado pela justaposição dos nomes Eco e Narcisa, revela que o eu lírico agrega as características de Eco e de Narciso, o amor pelo outro e a si próprio. Trata-se do amor comedido, que tanto Eco, quanto Narciso, do mito, não conseguiram desenvolver. No poema, o sentimento amoroso passa por um amadurecimento, que tanto perpassa o racional quanto o psicológico.

Mas é, ainda, importante destacar a tomada de consciência do eu lírico em relação à situação passiva ou de auto-anulação em que se encontrava pelo fato de amar e não ser correspondido, de ser rejeitado. Eco-Narcisa tem consciência de que isso de amar Narciso é uma regressão, uma inversão de borboleta em pupa e lesma, imagem de estagnação e passividade. Essa “consciência” que, não existiu na Eco do mito e, que, paulatinamente, veio a lume no eu lírico, pode ser interpretada como início de uma transformação, mudança, superação.

Em relação ao amadurecimento voltado para a razão, as frases interrogativas que formam quase que a totalidade do poema evidenciam esse processo de tomada de consciência por parte do eu lírico, porque o ato ou efeito de interrogar(se) marca a mudança de um comportamento passivo, não questionador. A partir do momento em que se pergunta algo, se espera uma resposta ou uma saída, porque quase sempre aquele que pergunta assume uma atitude de não resignação, que, no caso do poema, é o amor de Eco que não foi correspondido. A resposta, que tanto o eu lírico persegue no decorrer do poema, aparece nos dois versos finais, na forma de uma interrogação retórica (“O meu amor por Narciso seria o amor por

mim mesma?). Corresponde uma sentença formalmente camuflada de interrogação, mas que funciona como uma afirmação: o amor pelo outro é o amor por si mesmo.

Nesse sentido, podemos entender que se trata também de um amadurecimento psicológico, porque o amor-objeto encontra a sua equivalência no amor-subjetivo, muito parecido com a teoria da libido discorrida por Freud, que resgataremos no tópico seguinte (3.2 – Teorias sobre o mito). A “passageira regressão em pedra”, a que alude Junito Brandão, é, no poema, a inversão da borboleta em pupa e lesma, processo inverso de desenvolvimento do ser, pois a pupa corresponde ao estado intermediário entre a larva (a lesma) e a imago (a forma definitiva do inseto, após as suas metamorfoses, e na qual se define o sexo), ou seja, é regressão ao *status quo ante*, o momento inicial, antes do nascimento. A atitude interrogativa e de recolhimento (caracterizada pela imagem da larva) marcam um estado transitório, que corresponde à transformação, porque é um estado de “gestação”, que formará um novo ser, que podemos, aliás, intertextualizar com Gonçalves Dias (1944, p. 152): “no segredo da larva delicada/ a borboleta mora,/ antes que veja a luz, que estenda as asas,/ que surja fora!”.

Em decorrência desse amadurecimento psicológico vivido pelo eu lírico, podemos, ainda, em razão do estado de recolhimento ou inversão marcado pela transformação da borboleta em pupa e, em seguida, em lesma, afirmar que houve, em correspondência, também um amadurecimento espiritual, retomando ao que já mencionamos no sub-capítulo 2.1, quando comentamos o poema “6 o – a fuga”. O fundamento desse amadurecimento é que, para atingir uma forma superior de existência, é necessário repetir a gestação e o nascimento, mas eles são repetidos ritualmente, simbolicamente; trata-se de ações orientadas para valores do espírito e não para comportamentos ligados à atividade psicofisiológica. O eu lírico, após regressar ao estado da larva, “renasce espiritualmente” e descobre o amor por si mesmo que havia perdido juntamente com o “dente do siso”, o qual significa juízo, tino, prudência. É um percurso que conduz ao “nascimento” de um novo ser, uma atividade “sagrada” de criação, nos moldes arquetípicos do Deus criador¹⁹. Uma faceta da representação mítica do “regresso à origem” indica um novo nascimento, diferentemente do nascimento físico. Há, propriamente, renascimento místico de ordem espiritual, isto é, acesso a uma nova forma de existência. Esse renascimento, que faltou à Eco do mito, aconteceu com a Eco reinventada de Yêda Schmaltz, conforme procuramos demonstrar.

O cobiçado mancebo, infenso a afetos, não admitiu dependência de ninguém. Narciso elegeu a solidão dos campos, mesmo que de seu grupo não encontrasse mais ninguém. Ele evitou a cidade com as ordens, as proibições, as imposições que o viver com outros demanda.

¹⁹ Vide sub-capítulo 2.1.

Por isso é que a deusa Ártemis, que vigiava as fronteiras, não o apoiou na sua agreste obstinação. A deusa não o amparou na desmedida, na imprudência. Eco esbarrou no Narciso transgressor. Não havia mal em recusar o ardor dessa ninfa porque a liberdade de escolha lhe estava assegurada, mas ele se opunha, entretanto, a qualquer aproximação afetuosa. Ele também desrespeitou a sociabilidade exigida pela caça, pois no exercício e no resultado, caçar é um modo de conviver e é por isso que, imerso em si, Narciso anulou a alteridade. Narciso percorria os prados animallescamente divino, contente com o seu próprio mundo, que não abrigava, além dele, mais ninguém. Buscou, inadvertidamente, um bosque inviolado, virgem como ele. Não se resguardou da sedução da água e dos vegetais, embora resistisse a outras seduções. Hostil a avanços, o jovem regressou a um regaço acolhedor, que pode ser tomado como símbolo do ventre que o produziu. Podemos também inferir que o cansaço que levou Narciso à fonte foi também o de viver. Se a vida não tivesse o peso de fardos, que imagem paradisíaca o teria seduzido? (SCHÜLER, 1994, p. 29/30).

Em paz paradisíaca, Narciso vivia a criança que tinha sido, sendo que para reencontrar o caminho dos demais, era necessário o rompimento com a plenitude infantil. Confortavelmente pleno, Narciso não respondia a nenhuma solicitação, preso que estava no meio da corrente, apesar de ser filho de um rio, símbolo da passagem, razão pela qual se relaciona “Narciso” (*Narkissos*) com *narke* (entorpecimento, embotamento). Antes de se conhecer, Narciso vivia no embotamento que resguarda o sentimento de bem-aventurança das crianças²⁰.

A dolorosa descoberta da própria imagem por Narciso rompe a tranquilidade paradisíaca que o aconchegava na doce paz dos campos, saudosa recordação da bem-aventurança uterina. Numa sociedade cheia de conflitos e criminosa, a solidão de Narciso acena com essa sonhada paz dos campos. Símbolo do paraíso são as paragens bucólicas a que não falta o lago, lembrança do morno oceano pré-natal. O pasmo de Narciso, ao ter se encontrado com a sua imagem, lembra as reações do bebê ante os contornos que lhe devolve o espelho. Quando Narciso percebeu a imagem nas águas que lhe deveriam mitigar a sede, rompeu-se a unidade primitiva. O contemplador se tornou objeto de si mesmo. O eu se fendeu. Narciso viu-se empobrecido, privado de si, castigo de Ramnúsia, a deusa que punia quem, longe das exigências urbanas, prolongasse a bem-aventurança infantil. O que era um, partiu-se em dois: o rosto e a imagem. Mostrando-lhe o perfil desenhado na superfície úmida,

²⁰ Será possível verificar, no sub-capítulo 3.2, que essa idéia coaduna-se com a teoria do narcisismo primário desenvolvida por Freud.

Ramnúsia, encarregada de punir a desmedida, arrastou inclemente o sentenciado para fora de si mesmo:

Este é o doloroso caminho da humanização. Narciso, prisioneiro do imediato, privando-se da visão de outras imagens, fica atolado no meio da jornada. É punível não só por levar com a indiferença jovens como Eco ao desespero, mas também por golpear com desdenhosa auto-suficiência as raízes da sociabilidade, crime que na concepção grega agride a condição humana com enfermidade letal (SCHÜLER, 1994, p. 29/30).

A paralisia de Eco e de Narciso se opõe. Narciso recusa trocas, Eco representa o desejo frustrado de comunicação. Apesar da divisão do livro *Ecos* em contensão (silêncio) e liberdade (expressão), caracterizadora da evolução do eu lírico, fruto de um desenvolvimento psicológico, Yêda Schmaltz deixa bem claro a sua identificação com a ninfa Eco (a sua Eco reinventada), o ser que doa e não represa o amor.

Mas é evidente que a indiferença de Narciso não ficou impune. Narciso transformou-se em eco da Eco que tratara com impiedosa dureza. Podemos considerar ecos visuais as imagens que seduzem Narciso no espelho da água. Como Eco, Narciso foi vítima do jogo fatal dos reflexos, e como a ninfa, o mancebo resseca.

Narciso, encastelado em sua beleza, cometeu uma *hybris*, uma violência contra Eros, contra o amor-objeto e contra o envolvimento erótico com o outro, e também uma violência de Narciso para consigo mesmo. É nesse sentido que Donald Schüler propõe uma alternativa de sobrevivência, uma saída para Narciso se ver livre da sedução especular lancinante. Uma sedução que, vencida, como um rito de passagem, amadureceria o jovem para assumir responsabilidades sociais. Teria sido necessário aprender a protelar o gozo, saber enfrentar a realidade com seus desafios causticantes e desfile de desilusões: “a ação advertida de refregas gera a artimanha, a estratégia de avanços e recuos. A complexidade da vida cotidiana se sobrepõe à serenidade do lago” (SCHÜLER, 1994, p. 63). Uma estratégia de avanços e recuos que, segundo a professora Moema Olival (1998, p.361), Yêda Schmaltz soube encarnar para escrever poesia.

Se narcisismo pode ser compreendido como uma repulsa, uma rejeição do mundo-objeto e da relação sujeito/objeto, os neoplatônicos viram em Narciso um símbolo do oposto: uma espécie de fascinação sem esperança, como se fora um elo preso ao mundo da matéria e das aparências (BRANDÃO, 1999, p. 62).

Por fixar-se na imagem, Narciso lembra a experiência dos escravos da caverna platônica. Presos ao espetáculo das sombras, os cativos recusam o apelo de outras visões. De

nada lhes vale a advertência de uma voz iluminada. O que vêem lhes basta. Vivem presos a formas que se movem. Por escolher uma das sombras e a imobilizar, a situação de Narciso é mais grave. Além de fascinar os olhos, a sombra capturou o entendimento de Narciso.

Em Yêda Schmaltz, sobretudo por sua atitude feminina e feminista assumida no decorrer de sua produção literária (com mais vigor nos livros *A Alquimia dos nós*, *Atalanta* e *Ecos*), a sombra associa-se aos aspectos reprováveis da conduta masculina na relação amorosa, tais como a disponibilidade psicológica do homem para trair e enganar, seu lado trapaceiro e ludibriador, que se serve da mulher e dela se desfaz facilmente.

Estivesse livre, o saber recomendaria a Narciso tomar distância para interpretar o visto e não se deixar consumir pela própria sombra, *umbra*. Aqui, convém aproveitarmos a distinção feita por Donald Schüler (1994, p. 32) entre ver e observar: “o ver, desamparado de observação, diviniza a sombra. Recém-desperto para o perigoso mundo dos sentidos, deixa capturar-se pelo imediato”.

Ver e observar andam juntos e constituem o equilíbrio de quem vê ou observa, como acontece na relação entre a razão e a emoção, já que “a observação constata; ver gera sonhos, esperança, imaginação, arte. Sem visão, a observação só registra; sem observação, a visão ilude” (SCHÜLER, 1994, p. 34). A Narciso escapa o ato de observar, que lhe proporcionaria a crítica, a comparação, e ele se prende somente ao ver, que só traz a prisão, a ilusão e a escravização da fascinação e, assim, congela o ver na rigidez da imagem.

A causa do sofrimento de Narciso é justamente essa fascinação doentia e “cega” (no sentido de olhar limitado, por apenas um viés) pela própria imagem, uma verdadeira e lastimosa tortura, pois a imagem enamorada foge ao contato das mãos e dos lábios²¹. Sem muita diferença dos Narcisos recentes, seduzidos por imagens belas, caríssimas, inacessíveis²².

A propósito dessa atitude “cega” de Narciso a que nos referimos, e para dirimir qualquer contradição ou impropriedade de nossa parte quando, no início deste sub-capítulo, associamos a atitude de Narciso como um ser que olha com deformidade, que está cego por um viés, e por isso alçamos ao mesmo patamar ilusão e cegueira. Clément Rosset adverte que esse tipo de nivelamento é por demais imperfeito, senão mesmo falho, ou “sumário”, já que, para esse crítico francês, ilusão e cegueira são características diferentes. Para ele, na ilusão, que é a forma mais corrente de afastamento do real, não há uma recusa da percepção propriamente dita, a coisa que é vista não é negada, mas apenas deslocada, colocada em outro

²¹ Essa tentativa infrutífera pelo contato das mãos e dos lábios representa uma das figurativizações do “gesto elementar”, a nota identificadora e caracterizadora de Narciso.

²² A esse respeito trataremos, no sub-capítulo seguinte, do narcisismo na sociedade.

lugar. Já na cegueira é impossível ver de outra forma algo que já se viu ou ainda se vê, porque “aquele que está cego é incurável não por ser cego, mas sim por ser dotado de visão” (ROSSET, 1988, p. 14), como é o caso do adivinho Tirésias, cego dos olhos físicos, órgãos estes que só enxergam o exterior e o superficial.

Um parêntese para explicar algo importante: a cegueira e o dom de adivinhação ou predição (*mantéia*) de Tirésias, ambos consequência de um castigo e de uma compensação. Conforme o relato de Ovídio, Tirésias golpeara um casal de serpentes amorosamente enlaçadas, seres que na conjunção dos corpos buscam restaurar a unidade perdida. O resultado é que, ao separar a androginia, Tirésias também é seccionado, é também ferido pela divisão que impõe e é essa a causa de sua sabedoria porque ele aprende a conviver com o corte, a impotência, a morte: “a sabedoria é resultado de paciente mover-se esperançoso entre perdas e ganhos” (SCHÜLER, 1994, p. 47).

A cegueira de Tirésias é compensada por Zeus pela iluminação interior. Ao abrir-lhe os olhos para o futuro, Zeus liberta Tirésias de si mesmo, descortinando-se-lhe o futuro, salvando-o da visão estática de Narciso. Essa visão do futuro mantém o canal de diálogo com os outros e, assim, morre em Tirésias o Narciso preso para todo o sempre à imagem fascinante, e surge o Narciso cego, sábio, inventivo, como se num rito de passagem, a cegueira de Tirésias assemelhasse ao mesmo valor da morte e da ressurreição iniciáticas.

Verifiquemos a interpretação e o desdobramento nos temas do espelho e do auto-conhecimento que Donaldo Schüler (1994, p. 51) faz de todo esse processo:

Ao lado do devorar e do ser devorado, do ver e do ser visto, do dominar e do ser dominado existem as formas reflexivas: devorar-se a si mesmo, penetrar em si mesmo, ver a si mesmo, conhecer-se a si mesmo. A cegueira ensina que só em parte o conhecimento de si é formado pelo espelho. No espelho, que escraviza os que não se livram dele, apreendem-se contornos exteriores. A construção interior é favorecida pelo esquecimento da imagem especular. Os que se desprendem do encanto dos reflexos elevam-se acima do presente, matriculam-se na escola do possível, aprendem a manusear arquivos do passado, a delinear projetos futuros. Em vez da única forma vista, inventam o que nunca ninguém viu. Abertas estão as portas do palácio da poesia. Preparados para inventar estão os que, à maneira de Alice, atravessam o espelho e se aventuram ao estranho mundo que fica além, ato adverso aos pendores do Narciso lacustre.

Eis aí um drama comum a Tirésias e a Narciso: o problema da visão, interior para o primeiro e exterior para o último, causa de sabedoria para um e de perdição para o outro. A visão de Tirésias (que etimologicamente é capacidade de visão) é a de dentro para fora, por isso é *mantis*, é adivinhação e sabedoria.

Ciente da cegueira, o homem conhece melhor a condição humana. Tirésias, cego, soube orientar com sabedoria os que o consultaram, porque circunscrito o visível, abre-se o campo imenso do invisível. Nesse momento, entra em jogo a dialética do visível e do invisível já teorizada por Heráclito que, repreendendo os que se atêm ao visível, requer competência no invisível, até bem pouco, privilégio dos poetas. Como Tirésias, Homero foi cego. Como Tirésias, foi-lhe dado ver o que os olhos não vêem. Por conhecer a rota ao invisível, Homero foi poeta.

Voltando à questão da diferenciação entre cegueira e ilusão, percebemos que, ao contrário do que se pensa, a ilusão é mais grave que a cegueira, já que o iludido percebe com exatidão, mas ignora qualquer consequência. Nesse sentido, nos parece bastante tranquilo apontar Narciso como um iludido porque

o iludido transforma o acontecimento único que percebe em dois acontecimentos que não coincidem, de tal modo que a coisa que percebe é posta em outro lugar, incapaz de se confundir consigo mesma. Tudo se passa como se o acontecimento fosse magicamente cindido em dois, ou melhor, como se dois aspectos do mesmo acontecimento viessem a assumir cada um uma existência autônoma (ROSSET, 1988, p. 16/17).

Essa técnica geral da ilusão de transformar uma coisa em duas é também executada pelo ilusionista, que conta com o mesmo efeito de deslocamento e de duplicação da parte do espectador: enquanto o mágico se ocupa com a coisa, dirige o olhar da platéia para outro lugar, para lá onde nada acontece.

Através do vínculo entre a ilusão e o duplo, Rosset mostra que a estrutura fundamental da ilusão não é outra senão a estrutura paradoxal do duplo. Paradoxal porque a noção do duplo é ser ao mesmo tempo ela própria e outra, que pressupõe uma imitação, uma cópia em tudo idêntica ao original, esse original que Rosset denomina “o único”.

Clément Rosset e Otto Rank se destacam dentre os que teorizaram a respeito do duplo. Otto Rank (1939, p. 151), em sua obra *O duplo*, acredita que o duplo coloca o sujeito a salvo de sua própria morte, isto é, o duplo representa uma espécie de instância imortal em relação à mortalidade do sujeito. Em oposição a Rank, Clément Rosset, no livro *O real e seu duplo* (1988), refuta a idéia de que o desdobramento da personalidade (ou simplesmente, duplo) se relacione com o medo ancestral da morte.

Rosset entende que o que angustia o sujeito, muito mais do que a sua morte próxima, é antes de tudo a sua não-realidade, a sua não existência. Para Rosset, o “eu” não pode se ver num espelho, que engana e constitui uma “falsa evidência” e que não faz mais do que

produzir uma “ilusão de visão”, uma superfície que não é nem jamais refletirá o eu, “coisa invisível”:

É por isso que a busca do eu, especialmente nas perturbações de desdobramento, está sempre ligada a uma espécie de retorno obstinado ao espelho e a tudo o que pode apresentar uma analogia com o espelho: assim, a obsessão da simetria sob todas as suas formas, que repete à sua maneira a impossibilidade de jamais restituir esta coisa invisível que se tenta ver, e que seria o eu diretamente, ou um outro eu, seu duplo exato (ROSSET, 1988, p. 65).

Na teoria de Rosset, o reflexo produzido pelo espelho é duvidoso porque através dele não se pode “enxergar” o “eu”. Talvez esta tenha sido, também, a causa da demência psicopatológica de Narciso, levando-o à morte ou ao encontro consigo mesmo: “a morte significa o fim de qualquer distância possível de si para si, tanto espacial quanto temporal, e a urgência de uma coincidência consigo mesmo” (ROSSET, 1988, p. 70).

Bastante próximo e até mesmo um tanto semelhante em relação à distinção entre o ato de ver e o de observar feita por Donald Schüler, transposta alguns parágrafos atrás, é a fórmula desenvolvida por Rosset para o enfrentamento de alguma realidade desagradável: o modo pelo qual se recepciona o olhar, situando-o a meio termo entre a admissão e a expulsão daquilo que se vê, “que não diz sim nem não à coisa percebida, ou melhor, diz a ela ao mesmo tempo sim e não” (ROSSET, 1988, p. 13). Está aqui detectada mais uma falha letal incorrida por Narciso, que não conseguiu dosar o encantamento proporcionado pela beleza de seu próprio reflexo, que não vislumbrou a via intermediária entre a *hybris*, o descomedimento, e a *dike*, o comedimento.

Como fez Schüler, Rosset também propõe uma “receita” para que Narciso se salvasse da obstinada ilusão: o desapego à imagem. Seria necessário que Narciso empreendesse uma assunção do eu pelo eu, que tem como condição fundamental a renúncia ao duplo (ROSSET, 1988, p. 66). Uma receita que, em primeira vista, poderia ser tida como singela ou óbvia se deixarmos de considerar que pouco ou nada tem sido feito pela humanidade para desvencilhar-se da vaidade, do exibicionismo e do orgulho que aumentam assustadoramente.

No fundo, o erro mortal do narcisismo não é querer amar excessivamente a si mesmo, mas, ao contrário, no momento de escolher entre si mesmo e seu duplo, dar preferência à imagem. O narcisista sofre por não se amar: ele só ama a sua representação. Amar-se com amor verdadeiro implica uma indiferença a todas as suas próprias cópias, tais como podem aparecer para os outros e, pelo viés dos outros, a mim mesmo, se presto muita atenção a eles. Este é o miserável segredo de Narciso: uma atenção exagerada ao outro. Esta, aliás, é a razão por que ele é incapaz de amar alguém, nem o outro nem ele mesmo, já que o amor é um assunto importante demais para que se delegue a outro a responsabilidade de negociá-lo (ROSSET, 1988, p. 77/78).

Por isso é que Rosset fala até em exorcismo do duplo antes que o duplo sacrifique o único (ou o eu) e que, por sua vez, nada mais é do que significar a recusa da vida. Essa recusa que fez com que Narciso golpeasse o próprio peito e deixasse de se alimentar até o definhamento total e que corresponde à mesma atitude da ninfa Eco, visto que a jovem, anulando-se totalmente em função da paixão descontrolada por Narciso, resseca à condição de mineral, pedra.

Mas é importante assinalar que na literatura romântica a obsessão pelo duplo revela curiosamente uma preocupação exatamente oposta: a falta do reflexo é a perdição do homem, a extinção do reflexo conduziria à morte, como pode ser notado nos contos “A história do reflexo perdido”, de Hoffmann e “William Wilson”, de Poe. Nesses textos, o personagem, duvidando de si mesmo, necessita a todo custo de um testemunho exterior (seu duplo), de algo tangível e visível para reconciliá-lo consigo mesmo porque sozinho ele não seria nada e se um duplo não o garante mais no seu ser, ele deixa de existir.

Não podemos deixar de considerar, ainda, que o duplo não está apenas associado à figura de Narciso, mas também à ninfa Eco, que tão-só repete os sons alheios. Esse autêntico ato de duplicação marca a anulação do sujeito, o seu retraimento, a mais extrema e radicalizada negação de si mesmo, a inércia petrificante²³: o outro que se glosa é ele mesmo apenas o reflexo de uma ausência. Quem repete não diz nada, quer dizer, não é nem capaz de repetir-se: “jogo de ressonância interminável, onde se repete ao infinito o eco de uma incapacidade para dizer “eu”, para exprimir-se como algo [...] porque a repetição é sempre eterna ausência de algum presente” (ROSSET, 1988, p. 83).

Passemos a algumas teorias e pesquisas sobre o mito de Eco e Narciso para melhor visualizá-lo na obra de Yêda Schmaltz.

Importa esclarecer que este tópico que ora encerramos teve o fito de resgatar o mito de Eco e Narciso apresentado pela tradição e interpretá-lo, oferecendo condições de compreender a trama desses dois personagens mitológicos (Eco e Narciso) atualizados na lírica schmaltziana. Após esse processo cognitivo, a exploração eminentemente teórica acerca desse mito é fundamental para a sua compreensão em Schmaltz, notadamente as teorias sobre a alteridade, figurativização e narcisismo na psicanálise e na sociedade. O itinerário crítico sobre o livro *Ecoss* perpassa, necessariamente, o cruzamento entre os poemas, a recuperação e interpretação do mito e as teorias sobre o mito.

²³Apesar de, como vimos no início deste capítulo, a pedra representar, sob a óptica de Junito Brandão, um estado de transição ou mudança, é preciso também reconhecer que ela (a pedra) manifesta em nós, *a priori*, uma impressão de inércia e ausência absoluta de vida.

3.2 – Teorias sobre o mito de Narciso

Em sua obra *Narciso Errante* (1994), Donaldo Schüler abre um painel das muitas aparições de Narciso desde a Antiguidade até a Modernidade e, acompanhando seus conflitos, penetra nos mistérios humanos. Mostra que a fascinação pela imagem (televisiva, fotográfica, cinematográfica etc) aproxima todo ser humano a Narciso e é por isso que, de todos os mitos antigos, nenhum outro tem tanta influência e participação na vida da humanidade.

No artigo que trata da figurativização no mito de Narciso, Flávia Regina Marquetti afirma ser a figurativização do mito uma linha condutora para o rastreamento e o entendimento das variações sofridas por ele desde suas origens até nossos dias. Para tanto, ela toma como base textos que trabalham com o mito, direta ou indiretamente, além de reproduções de pinturas e esculturas elaboradas em diversos períodos da história da arte.

Para Marquetti (2007, p. 110), as representações mitológicas possuem um despojamento traduzido pelo “gesto” elementar, que pode ser enriquecido de detalhes e formas com o passar do tempo, mas que depois volta a enfatizar o gesto essencial. É essa gestualidade elementar a nota identificadora e caracterizadora de Narciso, ou seja, é a matriz figurativa comum das representações de Narciso.

Normalmente, associa-se o espelho ao mito de Narciso. Para a tese da figurativização, essa relação não seria suficiente, porque, além do reflexo, seria necessário o gesto, o movimento de tentar tocar algo que se encontra fora de alcance e, ainda, a expressão de desalento e prostração.

O pintor Caravaggio é um dos que mais bem retratou o processo de construção da figurativização de Narciso, cuja mão é um elemento, símbolo do desejo, da vontade de tocar o outro. É o elementar do gesto de estender os braços e de tentar com as mãos abraçar o reflexo. Essa é, como nos informa Marquetti (2007, p. 121), dentre todas as figurativizações, a que retrata por excelência Narciso: “são esse gesto e esse olhar barrados que representam a atitude narcísica”.



Narciso (1594-1596), por Caravaggio

Bem anterior a Caravaggio, esse mesmo gesto foi figurativizado por Ovídio em linguagem poética, quando Narciso-Homem buscou Narciso-Imagem no espelho d'água: “quantas vezes tentou capturar o simulacro e mergulhou os braços, abraçando nada!” (OVÍDIO, 1959, p. 88).

Yêda Schmaltz também retoma a figurativização do mito pela descrição de Narciso no momento do clímax da narrativa mitológica, ou seja, do reflexo no espelho das águas, o “encantamento”, “a curva do seu gesto”, “o desabrochar da sua boca”, e, inclusive, o desdobramento ou a consequência desse processo em Eco, a rejeitada, “a paixão sem resposta”. É sugestivo o quanto Schmaltz aproxima a atitude repetitiva da Eco do mito com a atitude de copiar da Eco-poeta, aquela que tenta copiar e conseguir a palavra que defina a curva do gesto de Narciso, marcando também o difícil processo de escrita. A propósito, a figurativização de Eco e Narciso feita pela poeta está presente no poema “5e – (sua beleza)”:

5e – (sua beleza)

Eu tento, entre meus versos,
copiar
esse seu encantamento.

(Narciso se flagela
amando-se a si mesmo:
casa sem janela.)

Jamais conseguirei
a palavra que defina
a curva do seu gesto
e a dor fina provocada
pelo seu sorriso.

Eu tento, entre meus versos,
copiar
o desabrochar da sua boca.

(Afogando-se a si mesmo,
talvez há de saber como dói
uma paixão sem resposta.)

Eu tento, entre meus versos,
copiar você,
mas sua beleza
ofusca o poema
(SCHMALTZ, 1996, p. 44).

Como já nos referimos, o poema acima é pródigo em elementos de figurativização do mito, dentre eles o encantamento, o entorpecimento de Narciso, o seu flagelamento, próprio dos que amam apenas a si mesmos, verdadeira “casa sem janela”. A pessoa narcisista se esforça muito para ser amada, mas nada consegue, porque não percebe que precisa amar a si mesma como “outro” antes de poder ser amada. Narciso só pode se transformar verdadeiramente quando transforma o “espelho” em “janela”; quando sai da auto-centração e consegue enxergar o outro. A figurativização, elaborada nesse poema, tanto é a de Narciso quanto a de Eco, porque o ato de copiar da poeta assemelha-se ao ato de repetição (que é reprodução e, por sua vez, é cópia) dos sons alheios, e, nesse caso, o próprio ato de escrever já é uma figurativização do mito. A figurativização de Narciso, no poema, é mais fortemente percebida pelas expressões “Narciso se flagela”, “o desabrochar da sua boca”, “a curva do seu gesto” e “afogando-se a si mesmo”. Podemos apanhar esses mesmos elementos da figurativização desenvolvidos no poema a partir de uma comparação com a tela de Caravaggio, a notar ainda, na pintura, a testa franzida, os olhos fixos na imagem e a mão na água, a atitude de contemplação, amor extremo, em busca do toque e da paixão.

No artigo “Narciso e o espelho que revela o belo”, Celeste Ramos e Cristiane Miorin tecem um trabalho de figurativização do mito nos textos publicitários ou anúncios de propaganda, bem como na pintura produzida por Caravaggio.

Como paraíso imaginário, a propaganda faz o papel de espelho no qual, sutilmente, nos permite discernir os contornos do generalizado descontentamento popular com a vida cotidiana no meio em que vivemos, pois “a propaganda fundamenta-se no desejo subconsciente de um mundo melhor” (MIORIN, RAMOS, 2005, p. 44).

Os anúncios (ou peças de propaganda) estariam bem próximos da teoria dos arquétipos desenvolvida por Jung porque eles contêm elementos utópicos que atuam não sobre o eu-individual, mas sobre o eu-coletivo, posto que o processo de comunicação midiático anula ou abafa o indivíduo em detrimento da massa, através do *mass-media*:

As mensagens são códigos e convenções apreendidos individualmente; contudo, são gerados e incorporados culturalmente num rito social que anula as distinções individuais em que nossa cultura se baseia [...] e, por fazer parte de tal processo, o consumidor de mensagens expõe suas atitudes, sonhos e suas crenças mais profundas, uma vez que o que é consumido reflete o que pensa e deseja (MIORIN, RAMOS, 2005, p. 45).

Podemos afirmar, por um lado, que a publicidade vende felicidade em curto prazo porque os produtos trazem, instantaneamente, a sensação de bem-estar; no entanto, a longo prazo, trazem a ilusão, já que, muito tardiamente, o consumidor descobrirá que o produto adquirido (se ele chegar a possuí-lo), além de não surtir o efeito desejado, mostra que o comprador nunca foi, nem nunca será, aquilo que busca nas mensagens publicitárias.

Cumpramos lembrar que os mitos são projeções psíquicas que revelam a natureza da alma. Em outras palavras, os mitos não são apenas histórias interessantes; eles representam padrões arquetípicos de experiência humana, que existem desde o começo dos tempos e atravessam todas as culturas. A aparência simples disfarça sua profundidade. Na sua mitologia, os gregos projetavam os seus próprios sonhos e temores e, ao fazerem isso, ofereciam-nos um vislumbre da alma humana.

Daí nos parece mais claro avaliar o poder do mito e o apelo que a publicidade evoca à força invisível do inconsciente. A descoberta do inconsciente por Freud foi desenvolvida por Jung, que se impressionou com o fato de as imagens usadas por muitos dos seus pacientes serem tão parecidas. Como já vimos, Jung elaborou a teoria do inconsciente coletivo, formado de imagens arquetípicas, universais, similares em todas as pessoas. Essas imagens arquetípicas, profundamente arraigadas na espécie humana, funcionam como instintos que influenciam e controlam nosso comportamento. Percebemos, desta feita, o marco fundamental na obra de Jung e a chave para o entendimento da conexão entre mitologia e psique humana.

Essa idéia das imagens arquetípicas está ligada à descoberta freudiana dos “restos arcaicos” nos sonhos de seus pacientes, ao que Jung explicou se tratar de configurações mentais cuja presença não pode ser explicada individualmente, pois são inatas, congênicas e herdadas da psique humana.

O campo da publicidade, ao criar uma propaganda para determinada marca, busca adequar o produto ao público-alvo: mulher, homem, jovem, criança, idoso etc. Para o seu mister, utiliza-se de meios variados, dentre eles os arquétipos, ora masculinos, ora femininos. É o caso, por exemplo, do arquétipo do guerreiro, em geral figurativizado pela imagem de soldados, jogadores de futebol, operários, entre outros, e o arquétipo feminino da donzela, figurativizado pelas imagens da sedutora, da mulher fatal, da ninfa etc.

No mito de Narciso, fácil é identificar a fusão dos arquétipos masculino e feminino: Narciso carrega todas as características da donzela, sendo melhor figurativizado pela imagem da “sedutora”, que cabe com perfeição na intenção da propaganda que é a de seduzir, por intermédio da beleza, o consumidor ávido pelo autoconhecimento por meio daquilo que lhe é belo, agradável, fascinador. Ele traz também as características do guerreiro que desafia a floresta desconhecida e busca bravamente seu destino. O personagem é corajoso para arriscar-se no desconhecido, usa a independência para não se unir ao outro ser que não correspondesse àquilo que sempre buscou e, por fim, faz uso da força para resistir até o último momento e poder, assim, contemplar seu belo rosto refletido no lago.

O que as duas figurativizações desse mito conservam em comum, intersemioticamente, além de características estruturais de construção e evidenciamento de intenções, é a possibilidade dada ao leitor de mergulhar num lugar único e particular, o mundo individual que existe sob a água, o universo das possibilidades criativas, ampliado pela publicidade ou espelhado por ela (MIORIN, RAMOS, 2005, p. 59).

Na publicidade, meio de atualização do mito, vemos aquilo que Narciso vê e, por esse motivo, somos levados a crer na beleza que nos prende e permite que, da mesma forma, nós sejamos Narciso por um tempo.

Em relação a essa “fusão” dos arquétipos masculino e feminino no mito de Narciso, podemos constatar a existência de dois narcisismos, o do homem e o da mulher. A imagem ideal que a educação familiar desenha para os meninos é a da liberdade, do poder, da iniciativa, da independência, da proteção. O ideal feminino concentra-se na boneca. Como a boneca de seus brinquedos infantis, a mulher deverá ser bela, dócil, frágil, dependente, protegida, submissa.

A indústria, unida ao capital, gerou bens sedutores, inumeráveis, perecíveis. São atrativos que atiçam e alimentam a necessidade de consumo do consumidor frívolo que, ora passeia ociosamente, vagueia, perambula, ora pechincha, consome desenfreadamente por

prazer, é materialista ao extremo e escravo da imagem e dos bens que adquire, porque, conforme Clément Rosset, os seus bens são eles mesmos.

O consumidor frívolo, Narciso urbano dos novos tempos, anda pelas ruas, atraído pelo espetáculo das vitrinas, encantado com a luz, com a riqueza, com a moda que se renova em cada estação. Esse estado de alegria e vislumbre restaura a onipotência infantil no prazer ilimitado de consumir. Sem dúvida, está-se atualmente diante de uma grave crise de valores, porque eminentemente o que serve e o que é bom é somente a matéria, daí o questionamento de Schüler (1994, p.80): “por que almejar o metafísico bem aristotélico, se tudo o que se deseja está ao alcance das mãos e do poder aquisitivo?” Sem dúvida, a propaganda publicitária instiga, e a oferta não conhece limites porque limitado é só o poder de adquirir e o novo já não é o que se regenera a partir da origem, mas o inusitado que espanta o contemplador com o olhar petrificante da Medusa:

Em vez da mercadoria, recebemos discursos sobre artigos exibidos nas vitrinas. A propaganda embeleza o banal, torna-o desejável. Mil vezes repetida, de dia e à noite, lembra palavras devolvidas por Eco. Ébrios de palavras, ritmos e melodias, compramos. Estimulada a imaginação, avivada a alegria, comprar é festa (SCHÜLER, 1994, p. 89).

O consumidor insaciável, produzindo-se para ser visto (ou para não ser “abolido” do convívio social), cobre-se de fetiches: roupas, jóias, cosméticos etc. Não há desejos os mais extravagantes (e psicóticos) que a indústria não atenda ou satisfaça. Esse consumidor, Narciso dos shoppings e das concessionárias de veículos, é consumido pelo consumo.

Donaldo Schüler aponta ainda a máquina fotográfica como traço narcísico da modernidade: “a fotografia oferece a Narciso prazer perecível, breve, renovável” (SCHÜLER, 1994, p. 88). Consiste em um “olho mecânico” que preserva o ontem no hoje e o hoje para o futuro, que fixa os vários momentos ou ritos solenes da vida de todos, como os nascimentos, os casamentos, as chegadas e partidas, e outros tantos acontecimentos corriqueiros. Por isso, não é sem motivo que o desejo de ser fotografado é maior nas crianças e nos jovens, já que eles ainda não se contemplam no horizonte da morte.

Yêda Schmaltz também explora a fotografia como traço narcísico do ser amado tanto quanto do próprio eu lírico. O primeiro, no ato mesmo de fotografar e o segundo, no ato de olhar. O registro da imagem possibilita a grafia do texto, num processo simbiótico e dependente:

8 o – A foto / grafia

Eu o estou fotografando
 enquanto ele faz o “clic”,
 eu o estou fotografando.
 Para sempre nos meus olhos
 ele, como Narciso, se afogando
 dentro deste pequeno mar.
 Como se estivesse num
 estreito canal (pequeno barco)
 de comunicação, ele registra
 a imagem e eu vou gravando,
 grafando, espelhos superpostos,
 sala dos espelhos, selados espelhos:
 as lágrimas minhas escorridas
 e as dele (que eu vi, tempos depois)
 sendo engolidas, como nossas vidas.
 (SCHMALTZ, 1996, p. 179)

De modo análogo à publicidade e à fotografia, podemos também vislumbrar o narcisismo na televisão ou no cinema, verdadeiras máquinas produtoras de sonhos, cujas imagens alimentam (ou alienam) os nossos desejos, mas não podemos confundir imagem televisiva e imagem lacustre, porque o encantamento de hoje é múltiplo e universal: está à mercê de todos na mídia, na publicidade, nas ruas, nas vitrinas etc.

Para prosseguirmos com nosso estudo do narcisismo na obra de Yêda Schmaltz, é necessário determo-nos, ainda que sucintamente, nas análises de Freud sobre o tema.

Freud, em seu estudo mais importante sobre o narcisismo, publicado em 1914 (*Sobre o narcisismo, uma introdução*), considerou que o homem dispõe de uma quantidade limitada de energia, chamada libidinal, que ora é colocada sobre o mundo, ora sobre si próprio. Desse modo, ao investir uma determinada quantidade de energia em si, o indivíduo retiraria quantidades de energia antes aplicadas no mundo exterior. Em outras palavras, quanto maior a dedicação do sujeito na realidade exterior, menor a atenção direcionada em si (atitude da ninfa Eco) e, quanto maior for a valorização de si, menor é o reconhecimento da realidade exterior (Narciso). Assim, a libido do objeto equilibra-se com a libido do ego.

No amor, esse equilíbrio libidinal, segundo Freud, é mais evidente. Um indivíduo apaixonado, por exemplo, priva-se de uma parte de sua energia libidinal, que só poderá ser recuperada se correspondido no amor. Para Freud, o amar sem ser correspondido implica em privação da libido e reduz a auto-estima do indivíduo, que poderá tornar a elevar-se se for correspondido no amor. Por outro lado, a repressão da energia libidinal pela frustração amorosa provocaria um esgotamento do ego. Nesse caso, a satisfação torna-se impossível e o enriquecimento do “eu” só pode ser efetuado por uma retirada da libido dos objetos externos para o retorno ao próprio ego (FREUD, 1972, p. 117). Para recuperar o equilíbrio, o indivíduo

apaixonado deve, então, desinvestir a energia antes aplicada no ser amado, voltando-a para si, o que, por certo, faltou à ninfa Eco. A divisão do livro *Ecos*, de Yêda Schmaltz, evidencia bem essa dinâmica, partindo de um retraimento para uma atitude expansiva, desamarrada, liberta. Conforme se verifica no sub-capítulo 3.3 e no Anexo C²⁴, o livro *Ecos* tem duas partes capitais: a primeira, denominada “ECO-Conte(n)são-(O silêncio)” e a segunda, “ÉRATO-Mús(ic)a-(Palavra-Asa)”. De acordo com Freud, a volta da libido objetal ao ego e sua transformação no narcisismo pode representar, por assim dizer, um novo amor feliz que, como o amor da criança por si, “corresponde à condição primeira na qual a libido objetal e a libido do ego não podem ser distinguidas” (1972, p. 117). No caso da poesia de Schmaltz, que ora nos debruçamos, podemos constatar essa fusão entre libido objetal e libido do ego, mas não da maneira patológica do narcisismo, de modo que o amor pelo outro é o mesmo que o amor por si mesmo, atitude esta mais bem caracterizada na segunda parte do livro *Ecos*.

Essa seria a “economia” do ego, do ponto de vista da energia libidinal, que teria, portanto, uma dupla polaridade, fixada ora sobre o ego, ora sobre o mundo exterior. Desse ponto de vista, poder-se-ia conceituar o narcisismo como o conjunto de processos que permitem o investimento da libido sobre o próprio ego. Mas acudiríamos para ponderar que amar a si mesmo é importante, conquanto que até certo ponto (não excessivamente), caso contrário seria neurose, como afirma Jung.

O conceito de narcisismo, no entanto, evoluiu ao longo do tempo. Inicialmente, Freud considerou-o como um estágio intermediário entre as fases do auto-erotismo e do amor por objetos externos. Nesse estágio, durante o qual a relação da criança com a realidade ainda não estaria estabelecida, o indivíduo tomaria como primeiro “objeto de amor” o seu próprio corpo. Daí porque Donald Schüler associou a atitude de Narciso ao estado paradisíaco pueril, de refúgio na paz dos campos e de amor à própria imagem.

A unicidade e coerência conferida ao corpo somente mais tarde seriam estendidas aos objetos da realidade exterior, na passagem da criança ao adulto. Posteriormente, Freud propôs a existência de um narcisismo primário, correspondente a essa fase de unicidade infantil, na qual o próprio corpo constituir-se-ia para o sujeito como objeto único de desejo, e propôs também a existência de um narcisismo secundário, no qual o objeto de satisfação não estaria mais num órgão, nem mesmo num conjunto de órgãos do corpo, mas no “ego”, isto é, no sistema de ligação entre eles. Esse ego, enquanto sistema de ligação responsável pela unicidade de todas as funções do organismo, não poderia existir desde o começo da vida.

²⁴ p. 125 a 127.

Para Freud, haveria, desse modo, uma separação, desde o início da vida, entre os instintos sexuais e os outros instintos do ego. O amor-narcísico seria, então, o investimento libidinal no próprio sujeito, opondo-se ao amor-erótico, em que esse investimento dar-se-ia sobre a pessoa amada. Yêda Schmaltz se insurge contra o amor-narcísico, egoísta e auto-suficiente, nos poemas do livro *Ecos*, uma revolta que não a envenena, mas é desencadeadora de uma mulher que supera a decepção e também a indiferença alheia para se transformar, diferentemente das metamorfoses do mito, em “Narcisa” e numa “Eco diferente da Eco do mito”, à moda do personagem Diadorim do livro *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.

O estudo do narcisismo pela psicanálise considera que o amor narcísico não contribui, como amor erótico, para a perpetuação da espécie, já que para se perpetuar é necessário que o sujeito se una a uma criatura do sexo oposto, para gerarem a prole que os continuem num ser novo, diferente deles mesmos.

Narciso, filho de Céfiso e Liríope, recorda a unidade refeita no abraço das duas divindades. Basta-lhe a presença incestuosa de si a si mesmo. Fosse respeitado o apego de Narciso à unidade inaugural, o universo não progrediria em direção à multiplicidade, à sexualidade de parceiros com funções complementares e opostas (SCHÜLER, 1994, p. 28).

Nesse sentido, o narcisismo, por não contribuir para a perpetuação da espécie, representa uma vitória de Tânatos (pulsão de morte) sobre Eros (pulsão de vida). A teoria das pulsões foi desenvolvida por Freud em 1920, a partir do texto “Mais além do princípio do prazer”. Por essa teoria, Freud passa a entender o indivíduo como marcado pelo conflito entre as pulsões de morte e de vida e não mais entre as do ego e as sexuais. Yêda Schmaltz transporta essa teoria para o livro *Ecos*, de modo que, ao abordar problemas das minorias como as mulheres, os negros, os homossexuais, de maneira clara, dignificando-os e discutindo problemas contemporâneos como o da AIDS que, conforme ela escreveu, tem feito o que jamais pensou pudesse acontecer: Tânatos interferir no mundo de Eros.

De acordo com Freud, é no sono que o narcisismo apresenta-se de forma clara. No estado onírico, há um recolhimento narcísico das posições da libido que, no estado de vigília, encontrava-se investida no mundo exterior. A comprovação disso, segundo Freud, seria a presença no sonho do egoísmo, que seria distinto do narcisismo, pois o egoísta utiliza-se dos objetos externos para a sua satisfação, ao passo que o narcisista o faz não por meio dos objetos externos, mas utilizando-se de si mesmo. Além do sonho, o narcisismo evidencia-se também na “sublimação” e na “idealização”. Na “sublimação” (que nem sempre é a negação de um desejo ou uma luta contra os instintos, podendo encontrar-se na origem da investigação

intelectual e da criação artística), o “ideal do ego”, formado pelo sujeito com o objetivo de substituir o narcisismo perdido de sua infância, faz com que o instinto seja dirigido para uma finalidade diferente da satisfação sexual. Na idealização, a energia libidinal ora é investida no sujeito, ora no objeto: no primeiro caso, o indivíduo idealiza-se, passando a viver em função dessa imagem idealizada; no segundo caso, o objeto é idealizado. O “princípio de realidade”, em ambos os casos, seria “suprimido” para a vivência de uma relação imaginária ideal (FREUD, 1972, p. 98 e 106).

Pode-se dizer que, para Freud, o narcisismo primário consiste no investimento da energia libidinal no próprio ego, exercendo uma influência contínua sobre a economia do inconsciente. Já o narcisismo secundário consiste, por sua vez, no retorno em direção ao próprio ego da libido antes investida no objeto amado. Nesse caso, o objeto supervalorizado toma o lugar de “ego ideal”, enquanto substituto das imperfeições do ego real, dando origem às psiconeuroses “transferenciais” (dentre as quais se destacam a histeria e a neurose obsessiva) ou “narcísicas” (tais como a demência precoce, a paranóia e a melancolia).

A esse respeito, alguns traços permitem pensar a sociedade contemporânea como narcisista e promotora de narcisismo: o gosto pelo efêmero e a perda de referência temporal ao passado e ao futuro; a rápida obsolescência das qualificações para o trabalho, dos valores e das normas de vida e o prestígio do paradigma da moda; a competição como forma de constituição da identidade pessoal; o medo, gerado pela insegurança e pela competição; a incapacidade para simbolização e o conseqüente fascínio pelas imagens e pela nova forma da propaganda e da publicidade, que não operam referidas às próprias coisas e sim às suas imagens (juventude, beleza, sucesso, poder) com as quais o consumidor deve identificar-se. Desses traços, a relação com o tempo, e a impossibilidade de simbolização sob o prestígio das imagens são importantes para a determinação da melancolia.

Todos nós partimos de uma "escolha objetal", isto é, da ligação da energia psíquica a determinada pessoa; pode ocorrer, em seguida, que a escolha seja abalada por um acontecimento real ou não, algo concreto, ou um sentimento, ou uma fantasia. Este leva à perda do objeto, isto é, leva a libido a desligar-se dele. Se a energia psíquica tomar um caminho normal, liga-se a outro objeto. Ora, na melancolia, a energia psíquica livre se recolhe no eu e estabelece uma identificação entre este e o objeto perdido. Com essa identificação, entramos no núcleo da melancolia, qual seja, a perda do objeto passa a ser perda do próprio eu e o conflito que existia entre o eu e a pessoa amada passa a ser o conflito entre a crítica do eu e o eu. O "outro" é o outro e simultaneamente o próprio eu, que mimetizou esse outro, identificando-se com ele e o perdendo, donde a neurose ser narcísica.

Se a grande questão do melancólico é não conseguir lidar com uma perda, a perda inconsciente de si mesmo, da auto-estima, e sendo a sociedade atual marcada pelo descartável, por perdas, o sentimento de ruína do indivíduo é explicado pela sua impossibilidade de sentir-se valorizado, de sentir-se capaz de corresponder a seu eu ideal, uma vez que ele próprio é descartável nesta sociedade. Se tudo é descartável e efêmero, tudo se torna imediatamente ruína e a própria sociedade, imersa em ruínas, é melancólica.

Nessa cultura do individualismo competitivo, o indivíduo é levado pelo desejo desenfreado da felicidade, identificada ao sucesso, sendo este identificado à supremacia pela eliminação do outro (eliminação que, se não é física, é moral e profissional). O propósito do indivíduo, porém, não é castigar o outro com suas próprias incertezas, e sim encontrar um sentido para a vida; por isso ele é perseguido pela ansiedade, desconfiando da competição por tê-la inconscientemente associado a uma enorme necessidade de destruição. Dessa forma, o narcisista ferozmente competitivo em busca de sucesso, portanto, de reconhecimento e aprovação, paradoxalmente só pode intensificar o isolamento do eu.

O núcleo da sociedade narcisista é a necessidade do espelho, isto é, das imagens. O indivíduo da cultura do narcisismo é aquele que depende do espelho dos outros para validar sua precária ou inexistente auto-estima, traço que, como vimos, marca indelevelmente o melancólico. Ficando sozinho consigo mesmo, cresce sua insegurança, pois ele precisa de platéia e admiração.

Se tomarmos a relação dos indivíduos com as imagens produzidas pelos instrumentos produtores de realidade virtual e pelos outros meios de comunicação de massa, veremos repetir-se exatamente o que se passa no mito de Narciso. A imagem midiática, espelho que reflete uma imagem que deve ser desejada ou desejável é, por sua irrealidade, inteiramente inalcançável. Há um abismo entre o dever-ser da imagem e o ser do indivíduo que, identificando-se com a imagem, sente-se distante de si e experimenta uma perda contínua.

Isso é tanto mais relevante para compreendermos a extensão assumida pela melancolia (com o nome de depressão), quanto mais levamos em conta que as mensagens midiáticas, visando à sedução, operam com simulacros, imagens do real intensificado, dotado de uma aparência mais real do que o próprio real, para torná-lo absolutamente desejável. Isso significa que a identificação por meio do espelho ou da imagem inalcançável e absoluta impossibilita uma identidade pessoal positiva ou afirmativa e instaura uma identidade negativa ou por falta.

O recurso a que se socorre a psicologia para denunciar o processo de padronização (ou também chamado de tendência à heteronomia generalizada) que impede a verdadeira

individuação foi batizado de “tipologia”. Adorno (*apud* AMARAL, 1997, p. 30) justifica o seu emprego:

Temos razões para buscar tipos psicológicos porque o mundo em que vivemos se encontra tipificado e “produz” diferentes “tipos” de pessoas. Só mediante a identificação dos traços estereotipados do homem moderno, e não negando sua existência, pode-se contrariar a tendência perniciosa para a classificação e agrupação generalizadas (grifo do autor).

Portanto, em um contexto marcado pela tendência totalitária à homogeneização, é possível identificarmos o declínio do indivíduo e, conseqüentemente, de sua capacidade de desenvolver o “pensar” autônomo, ao mesmo tempo em que anuncia a regressão da civilização à barbárie. Isso significa exatamente o mesmo que preconiza o ensaio escrito por Adorno sobre a *Odisséia*, pinçado por Mônica do Amaral, onde a negação da individualidade e a alienação das relações humanas integram um processo denominado “socialização radical”:

Socialização radical significa alienação radical. Ulisses e Robinson têm ambos a ver com a totalidade: aquele a percorre, este a produz. Ambos só a realizam em total separação de todos os demais homens. Estes só vêm ao encontro dos dois em uma feição alienada, como inimigos ou como pontos de apoio, sempre como instrumentos, como coisas (ADORNO e HORKHEIMER *apud* AMARAL, 1997, p. 38).

O narcisismo refere-se, portanto, a uma configuração psíquica na qual os indivíduos se encontram impelidos a uma utilização instrumental do mundo em função de interesses particulares:

Uma sociedade brutalmente padronizada aprisiona toda e qualquer diferenciação e acaba, no final, explorando o âmago do inconsciente. Ambos conspiram para aniquilar a mediação egóica; o triunfo dos impulsos arcaicos, a vitória do *Id* sobre o Ego, harmonizam-se com o triunfo da sociedade sobre o indivíduo (ADORNO *apud* AMARAL, 1997, p. 49).

Triunfo este que se constitui em terreno propício para a adesão irracional a ideologias totalitárias, nos moldes ocorridos na Europa fascista.

Desse modo, infere-se que o que ocorre é um entrelaçamento entre, de um lado, a regressão psíquica das massas ou do indivíduo (que, face à impossibilidade de se singularizar, converte-se em “massa”) e, de outro, uma regressão mais fundamental da civilização ocidental, que implica a conversão da cultura em barbárie.

Diante do processo de massificação e perda da identidade individual, a poesia surge como uma resposta, como uma forma de recuperar o sentido da existência humana, já que as

peessoas, no convívio social, nem sempre são capazes de reconhecer a si mesmas ou de reconhecer a sociedade nelas próprias, porque, diz Adorno (*apud* AMARAL, 1997, p. 44), “são alienadas umas em relação às outras, tanto quanto em relação à própria totalidade”, da qual fazem parte. A poesia, ao estabelecer-se no presente vivo e significativo, no “aqui” e no “agora” da experiência atual, recupera nossa vida concreta, a verdadeira vida, que se opõe ao viver uniforme da sociedade de massas. Ela representa, nesse caso, o encontro da alteridade (JOSEF, 1986, p. 122), que na sociedade massificada encontra-se ofuscada pela multidão, na qual o vínculo de homem a homem é apenas passageiro e conduz sempre e cada vez mais à solidão (BUBER, 1982, p. 106).

A existência, breve intervalo no tempo absoluto da eternidade, é o momento do encontro, da alteridade. O poeta, cuja vida é esforço de comunicação, é esperança de comunhão, consagra sempre uma experiência histórica, consagra sempre um vínculo humano. A sua consciência não é individual, pois reflete a sociedade na qual ele se insere (FREUD, 1972, p. 113). De certo modo, as relações sociais são sempre relações de espelhamento, numa acepção diferente daquela a que Clément Rosset dá ao espelho e ao fenômeno do duplo, mas no sentido de que cada homem busca reconhecer no outro a sua própria individualidade.

Por este viés, precisamos considerar o “duplo” caráter do espelhamento, que é em sua essência narcísico. Pode ser positivo, quando proporciona ao indivíduo o conhecimento de si em sua relação com o outro, mas também pode ser negativo, porque o homem nem sempre se reconhece no outro, o que o conduz à alienação e à perda de identidade, à manipulação e à massificação, cuja consecução se faz, modernamente, em grande parte pela mídia e, em especial, pela televisão, essa espécie de “espelho de Narciso”, como a definiu Pierre Bourdieu (1997, p. 17), “um lugar de exibição narcísica”.

Uma das características dessa sociedade de massas é a sua passividade, com a mesma gravidade daquela perpetrada pela Eco do mito e contra a qual Yêda Schmalz se insurge. Para Erich Fromm, esse é um traço característico e patológico das sociedades modernas:

O indivíduo passivo não se relaciona ativamente com o mundo e é forçado a submeter-se aos seus ídolos e às suas exigências. Sente-se indefeso, solitário, ansioso, sem senso de integridade ou de identidade própria. A submissão parece ser a única maneira de evitar a ansiedade intolerável, e mesmo a submissão nem sempre alivia a sua ansiedade (FROMM, 1984, p. 55).

Profundamente crítica em relação à passividade generalizada, que impede as pessoas das mínimas manifestações de gentileza e quicá de atitudes mais altruístas, Schmalz se reconhece “sozinha” entre os seres egoístas e materialistas, e mostra, através da poesia, a

necessidade da alteridade e da simplicidade ou humildade, já que ela se resume apenas num fenômeno acústico, o canto, a poesia:

9u – (alteridade)

Somente Eco sou,
alteridade:
uma tentativa constante
de entregar-me
e de dar presente.

Somente um fenômeno acústico,
delicado, musical
e sou igual
à solidão.

Somos dois sós, Narciso,
dois sóis
e o silêncio.
(SCHMALTZ, 1996, p. 72)

Todo grande poeta pretende intervir na História para nos abrir, como diz Octavio Paz, as portas da comunhão. Consciente de seu papel histórico, Schmaltz opõe-se à opressão, seja de que tipo ou origem for e essa postura crítica evidencia-se, por exemplo, no poema “ 4d – (anatomia é destino?)”:

4d – (anatomia é destino?)

Wilde já não cumpriria
quatro amargos anos de prisão.
Mas o mundo
não há de se tornar
uranista, Narciso.

Tua passividade
e submissão,
irmã da minha
que abandonei pra guerrear.
(SCHMALTZ, 1996, p. 78).

No excerto do poema acima, Schmaltz traz à tona a discussão em torno da discriminação sofrida pelos homossexuais. É sabido que Oscar Wilde foi dramaturgo, escritor e poeta irlandês, expoente da literatura inglesa durante o período vitoriano, tendo sofrido àquela época enormes problemas por sua condição homossexual, sendo preso e humilhado perante a sociedade. Esse tema serve como elemento articulador para criticar toda e qualquer forma de preconceito, exclusão social e violência moral e física sobre determinados segmentos ou grupos da sociedade. Há, inclusive, no poema, uma crítica ao embrutecimento

disseminado entre as pessoas, cada vez mais alheias aos hábitos e práticas de cultura, por sua aceção mais abrangente, como aprimoramento de valores, conhecimento aplicado ao bem comum, gentileza, delicadeza, bem-querer, respeito.

Ao criar Narcisa, Schmaltz busca-se, diferentemente do Narciso do mito, diante do espelho, busca o mundo que dentro dela se encontra: um mundo instável, em contínua transformação, que o eu lírico acumula em fragmentos de lembrança, memória, descobertas e anseios. O autoconhecimento surge-lhe, então, como alternativa viável de transcendência, e talvez como única resposta para a carência de significações da vida. Mas não tem um caráter metafísico ou abstrato. Ao contrário, fundamenta-se numa experiência íntima do próprio corpo. É uma sabedoria prática, cuja essência reside na contemplação:

3D – (alma gêmea)

Contemplo a minha alma gêmea,
o meu igual,
com o maior amor.

Eu ficarei apenas, a visitada,
a inconclusa,
a dona da solidão,
com a blusa despedaçada.
O que será de mim?

Contemplo-me
contemplando-te,
meu espelho cheio de vazios,
paralelas sem encontros.

Tu, caminhando para o suicídio
e já és um morto,
de certo,
um morto de olho aberto.

Contemplo e calo.
Como somos sós:
a pedra e o afogado.

O que será de nós?
(SCHMALTZ, 1996, p. 128)

Para o encontro consigo, o eu lírico schmaltziano (do mesmo modo que Narciso) parece eleger, sem hesitações, o caminho da solidão. Como vimos em sua versão para a narrativa, Ovídio conta que Narciso, separado do grupo de seus companheiros, buscou a solidão da floresta, onde encontrou uma fonte límpida de cujas águas brilhantes nem os pastores, nem os cavalos que pastavam sobre a montanha, nem nenhum outro gado, tinham jamais se aproximado, nem nenhum pássaro tinha perturbado. Nesse estado de solidão e

envolvimento com a natureza, Narciso recolheu-se sobre si e estabeleceu um “diálogo interior”, que sintetiza a experiência do homem com a sua própria consciência. Em Yêda Schmaltz, esse recolhimento íntimo parece advir, primeiramente, de sua própria história de vida, de frustrações e decepções, sobretudo amorosas, o que lhe proporcionou o silêncio e a solidão necessários à elaboração artística:

9 e – (parte-se, como um vidro)

Está chegando a hora da partida.
Parte-se, como um vidro, o meu coração.

Falei demais,
dei bom-dia a cavalo,
amável tagarelice
do disse-me-disse
 isse
 isse.

Pronto: aqui estou calada,
nua, despedaçada, castigada
 ada
 ada.

Nunca mais comunicar os sentimentos!
Somente escritos
 os lamentos
 entos
 entos

e reduzida a pura imitação.
Meu coração de vidro a quebrar-se.
Imitação é arte?
A arte imita a vida?
A hora da partida.
E a repetição
teria algo a ver com poesia?
Eu só. Eu só teria
 ia
 ia
 ia.

Está chegando a hora da partida
(SCHMALTZ, 1996, p. 48).

O poema transcrito nos remete a uma leitura visual, indicando a propagação do som no fenômeno do eco, em direta alusão ao mito de Eco e Narciso. Já vimos que isso se fundamenta em razão de que a ninfa Eco só repetia os sons alheios e de ter se transformado em pedra, é por isso que o som se resvala nos rochedos e penhascos. Esse resgate do mito no aludido poema é facilmente notado, posto que o eu lírico revela(-se) as mesmas características na ninfa do mito, a “tagarelice”, a “castigada” e a “calada”, aquela que se reduz a pura imitação.

Da leitura visual, o corte e a duplicação de palavras reproduzem o eco (som): “disse-isse”; “lamentos-entos”; “teria-ia”, às vezes dispostos obliquamente no texto, outras de

maneira vertical, dando-nos a impressão de repetição, de profundidade, de escada e de fragmentaridade. Nesse poema, o vazio inicial, a partida, que ronda o texto, constitui o drama existencial que envolve o eu lírico. A substancialidade desse vazio é flagrante nos tempos verbais (particípio e futuro do pretérito); tal recurso estilístico reforça um drama corpóreo-existencial que a poeta persegue através da face textual: “teria algo a ver com poesia?”.

A construção do poema sugere que a poesia lírica moderna foi condenada a ter como totalidade em seu horizonte expressivo apenas o fragmentário que marca o seu corpo. O poema em análise dramatiza esse antagonismo, pois sabe a poeta, em seu exercício textual, que as linhas entre o efêmero e o eterno, a parte e o todo, a partida e a repetição (que é permanência) a vida e a arte, são tênues. Onde se situar nesse trajeto, sozinha, em silêncio? Para responder a essa pergunta, a poeta apresenta-se como o ser que busca no espaço metalingüístico a sua realização e revelação poética.

Esse silêncio e essa solidão que constituem, ainda, possibilidade de canção, de música:

4 (c) – (instauração do silêncio)

Eu, que sou a dona da palavra
e instaurei o silêncio;
o silêncio no qual é maior
a possibilidade de música;
eu, que não sei como fazer calar
uma poeta;
sou a poeta mais sufocada
do planeta.
(SCHMALTZ, 1996, p. 95)

O silêncio que vai além do verbo porque as palavras não são suficientes para expressar o amor: “silêncio radical além do verbo, amor primordial mais que palavra” (SCHMALTZ, 1996, p. 158).

A solidão que, para Bella Josef (1986, p. 120), constitui o próprio eu, não corresponde à solidão exterior, “sociológica”, que se manifesta pela ausência dos outros, mas, singularmente, corresponde à solidão interior, “ontológica”, que, na concepção de Krishnamurti (1999, p. 156-157), “não é isolamento nem é o oposto da solidão; é um estado de ser”. Essa solidão ontológica é necessária para a reintegração do sujeito, e que representa para o eu lírico a máxima experiência de plenitude e liberdade. É um sentimento fundamental de estar só, de se constituir como mistério diante de si, onde, na lírica, se encontra frequentemente associado a uma forma de espiritualidade, que surge como alternativa para o

mundo da materialidade que condiciona o viver presente, como no excerto do poema “9 a – acorde”, onde a poeta valoriza a pureza do ouvir, metonímia dos cinco sentidos, para recuperação dos valores positivos e resgate da humanidade imersa num oceano de insensibilidade, aspereza e egoísmo:

9a - acorde

Ouçã o que não digo,
o que não falo,
o que sugiro,
com a maior delicadeza,
no meu canto.

Tenha, na audição, toda a pureza
perdida pela humanidade.
Pense que é necessário ouvir
com o pensamento,
igual Beethoven.
(SCHMALTZ, 1996, p. 157)

Para se ver livre da atividade egocêntrica que condiciona o viver presente, Schmaltz procura estabelecer um vínculo direto com o mundo, sem a mediação do ego. O resultado é a comunhão com todas as coisas e um sentimento de paz, de compaixão, de amor largo, profundo e sem limites e que não consiste apenas numa experiência de si, mas numa experiência de um outro ou de tornar-se outro.

Assim, a conquista da comunhão por meio da solidão e da solidão por meio da comunhão passa a ser um dos elementos que nos permitem compreender o intertexto do mito de Narciso na poesia de Schmaltz, pois, de certo modo, “a solidão é o abismo do eu, e todo esforço é conseguirmos a comunicação – como num poema ou mesmo na simples utilização da linguagem – busca em última instância a superação desse abismo, ou seja, a comunhão” (JOSEFF, 1986, p. 120).

O eu lírico schmaltziano parece ter consciência de que o desejo de ser diferente do que é afasta-o de sua verdadeira identidade, na medida em que o obriga a cobrir-se com as mais diferentes máscaras sociais para realizar-se, diante dos outros, como pessoa (do latim, *persona*, máscara), o que se opõe ao seu desejo de absoluta sinceridade, de estabelecimento de uma comunhão verdadeira com o mundo e com os outros, enfim, de humanização:

4 i – O símbolo II

Mas deixa-me cantar
e deixa-me usar
e abusar da palavra,

o símbolo
da minha humanidade,
o que me diferencia
(SCHMALTZ, 1996, p. 202).

A esse propósito, importa registrarmos e comentarmos a folha de rosto do livro *Ecos*, para verificar o intuito da autora de explicar ou pelo menos subentender o título e o subtítulo da obra: *Ecos, a jóia de Pandora*. Valendo-se de uma citação de Jung, Yêda Schmaltz vincula a expressão “jóia de Pandora” à “imagem que expressa a total liberdade de alguém ser o que é, e também a obrigação de ser o que é; significa, pois, a mais alta possibilidade de beleza estética e moral”. Isso corresponde ao desejo absoluto de autenticidade, de verdade e de honestidade de si para consigo mesmo e de si para com o outro, isto é, a sinceridade de propósitos e a manifestação genuína do eu, sem a máscara dos convencionalismos sociais e sem o medo das repreensões da sociedade que discrimina o “diferente”, aquele que foge ao padrão estabelecido pela moral e pela religião.

Todo esse processo, que pode levar inclusive à solidão, implica em sofrimento, que por sua vez leva à mudança, alteração de *status quo*, o que corresponde justamente ao resgate da idéia de “transformação” e “renascimento” presente nos mitos, a volta ao tempo primordial. Nesse ponto, revela-se a coragem da poeta que, como Narciso, permanece diante do espelho, sem medo de ver e ser aquilo que é, mas também sem medo de perder-se no “labirinto da solidão”²⁵, dentro do qual a poesia surge como fio de Ariadne a indicar-lhe um caminho: o do encontro, o da comunhão.

3.3 – Atualização do mito em *Ecos, a jóia de Pandora*

Para facilitar o estudo sobre a atualização do mito de Eco e Narciso na obra *Ecos*, de Yêda Schmaltz, é importante conhecermos alguns elementos que aproximam e outros que distanciam (ou diferenciam) o livro e o mito. A maior aproximação com o mito foi justamente a voz de Eco nos poemas, o que inclusive constitui a atualização do mito. O eu lírico se camufla na ninfa do mito, associando-se algumas vezes à pedra (a Eco do mito se transforma num rochedo) para contar e cantar o amor impossível e não correspondido – interdito (proibido) –, por Narciso – o interditado (que está privado, embotado, fraco e insensível). Outras vezes, o eu lírico identifica o seu Narciso pela palavra “afogado”, porque imerso em si, fechado às relações exteriores, Narciso é asfixiado e sufocado até a morte. Seu Narciso

²⁵A expressão é de Octavio Paz e dá título a uma de suas obras.

também se perde nas águas, mas, em contrapartida, diferentemente do fim trágico da Eco do mito, o eu lírico não se entrega à (auto) aniquilação, nem definha até a morte repetindo comportamentos (a Eco do mito é uma repetidora mordaz dos sons alheios), o que corresponde à não aceitação, pelo eu lírico, da condição de rebaixamento que o machismo impinge às mulheres na atualidade. A Eco de Schmaltz se transforma, como no mito de Fênix, e vence a desilusão, a falta de amor, o embrutecimento de uma sociedade cada vez mais egoísta e discriminadora.

Aproveitando-se da narrativa mitológica de Eco e Narciso, Yêda Schmaltz aborda em *Ecos* o sofrimento do amor não correspondido e a superação dessa repulsa, e utiliza esse mote temático para tratar de temas que afligem o ser humano, como a discriminação, a superficialidade das relações, o egoísmo, a crise de valores, e, através do seu canto, “palavra de dor da poesia” (SCHMALTZ, 1996, p. 98), propõe o amor por delicadeza, o amor fraterno e universal, para superar toda a rudeza das adversidades da vida.

Atualizar o mito é modernizá-lo, acrescentar elementos ou informações ao mito, fornecendo pistas ou recursos para decifrá-lo, dissecá-lo, tendo como parâmetro o conhecimento do homem de hoje, seu recolhimento ou egoísmo (à maneira de Narciso) e o caminho para redenção por meio da alteridade comedida (praticada por “uma Eco diferente da Eco do mito”, conforme escreveu Schmaltz).

Eco e Yêda Schmaltz se equivalem em *Ecos*, daí porque em alguns poemas constam “iêdas”, substantivo comum que representaria todas as mulheres, porque os dramas femininos se repetem como os nomes:

6 a – (nomes repetidos)

O pus e o sangue
 dos meus dias
 de também ser dupla,
 dos meus dias
 de besta e borboleta
 inválidas,
 invalidas e ávidas,
 dádivas, lidas,
 vidas, vindas
 e idas:
 iêdas.
 (SCHMALTZ, 1996, p. 120)

O pus marca um estado inflamatório, doentio, sendo composto por leucócitos (células de defesa do corpo) e bactérias vivas e mortas; e o sangue é o “veículo” que “transporta” a vida pelo corpo. O pus e o sangue são metonímias da morte e da vida, respectivamente. Essa

oposição, ou “duplicidade” do eu lírico, é também manifestada pela imagem da besta e da borboleta, dois animais que se contrastam, já que o primeiro é um quadrúpede de grande porte e o segundo um leve inseto de asas. Outra acepção é que besta é uma arma antiga, o que conota força, robustez (associado ao masculino), e que confronta com a representação delicada e frágil da borboleta (associado ao feminino). As outras palavras que compõem o excerto do poema citado acompanham esse embate de significados, como se depreende dos pares inválidas-ávidas, (inválido é o enfermo, o fraco, o mutilado; já ávido é ser voraz, que deseja ardentemente); dádivas-lidas (dádiva é presente, algo dado de graça; e lida é trabalho, que exige esforço, sofrimento, combate) e, por fim, o par vindas-idas, representando o movimento de ir e voltar, de partir e de regressar. O sinal de dois-pontos, antes da última palavra, juntamente com a assonância estabelecida pelos pares de palavras selecionadas, indicam grau de vinculação entre os elementos do texto que confluem para a designação da figura feminina (“iêdas”). Esse contraste entre os significados pode ser explicado pelo papel plural ou polivalente que a mulher é chamada a executar na atualidade, o que até pouco tempo não acontecia, em decorrência, justamente, da ideologia patriarcal e do machismo disseminado na sociedade.

Merece consideração, ainda, a assonância explorada no poema, constituído em ecos, com repetições sonoras (como a Eco do Mito) que têm efeito semântico.

No poema abaixo, Schmaltz satiriza as uniões amorosas falseadas pela frágil estrutura do materialismo que não sabe fazer outra coisa a não ser trocar, trocar e trocar, como se o amor fosse vil objeto de escambo, ignóbil peça de mercancia, ao mesmo tempo em que representa a rotatividade das uniões, “amarrados por finas teias”, que só almejam o prazer, o gozo. Salta aos olhos a denúncia da poeta em relação à violência contra a mulher, que na maioria das vezes é tratada como mero objeto sexual, sem consideração e nem respeito. Também revela o poema o amor de mentira, o amor traidor, o amor superficial, o amor temporário, o amor por interesse, todas essas faces do amor que o eu lírico reconhece.

9 p – (Espelho I)

Eu reconheço o amor e suas formas,
eu reconheço o amor e suas faces.
Uns amores se chegam,
se beijam, se unem;
são os amores triviais e humanos,
com as suas cenas de ciúmes.
Trocaram bombons, cerejas,
flores: trocam, trocam.

Outros estupram, batem

e possuem o gozo do corpo,
mas ficam amarrados
por finas teias.

Eu reconheço o amor e seus deslizes:
há os que trazem rosas e perfumes
e trocam, trocam, trocam
favores e licores.

Eu reconheço o amor na sua forma,
a mais pirata e original:
somente olha e está presente
sempre no momento principal.
Ama como lhe é possível,
sem prazer algum, com a alma.
O amor calado e seus matizes:
traz as coisas que não comprometem:
mangas, abacates e laranjas.
Esses não trocam, não desejam nada
e como vieram, em silêncio, eles saem.

Eu reconheço a cor do amor,
o sulco, a lavra, a dor,
o seu sentido, o laço, a via.
O elo, o selo, o anelo.
Que amor é só olho no olho
e sem uma palavra:
o silêncio mortal da maior poesia
(SCHMALTZ, 1996, p. 26).

Esse amor verdadeiro é aquele das entranhas, que brota do sulco, que só pode ser alcançado por um processo de interiorização, e cultivado com desinteresse, a busca da alma, da essência verdadeira, através do olhar. Esse mesmo olhar em que Narciso não soube reconhecer a “outridade”²⁶.

Yêda Schmaltz se coloca na defesa das minorias, das pessoas amordaçadas pelo convencionalismo social dominante, o qual dita as regras de um mundo competitivo, avaro, e em que a superficialidade das aparências é o grande tônus das relações sociais. Vale consultar a acepção antropológica de “minorias”:

Subgrupo que, dentro de uma sociedade, considera-se e/ou é considerado diferente do grupo maior e dominante, em razão de características étnicas, religiosas ou de língua, costumes, nacionalidade etc., e que em razão dessas diferenças não participa integralmente, em igualdade de condições, da vida social (FERREIRA, 2004, p. 1335).

Para Schmaltz, essas minorias são compostas pelas mulheres, pelos negros, pelos homossexuais, pelos aidéticos, pelas prostitutas, pelos pobres e pelos poetas, conforme se percebe nos excertos dos poemas “Da brutalidade”, “Minorias” e “Eco VI”, respectivamente

²⁶ O neologismo é de Octavio Paz.

transcritos abaixo, e que transparecem a opção da poeta por “amar a delicadeza”, conforme escreveu em um outro poema, intitulado “da estupidez” (SCHMALTZ, 1996, p 52). Observemos os trechos:

11 – (da brutalidade)

Por causa da brutalidade dos homens,
aprendi a amar as borboletas,
os bombons e os licores
– amores por açúcar.

Por causa da bestialidade dos homens,
aprendi a amar os eunucos,
os cães e as prostitutas
– amores por delicadeza.
(SCHMALTZ, 1996, p. 51)

8 d – (minorias)

Somos a minoria
sofrida, pisoteada
e agora acorrentada
numa dor maior:
negros, gays e mulheres.

Breve estaremos todos
contaminados e com febre.
Os homens criando barriga
e arrotando.
(SCHMALTZ, 1996, p. 82).

10 d – (eco VI)

O monstro, uma Quimera,
é o meu sonho de amar. Por que?
O amor é proibido
por uma capa de vidro;
a AIDS que apavora
e o andrógino perfeito:
nave que não se acopla.
(SCHMALTZ, 1996, p. 84).

É nítida, nos três excertos citados, a estreita relação temática entre eles, já que em todos está presente o problema da exclusão social e a defesa das minorias, os que verdadeiramente encarnam a simbologia da delicadeza num mundo cruel e desumano. No primeiro excerto, a relação metonímica entre o açúcar (concreto) e a delicadeza (abstrato) é bastante evidente, em oposição à grosseria representada pelo elemento masculino, de ego exacerbado, o eu lírico contrasta os cães, os eunucos e as prostitutas. No livro bíblico Deuteronômio (23, 13) (1962, p. 183) os cães correspondem aos sodomitas ou pederastas (aqueles que praticam a sodomia, conjugação sexual anal), os homossexuais. Os eunucos são os homens castrados ou,

figurativamente, os sexualmente impotentes, ou, ainda, os homens masculinamente femininos a que nos referimos no item 2.3. No segundo excerto de poema citado, o eu lírico se inclui, como poeta, entre as minorias compostas por negros, gays e mulheres, conforme se percebe pela flexão verbal, em primeira pessoa do plural (“somos”, “estaremos”). O terceiro fragmento, reunindo todos os aspectos já evidenciados, mostra o apreço do eu lírico por todos aqueles que, por sua natureza ou circunstância diferenciada, são banidos dos modelos sociais oficiais (em analogia com a atitude puritanista e egoísta de Narciso do mito): os andróginos (ou homossexuais), os aidéticos e, de modo análogo, os portadores de necessidades especiais, enfim, todos os que sofrem ou sofreram o desprezo semelhante ao vivido pela Eco do mito. A propósito, quimera significa não apenas sonho, fantasia, como também monstro fabuloso, com cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de dragão, daí essa figura excêntrica utilizada pelo eu lírico como manifestação de apoio pelo que foge aos padrões convencionais em razão da diferença.

Os poetas estão incluídos nas “minorias” de Schmalz porque eles defínham num mundo que não os escuta nem os valoriza:

6 P – (A voz de Eco)

Abandonado e rejeitado,
o poeta defínha.
Poeta, aquele que somente
se interessa
pelo interditado.

Nada lhe sobra,
nada fica,
a não ser a riqueza
de nada possuir: bailado.
(SCHMALTZ, 1996, p. 23)

A essa lírica da contestação, encontramos respaldo na crítica de Adorno:

A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida (2003, p. 72).

Nesse sentido, ao se insurgir, através de sua poesia, contra os padrões e os comportamentos discriminatórios de um mundo contraditório, em que lado a lado, na peleja cotidiana, convivem egoísmo e alteridade, riqueza e pobreza, ostentação e privação, apatia e sensibilidade, Yêda Schmalz proclama ou brada a sua opção pelo amor, no qual ela se reconhece e se integra:

71 – (reflexos)

Somos águas
e nos misturamos
igual e igual:
um espelho refletindo
outro espelho
– imagem virtual.

O amor subleva,
aciona
a junção do branco
com o vermelho.

Camisa virada
pelo avesso,
água deslocada,
mágica irreal.

Vida:
a água é essencial.
Nada mais tem importância.
No duplo reconheço
a minha substância.
(SCHMALTZ, 1996, p. 57)

No poema acima, Yêda Schmaltz escolhe a simbólica das águas para expressar o seu lirismo sobre o amor e a alteridade. Um dos símbolos do rio, do “escoamento” das águas, é a fertilidade. Acrescentemos, de passagem, que determinados “seres” primordiais, como rios e montes, entre outros, talvez por não se terem antropomorfizado, eram detentores de uma grande energia sexual. O fato é que são muitos os filhos de oceanos, rios e montes. Ora, se as ninfas são divindades também ligadas à água, vamos ter em Narciso (humano) e narciso (flor, vegetal) dois enamorados das águas. Narciso estava inteiramente agregado à água: aliás, ele nasce e morre junto à água, perdido numa reflexão passional, fitando introvertidamente as profundidades. Seu itinerário leva ao ctônio, à desilusão e à morte. Nesse sentido, o poema trata do caráter narcísico do amor.

Como já nos referimos, Eco é triplamente constrangida, o que se configura em limitação, opressão, sofrimento. O que nos atrai em Eco (e certamente influenciou Schmaltz) é justamente a possibilidade de superação da punição (ou da censura), da rejeição de Narciso e da imobilização em pedra para o estabelecimento da comunhão pela palavra, que é, por sua natureza, interindividual, “situa-se fora da alma, fora do locutor, não lhe pertence com exclusividade” (BAKHTIN, 1992, p. 350).

A simbologia do mito de Narciso e Eco pode representar uma forma de resistência à desumanidade do mundo presente, na medida em que propõe a recuperação do “sentido

comunitário perdido” (BOSI, 2004, p. 167), tal como já comprovamos no contato feito até aqui com a poesia de Schmaltz.

O altruísmo da poeta, que se “auto-esquece” para se fundir na palavra, na linguagem, é que vai determinar a mediação entre a lírica e a sociedade no que há de mais intrínseco (ADORNO, 2003, p. 66). Será que podemos concordar com Theodor Adorno, para quem “somente a pouquíssimos homens, devido às pressões da sobrevivência, foi dado aprender o universal no mergulho em si mesmos, ou foi permitido que se desenvolvessem como sujeitos autônomos, capazes de se expressar livremente” (2003, p. 77) ?

Podemos desenvolver essa idéia adorniana a partir do aproveitamento mítico feito por Schmaltz no livro *Ecos*, acompanhando o itinerário do eu lírico ao longo do livro, que vai do aprisionamento à liberdade plena. Liberdade que, inclusive, como indicado na folha de rosto do livro, simboliza a jóia, o amuleto, o distintivo, o brilho, o realce da mulher-Pandora, que denega qualquer tipo de discriminação porque todos os homens e todas as mulheres, independentemente das idéias, posições sociais ou escolhas sexuais, são detentores dos mesmos direitos e das mesmas obrigações na sociedade.

Dessa experiência interior para a experiência exterior, de si para si mesmo e de si para o outro ou de tornar-se o outro, Schmaltz revela o caminho da comunhão com todas as coisas.

Abordemos com mais detalhes a atualização de Eco/Narciso em dois poemas paradigmáticos do livro *Ecos*, de Schmaltz. Para realizarmos o nosso intento, tomamos como itinerário na construção das análises a trajetória da superação do sentimento de rejeição de Eco em relação a Narciso, escolhendo poemas que indicam essa trajetória. O próprio livro revela esse percurso, conforme já destacamos no sub-capítulo 1.2, porque a poeta parte de um sentimento de contensão (libido reprimida) até a libertação, a expansão, para se manifestar tal qual ela é.

O nosso ponto de partida são os títulos das duas partes do livro. A primeira parte foi intitulada “Eco – Conte(n)são” e a segunda “Érato: mús(ic)a – palavra – asa”. É patente a ambiguidade que a poeta instaura com os parênteses, dando-nos pistas para decifrar e captar o sentido do texto. É possível pensar esses títulos em relação ao grupo de poemas que eles enfeixam, primeiramente um estado de anulação e, por sua vez, de identificação do eu lírico com a Eco do mito e, de outro lado, uma reinvenção do desenlace da narrativa mitológica, porque a Eco da segunda parte do livro não morre, não resseca, mas acha outros caminhos para sobreviver.

Da primeira parte, Eco contida em todos os aspectos, inclusive quanto à manifestação e vivência de sua sexualidade (“com tesão”) escolhemos o poema “2P – (o ser substantivo)”:

2P – (o ser substantivo)

“Do fundo das idades”,
somos a comum raiz
do sofrimento cultural.

Dos tempos sem História,
surgem os argumentos que nos dizem:
encontrem-se e resolvam-se.

Do fundo das raízes
dos encontros-desencontros,
fica o fel de quereremos ser felizes.

De tempos incontáveis
histórias de Abelardo:
casais que se separam
e urdem a tragédia.

Do fundo de minha alma,
a passageira regressão em pedra
e em passividade,
precursora da transformação.

E o fundo aflora a terra
e flores a repetirem-se
os sáficos amores
(a boca amordaçada)
e o tempo a ressoar, a reboar
o ser de Eco não ser
substantivo comum.
(SCHMALTZ, 1996, p. 18)

O poema acima faz referência a Abelardo, o filósofo castrado por causa de seu amor por Heloísa. Abelardo e Heloísa são forçados a se separarem, apesar de se amarem. Narciso e Eco são dois caminhos provenientes de uma só raiz comum, histórica (“do fundo das idades”) e cultural, que buscam, através de suas peripécias, se encontrarem e se resolverem. Acontece que, como se encontram e não se resolvem, e, mais ainda, se separam, nos fica desse encontro-desencontro a marca de uma discórdia e de uma tragédia, que muito nos elucidam sobre a realidade do homem e da mulher: a do desenvolvimento psicológico da personalidade individual e cultural. De outro lado, tem-se no mito, como já vimos, um caso de imobilização: Eco foi transformada em pedra. A hermenêutica concernente à imobilização da jovem ninfa grega pode ser concentrada no símbolo da regressão e da passividade, que não representam um estado permanente, mas algo que pode ser passageiro, “precursora da transformação”. A referência a Safo, a poeta grega do século VII a.C., em associação com o mito de Eco e Narciso, é importante porque os “sáficos amores” são os perpetrados pelo homossexualismo

ou lesbianismo, o que aliás consistiu causa de muito sofrimento à poeta que, conforme já pudemos verificar, foi rejeitada, na vida real, por um Narciso-homossexual.

Da segunda parte, “Érato: mús(ic)a – (palavra – asa)”, escolhemos o poema “10r – Eco diferente da Eco do Mito”:

10r – Eco diferente da Eco do Mito

Eu não desejo
nenhum mal a Narciso
porque tanto o desejo,
porque atravessei um oceano
para vê-lo afogar nesse mar
de onde saio ilesa: a nau, a vela,
o velo de ouro, cara/vela
da minha travessia.

Eu não desejo nenhum mal a Narciso
porque tanto o desejo,
pois sei (ele não sabe)
que não me querendo,
ele saiu perdendo;
saiu perdendo muito
e este é seu castigo.

(Não lhe desejo mal
e a prova é o que lhe dou:
estes poemas mais completos
e mais belos do que sou.)

Vou procurar outro Narciso igual
que seja mais evoluído
e me perceba: tal e qual
mas além da forma em que me exponho
(além do meu vestido)
e me apresento e saiba
que é possível me amar (sendo Narciso).
Um novo espelho, alma gêmea,
amor que vá além de macho e fêmea.

Eu não desejo mal, eu só lamento.
(SCHMALTZ, 1996, p. 195/196)

Expliquemos, primeiramente, o título da segunda parte do livro *Ecos*. Érato, conhecida como “a amável”, foi uma das nove musas da mitologia grega. Era também considerada a musa da poesia grega, representada com uma lira. Érato significa “aquela que desperta o desejo”, a musa do verso erótico. Nessa segunda parte, Schmaltz lança o seu canto erótico, não no sentido de baixa sensualidade e lascividade vulgar, mas na acepção de lirismo amoroso sublimado, um amor que vai além da carne. Érato é a música, mas é também a musa inspiradora; e a palavra é a asa da borboleta-poeta. Dentro dessa parte, a subdivisão em “palavras, falos e falas” coaduna o sentido de amor sublime proposto pelo eu lírico. O

instrumento ascensional por excelência é, de fato, a asa, sendo vista mesmo como meio simbólico de purificação, corolário ao pensamento de Toussenel (*apud* DURAND, 1989, p. 93): “marca ideal de perfeição em quase todos os seres”. Se desempenha um papel sexual na mitologia cristã, esse papel é nitidamente sublimado. É sem dúvida que “asa” é sinédoque de pássaro. O falismo, de que o pássaro é algumas vezes conotado, não é mais que um falismo da potência, da verticalização, da sublimação, e se o vôo se acompanha de volúpia, ela é, como nota Bachelard (*apud* DURAND, 1989, p. 93), uma volúpia purificada: “Ao voar, a volúpia é bela... contra todas as lições da psicanálise clássica o vôo onírico é uma volúpia do puro”. Enfim, a fantasia da asa, de levantar vôo, é experiência imaginária da matéria aérea, do ar ou do éter, substância celeste por excelência, liberdade plena e ascese evocada e cantada pela poeta. “O poder de voar predispõe o pássaro a ser símbolo de transcendência e mensageiro do céu” (MELLO, 2002, p. 116). Não é à toa que poderíamos considerar uma “mitologia aeronáutica” que se desenvolve nas sociedades industrializadas: vôo à vela, modelos reduzidos e paraquedismo parecem realmente exprimir a realização de um velho sonho de potência e de pureza. A essa idéia de pureza e potência podemos também interligar o símbolo da arma e por consequência do falo. Melhor dizendo seria o mesmo falismo da potência, da verticalização e da sublimação a que já nos referimos nas linhas acima. Isso porque o combate reveste mitologicamente um caráter espiritual, ou mesmo intelectual, porque “as armas simbolizam a força de espiritualização e de sublimação” (DIEL *apud* DURAND, 1989, p. 112).

Isso se relaciona com a explicação do título da segunda parte do livro no que diz respeito, repetimos, com a acepção de sublimidade do amor destinada pelo eu lírico schmaltziano.

Partindo do título do poema acima, que já é bastante elucidativo, a Eco do poema não encarna o mesmo comportamento passivo e recolhido da Eco do mito, visto que, ao contrário, demonstra atitude de ir em busca da felicidade, da realização do amor. O eu lírico valoriza o relacionamento de mais profundidade, um relacionamento que não se focalize somente na exterioridade ou na matéria, que vá “além da forma” e do “vestido”. O mar, sinédoque das águas e metonímia do pranto, é o lugar do renascimento, de onde o eu lírico sai ileso, refeito, renovado e até “espiritualizado” porque não deseja nenhuma mal a Narciso, o amado que a refugou. O mar é comparado no poema à nau, à caravela, veículo de transporte, instrumento de travessia. Aliás, é interessante destacar que na consciência contemporânea informada pelo progresso técnico, a nau ou barca é muitas vezes substituída pelo automóvel, ou mesmo pelo avião. Maria Bonaparte (*apud* DURAND, 1989, p. 173) imprime caráter hedônico e sexual ao

passeio de automóvel. O automóvel é um equivalente, enquanto refúgio e abrigo, da barca romântica. O interesse em resgatar essa simbologia colima-se com a representação da passagem, da travessia empreendida pelo eu lírico em relação ao sentimento amoroso, reveladoras de uma transformação. Do exposto, o poema pode ser considerado como uma verdadeira catarse, porque o eu lírico se livra do negativo sentimento de angústia e tormento sentido pela Eco do mito, passando a manifestar uma posição eminentemente positiva em relação a si mesmo, ao seu Narciso (que é quem saiu perdendo e “esse é seu castigo”) e em relação ao mundo.

Em relação ao arquétipo de Narciso, Schmaltz atualiza a força expressiva do mito ao buscar sua auto-imagem, a consciência do ser poético - latente e manifesto - no espelho da linguagem textual:

3d - Alaúde

Canto, música, o verbo
é o espelho que me reflete.
(SCHMALTZ, 1996, p. 162)

Por outro viés, Schmaltz combate o narcisismo manifestado no individualismo e egocentrismo próprios dos tempos atuais. Esse distanciamento do outro, empreendido por Narciso(s), é, de fato, uma característica de quem se preocupa mais consigo mesmo do que com o mundo à sua volta.

No que concerne ao arquétipo de Eco, a atualização do mito na autora é exemplar de sua atualização na modernidade porque a poesia de Schmaltz expressa eloquentemente o grau de maturidade e conscientização alcançado pela mulher brasileira em relação à sua presença no mundo. Uma Eco que, ‘amordaçada’ e sem poder atuar livremente, restou-lhe a voz de poeta, a voz da poesia. A poeta registra a voz da mulher moderna, consciente do seu poder e fraquezas, valor e desvalor, potencialidades e bloqueios, e acima de tudo das forças que milenarmente vêm minimizando, escravizando ou reprimindo a mulher sem conseguir diminuir-lhe o poder natural, sem destruir seu instintivo desejo de dar-se amor e de tornar a vida mais bela e digna de ser vivida por todos.

Na atualização do mito de Eco e Narciso por Schmaltz, vimos um eu lírico debatendo-se nas tensões simbólicas do texto em busca de imagens de si e do mundo. A visão narcísica, agora, eleva-se como ponto de convergência das buscas fundamentais do poeta e do poema. Nessa visão, em que todo o olhar busca se ver e se conhecer, o texto poético funciona como um dínamo gerador de imagens e reflexos no horizonte textual, poético e humano.

Assim, mito e modernidade se articulam para que a poesia dê conta da autoconsciência de um eu lírico que busca incessantemente restaurar e redimir a poesia.

No confronto da poeta com os arquétipos de Eco e Narciso, delinea-se o problema da crescente perda de identidade e integridade que subjaz aos padrões individuais da vida moderna. A construção da imagem poética, em alguns textos schmaltzianos, represa as águas que banham ou refletem o arquétipo do belo Narciso e da repelida Eco. Ao cruzar o mito de Eco e Narciso com a poesia de Yêda Schmaltz, sobressai, com grande vitalidade simbólica, uma das faces cruciais da poesia moderna, a consciência metalinguística inerente ao ato criador. Uma metalinguagem que é fruto, sobretudo, da crise de valores do mundo moderno que afetou o próprio caráter representativo da linguagem; a busca da identidade expressiva como forma de resistência aos padrões existenciais da modernidade. Os arquétipos míticos de Eco e Narciso ressurgem não apenas como símbolo de contemplação e fruição do seu próprio ser, mas, sobretudo, como signo que busca a verdadeira identidade, o pleno (re)conhecimento de si. Dessa forma, a poesia de Schmaltz caracteriza-se tanto pela busca do reflexo do eu, das imagens do ser e do mundo codificados no texto, como também pelo desvelamento do eu do reflexo, o ser do poema (linguagem e forma) a mirar-se na própria mirada da poeta.

Ao voltar-se para si, buscando a sua face, a poesia moderna também busca reconstruir uma imagem do mundo, ou melhor, ela reflete e ao mesmo tempo refrata os impasses fundamentais do homem, dentre eles as dificuldades e complexidades inerentes ao amor. Ao lutar com a palavra, antes que chegue a aurora da revelação poética, o poeta adquire consciência do seu ato diante do mundo. Ato que é uma forma de resistência e transcendência; uma busca que é também destino, linha de chegada, ponto de encontro e reencontros:

3 (c) – (toda a tua poesia)

A poesia é tua
porque vem de ti,
é nela que existe
o nosso encontro.
(SCHMALTZ, 1996, p. 94)

Aproveitando-se da narrativa de Eco e Narciso em sua poesia, Yêda Schmaltz resgata a história dos amores impossíveis, das imagens que enganam e, sobretudo, as histórias que falam de auto-conhecimento e transformação.

CONCLUSÃO

Pensando e vivenciando toda a dificuldade presente no relacionamento amoroso, Yêda Schmaltz escreve *Ecos*, livro inteiramente dedicado às agruras do amor não correspondido e à transformação e sublimação desse sentimento. Ao se utilizar de uma narrativa mítica, cujo fim trágico de dois personagens – Eco e Narciso – evidencia os encontros e desencontros inerentes à relação amorosa, por sinal contraditória e complexa, a autora sugere que o amor é também uma forma de passagem, que possibilita uma transformação do ser. A poeta alia essa transformação ao processo de individuação, ou seja, à evolução psicológica inerente a todo homem e a toda mulher: o encontro do eu no eu, do eu no outro, a descoberta da alteridade e a harmonização completa.

Há que se considerar as confluências levantadas neste estudo entre o mito e a atividade poética, pois ambos existem em função do ato de revelar todas as coisas e estão impregnados de imagens, símbolos e alegorias, capazes de penetrar na natureza humana. Mas, antes disso, afirmamos também que o mito (cosmogônico) constitui-se o modelo exemplar de toda a espécie de criação e de fazer, entre essas, a poesia. Esse ato criacionista, próprio ao mito, é repetido ritual e simbolicamente em todo fazer poético. Yêda Schmaltz resgata essa característica da poesia imbricada no mito ao poetizar sobre o processo de individuação feminino e, conseqüentemente, de todo ser humano, de forma que a evolução psicológica do eu lírico, rumo ao bem-estar consigo e com o mundo, constitui-se um exercício catártico que deve ser repetido por todos para se alcançar a harmonia plena, o que, inclusive, gera efeitos na órbita social.

Trata-se de acesso a uma nova forma de existência, que inclui maturidade psicológica, sexual e espiritual que a representação mítica do “regresso à origem” indica. Dessa forma, da repulsa ou rejeição sofrida em face de um amor não correspondido, conforme se lê no mito original, o eu lírico schmaltziano evolui da passividade à atividade, confirmando o processo de amadurecimento de que falamos. Podemos verificar que aquilo a que chamamos “iniciação” (presente nos mitos) coexiste com a condição humana, que toda existência é constituída por uma série ininterrupta de “provas”, de “mortes” e de “ressurreições”, sejam quais forem os termos de que a linguagem moderna se serve para traduzir essas experiências.

Conforme foi exposto neste trabalho, o mito (antropológico) persiste na atualidade por meio, sobretudo, da literatura, e, assim, Yêda Schmaltz foi uma poeta que encontrou, no mito, o principal núcleo de criação de sua poesia. Ao buscar a matriz de sua criação no mito, a

autora o atualizou, o investiu de valores hodiernos (tais como a luta da mulher na conquista de sua liberdade, de sua individuação, de seu lugar na história e na sociedade entre os homens, e, finalmente, de sua redenção, visto que as relações amorosas são frequentemente de espelhamento, pois cada ser humano busca reconhecer no outro a sua própria individualidade) e também de sua pessoalidade estilística.

Diante de processos como a massificação, a opressão, o desrespeito ou a exploração do homem pelo homem e a perda da dignidade e identidade individual, a poesia serviu para Schmaltz como um meio de buscar uma resposta, como uma indagação, e uma forma de recuperar o sentido da existência humana, já que as pessoas, no convívio social, nem sempre são capazes de reconhecer a si mesmas, quiçá de se amarem mutuamente.

Nesse sentido, a poesia “recompõe”, nas palavras de Alfredo Bosi (2004, p. 174), “cada vez mais arduamente o universo mágico que os novos tempos renegam”. É uma resposta, ainda que frágil, para a avassaladora potência do mundo desumanizado onde, “demiurgo da própria impotência, o poeta tenta abrir no espaço do imaginário uma saída possível” (BOSI, 2004, p. 176), e onde busca refugiar-se da opressão pelo retorno ao passado, o “regresso à origem”, que lhe dá certa coerência e unidade de sentido, ausentes no fragmentário mundo real, que se lhe impõe de modo absoluto. Um retorno ou regresso à origem que acaba então por exercer um papel humanizador, que não supre, mas alivia, as carências primárias da vida, como a comida, o calor, o sono, o amor (BOSI, 2004, p. 179). Nesse caso, “a poesia mítica, recuperando na figura e no som os raros instantes de plenitude corpórea e espiritual, resgata o sujeito da abjeção a que sem parar o arrasta a sociedade de consumo” (BOSI, 2004, p. 179).

Procuramos demonstrar, ao longo deste estudo e a partir dos textos selecionados, que na obra de Schmaltz forma-se uma verdadeira “poética do espelhamento”, em cujo centro encontra-se simbolicamente o mito de Narciso. Ao confrontar-se com essa narrativa, que opera, como todas as narrativas míticas, num tempo a-histórico e reversível, a poeta recupera um tempo primordial e instaura, em sua poesia, uma nova utopia de comunhão com a natureza, com os outros homens e com o Absoluto, buscando restabelecer, “a unidade vivente de pessoa e mundo” (BOSI, 2000, p. 179), a completude que se opõe ao fragmentado mundo presente, ao qual a artista, à sua maneira, resiste.

Aproveitando-se da narrativa mitológica de Eco e Narciso, Schmaltz abordou o sofrimento do amor não correspondido e a superação dessa repulsa, e utilizou esse mote temático para tratar de temas que afligem o ser humano, como a discriminação, a superficialidade das relações, o egoísmo, a crise de valores, e, através do seu canto lírico,

propôs o amor por delicadeza, o amor fraterno e universal, para vencer toda a rudeza das adversidades da vida.

A obra de Schmaltz é, sem dúvida, uma poesia de resistência, revolucionária em sua essência, pois “a saudade [ou evocação] de tempos mais humanos nunca é reacionária” (BOSI, 2004, p. 178), uma vez que se nega a justificar o mal e a não ser cúmplice da opressão.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge de Lima. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.

AMARAL, Mônica Guimarães Teixeira do. **O espectro de Narciso na modernidade: De Freud a Adorno**. São Paulo: Estação da Liberdade, 1997.

ANTONIO, Robert di. *The passage from myth to anti-myth in contemporary hispanic poetry*. In: **Língua e literatura. Revista da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo**. São Paulo, ano XI. v. 14, 1985.

ASSIS BRASIL, Luiz Antônio de. **A poesia goiana no século XX**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Lisboa: Estúdios cor, 1972.

BAKTHIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira e Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: _____. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'água, 1992.

BOSI, Alfredo. Poesia resistência. In: _____. **O ser e o tempo da poesia**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Tradução de Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Volume II. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1988.

_____. **O mito de Narciso**. In: **Extensão. Cadernos da Pró-reitoria de Extensão da PUC Minas**. Belo Horizonte. v. 9. n. 28 e 29. p. 1-100. abr./ago. 1999.

BRICOUT, Bernadette. Prefácio. In: _____. **O olhar de Orfeu: os mitos literários do ocidente**. Tradução de Leila Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BUBER, Martin. **Do diálogo e do dialógico**. Tradução de Marta Ekstein de Souza Queiroz e Regina Weinberg. São Paulo: Perspectiva, 1982.

CAILLOIS, Roger. **O mito e o homem**. Edições 70: Lisboa, Martins Fontes: São Paulo, 1972.

CAMPBELL, Joseph. MOYERS, Bill. **O poder do mito**. Joseph Campbell, com Bill Moyers; Organizado por Betty Sue Flowers; tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Atenas, 1990.

CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira**. Vol 1. 8. ed. Belo Horizonte-Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.

_____. Crítica e Sociologia. In: _____. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. 7. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

CARRIÈRE, Jean-Claude. Juventude dos mitos. In: BRICOUT, Bernadette (Org.). **O olhar de Orfeu**: os mitos literários do ocidente. Tradução de Leila Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAVALCANTI, Raíssa. **O mito de Narciso**: o herói da consciência. São Paulo: Cultrix, 1992.

COELHO, Nelly Novaes. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Siciliano, 1993.

DE ROSA, Gian Luigi. O arquétipo mitológico na escrita de Yêda Schmaltz. In: SCHMALTZ, Yêda. **Vrum**. Goiânia: edição da autora, 1999.

DENÓFRIO, Darcy França. Três substratos de uma obra madura. In: _____. **Hidrografia lírica de Goiás I**. Goiânia: UFG, 1996.

_____. De Penélope a Atalanta: o processo de individuação em Yêda Schmaltz. In: **Signótica: Revista do Mestrado em Letras e Linguística da UFG**. Goiânia, ano 2, p. 1-191, jan./dez. 1990.

DEUTERONÔMIO. In: **Bíblia Sagrada**. Tradução do padre Antônio Pereira de Figueiredo. São Paulo: EP-Maltese, 1962.

DIAS, Gonçalves. Obras poéticas. Tomo II. In: **Livros do Brasil**. Vol 6. Coleção de obras-primas da Literatura Nacional dirigida por Afrânio Peixoto. Edição crítica de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia Nacional, 1944.

DIEL, Paul. **O simbolismo na mitologia grega**. Tradução de Roberto Cacuro e Marcos Martinho dos Santos. São Paulo: Ed. Attar, 1991.

DUMOULIE, Camile. Medusa (a cabeça de). In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind... [et al.]. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução de Hélder Godinho. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Tradução de Manuela Torres. Rio de Janeiro: edições 70, 1989.

ENGELMANN, Magda Shirley Carvalho Junqueira. **O jogo elocucional feminino**. Goiânia: UFG, 1996.

FAVRE, Yves-Alain. Narciso. In: BRUNEL, Pierre (Org.) **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind [et al]; 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FREUD, Sigmund. Sobre o narcisismo: uma introdução. In: _____. **Obras completas**. Volume XIV – 1914-1916. Rio de Janeiro: Imago, 1972.

FROMM, Erich. **A revolução da esperança**: por uma tecnologia humanizada. Tradução de Edmond Jorge. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.

FRYE, Northop. Mito, ficção e deslocamento. In: _____. **Fábulas de identidade**: estudos de mitologia poética. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

GOMES, Melissa Carvalho. Imagem e auto-imagem: identidade feminina no cânone literário brasileiro. In: **Signótica. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da UFG**. v. 15. n. 1, jan./jun. 2003.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. O jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

JOSEF, Bella. A máscara e o enigma. In: _____. **A modernidade**: da representação à transgressão. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

JUNG, Carl Gustav. **A natureza da psique**. Tradução de Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. 2. ed. Petrópolis, RJ: 1986.

_____. **Psicologia da religião ocidental e oriental**. Tradução de Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis: Vozes, 1980.

KRISHNAMURTI, Jiddu. **Sobre o amor e a solidão**. Tradução de Adail Ubirajara Sobra e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Cultrix, 1999.

LOPES, Cloves Trindade. **Os nós de a alquimia dos nós**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, 1989.

MARQUETTI, Flávia Regina. Um corpo desejoso: a figurativização no mito de Narciso. In: **OPIS – Dossiê Corpo e Cultura. Revista do Curso de História da Universidade Federal de Goiás – Campus Catalão**. Catalão-Go, v. 7, n. 8, jan-jun. 2007. 288 p.

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

MIGUET, Marie. Andróginos. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind... [et al.]. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

MIORIN, Cristiane; RAMOS, Celeste. Narciso e o espelho que revela o belo. In: RAMOS, Celeste (org.). **Mitos**: perspectivas e representações. Alínea: Campinas, SP, 2005.

NOVOS, Grupo de Escritores. **Poemas do gen**. Goiânia: Livraria Brasil Central, 1966.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. **Gen: um sopro de renovação em Goiás**. Goiânia: Kelps, 2000.

_____. Yêda Schmaltz: a força dos caminhos poéticos. In: _____. **O espaço da crítica: panorama atual**. Goiânia: UFG, 1998.

OVÍDIO. **As metamorfoses**. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1959.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. Tradução Sebastião Uchôa Leite; organização e revisão Celso Lafer e Haroldo de Campos. 3. ed São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Poesia y mitologia. El mito*. In: _____. **Primeras letras**. 2. ed. Barcelona: Seix Barral, 1990.

_____. *El arco y la lira*. In: _____. **Obras completas**. Tomo I. 2. ed. Cidade do México: *Fondo de Cultura Económica*, 1994.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2005.

PLATÃO. Banquete. In: _____. **Diálogos**. Tradução direta do grego por Jorge Paleikat. Coleção Clássicos de Bolso. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

RANK, Otto. **O duplo**. Tradução de Mary Lee. 2. ed. Rio de Janeiro: Alba, 1939.

RIBEIRO Jr, João. **As perspectivas do mito**. São Paulo: Pancast Editorial, 1992.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**. Apresentação e tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1988.

RUTHVEN, K.K. **O mito**. Tradução de Esther Horivitz de BeerMan. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SALIS, Viktor D. **Mitologia viva: aprendendo com os deuses a arte de viver e amar**. São Paulo: Alexandria, 2003.

SCHMALTZ, Yêda. **Ecos**. Goiânia: Kelps, 1996.

_____. **Tempo de semear**. Goiânia: Cerne, 1969.

_____. **Baco e anas brasileiras**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1985.

_____. Gangrena. In: _____. **Miserere**. Rio de Janeiro: Edições Antares; Brasília: INL, 1980.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber. In: RAMALHO, Christina (Org.). **Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas**. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

SCHÜLER, Donaldo. **Narciso errante**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

SIGANOS, André. **Le minotaure et son mythe**. Paris: PUF, 1993.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. Penélope questionada: o tema do fio em Yêda Schmaltz. In: **Signótica: Revista do Mestrado em Letras e Lingüística da UFG**, Goiânia, ano 2, p. 1-191, jan./dez. 1990.

TELES, Gilberto Mendonça. **Estudos goianos II: a crítica e o princípio do prazer**. Goiânia: UFG, 1995.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e sociedade na Grécia antiga**. Tradução de Myrian Campello. 2. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

_____. **O universo, os deuses, os homens**. Tradução de Rosa Freire d Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

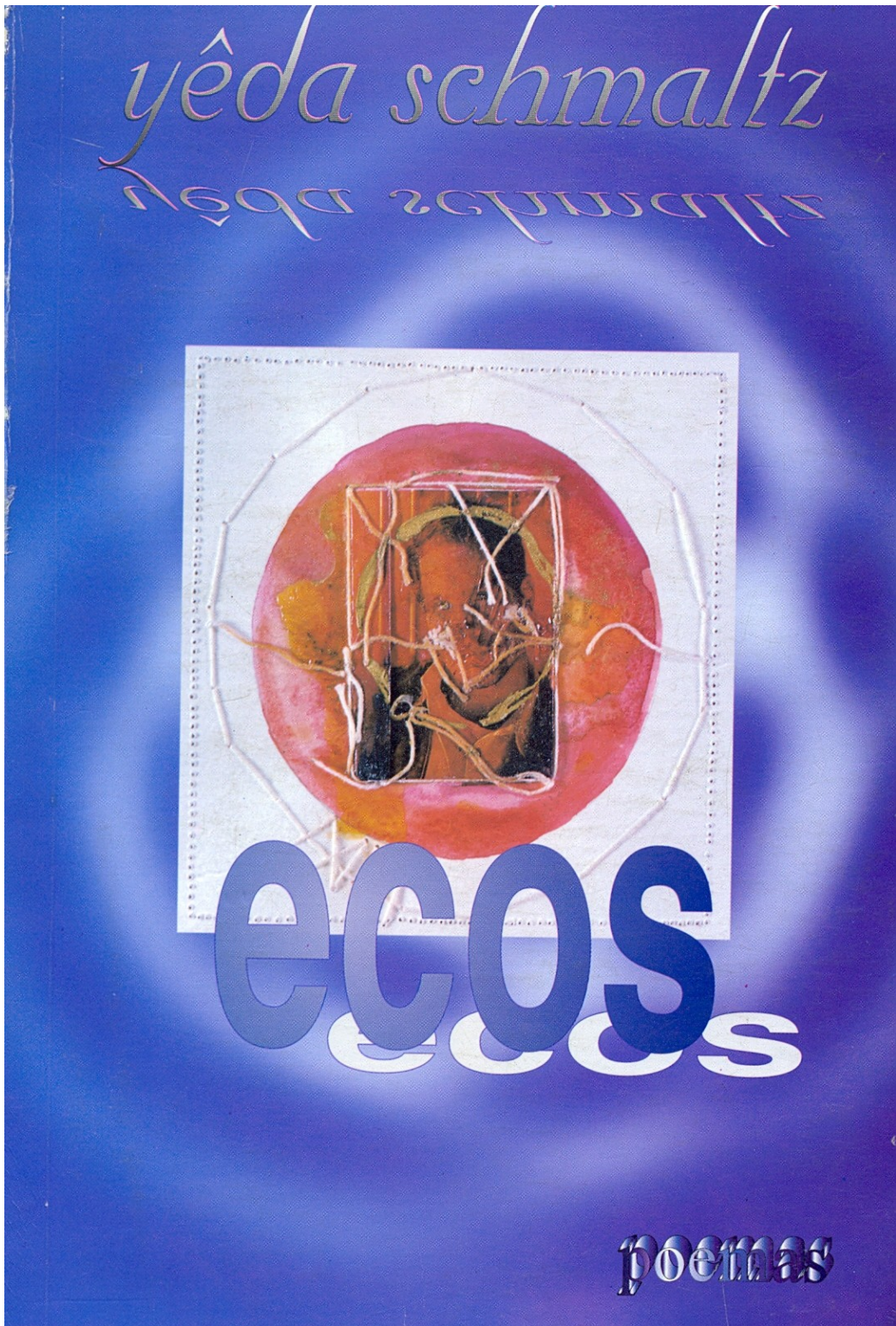
ZILBERMAN, Regina. Poesia feminina em tempo de repressão. As mulheres que se expressaram em verso nos anos 70 e 80. In: **Signótica. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística da Faculdade de Letras da UFG**, Goiânia, v. 16, n. 1, jan./jun. 2004.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ANEXO A

Capa



ANEXO B
Contra-capa

The graphic is set against a dark blue background with a subtle circular light effect. At the top, a word cloud of the name 'yêda schmaltz' is arranged in a semi-circle. Below this, a central photograph shows a woman with blonde hair, wearing a dark jacket, seated in a wheelchair and smiling. The name 'yêda schmaltz' is repeated in various sizes and orientations around the photo. Below the photo, the word 'ecos' is written in a stylized, overlapping font that forms a circular shape. At the bottom left, there are two logos: 'Cotônia Cultura Viva' with the text 'SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, ESPORTE E LAZER' below it, and 'EDITORA KELPS' with a stylized triangle logo above the text.

ANEXO C

Sumário

Sumário

PRIMEIRA PARTE:

ECO-Conte(n)são-(O silêncio)

1 P - (desejo I)	17	1 u - (o beijo de Klimt)	62
2 P - (o ser substantivo)	18	2 u - (agonias)	65
3 P - (Narciso)	19	3 u - (a caneta esquecida)	66
4 P - (flor de ouro)	21	4 u - (as Meninas)	67
5 P - (como Blake)	22	5 u - (o símbolo I)	68
6 P - (a voz de Eco)	23	6 u - (pinturas nos espelhos)	69
7 P - (es / piral)	24	7 u - (um / ido)	70
8 P - (da impossibilidade)	25	8 u - (não te tornes em flor !)	71
9 P - (espelho I)	26	9 u - (alteridade)	72
10 P - (eco I)	27	10 u - (eco V)	73
1 r - (como Heloísa)	29	1 d - (quarenta poemas de amor) ...	75
2 r - (o eco)	30	2 d - (gravata-borboleta, como...) ...	76
3 r - (o preço)	31	3 d - (rodando bolsinha)	77
4 r - (frutas)	32	4 d - (anatomia é destino ?)	78
5 r - (os grafiteiros)	33	5 d - (teu corpo proibido)	79
6 r - (mineirismo)	34	6 d - (células)	80
7 r - (cabriolas)	35	7 d - (Tântatos e Eros)	81
8 r - (o pássaro)	36	8 d - (minorias)	82
9 r - (sombras)	37	9 d - (uma anarquia)	83
10 r - (eco II)	38	10 d - (eco VI)	84
1 e - (adereços)	40	1 i - ECO dos ecos	89
2 e - (corais)	41	1 (c) - (o amor desprezado)	92
3 e - (a pintura)	42	2 (c) - (beijos)	93
4 e - (o adeus do afogado)	43	3 (c) - (toda a tua poesia)	94
5 e - (sua beleza)	44	4 (c) - (instauração do silêncio)	95
6 e - (tanta beleza)	45	5 (c) - (saudade)	96
7 e - (monólogos)	46	6 (c) - (o castelo interior)	97
8 e - (o amor escrito)	47	7 (c) - (a palavra de dor)	98
9 e - (parte-se, como vidro)	48	8 (c) - (águas)	99
10 e - (eco III)	49	9 (c) - (memórias)	100
1 l - (da brutalidade)	51	10 (c) - (eco VII)	102
2 l - (da estupidez)	52	1 a - (noite dos Infernos)	104
3 l - (tua delicadeza)	53	2 a - (primeiro dia)	105
4 l - (emaranhadas)	54	3 a - (segundo dia)	106
5 l - (estado de paixão)	55	4 a - (terceiro dia)	107
6 l - (os quatro)	56	5 a - (último dia)	108
7 l - (reflexo)	57	6 a - (a fuga)	109
8 l - (ser poeta)	58	7 a - (pedido de perdão)	110
9 l - (erótica)	59	8 a - (sentimento humano)	111
10 l - (eco IV)	60	9 a - (polifonia)	112
1 a - (teu nome, uma Odisséia)	115	10 a - (eco VIII)	113
2 a - (teu nome preso)	116	1 D - (eco X)	126
3 a - (teu nome e o Cosmos)	117	2 D - (the blue hope)	127
4 a - (teu nome e o silêncio)	118	3 D - (alma gêmea)	128
5 a - (um nome - sobre/nome)	119	4 D - (singulares plurais)	129
6 a - (nomes repetidos)	120	5 D - (coisa kafkiana)	130
7 a - (diante do morto)	121	6 D - (Eco-Narcisa)	131
8 a - (dentro do morto)	122	7 D - (o fim)	132
9 a - (colheita)	123	8 D - (a História)	133
10 a - (eco IX)	124	9 D - (configuração do Mito)	134
		10 D - (eco XI)	135
		1 i - ECO dos ecos dos ecos	139

SEGUNDA PARTE:

ÉRATO -

Mús (ic) a - (Palavra - Asa)

I - CANTOS DE ORFEU

1 a - Érato	149
I - (uroboro)	
II - (cffm & hgs)	
2 a - Gênese	150
3 a - Não-dito inaudito	151
4 a - Canção	152
5 a - Música	153
6 a - Música de câma/ra	154
7 a - Arqueologia: sol - si - som	155
8 a - Flauta	156
9 a - Acorde	157
10 a - eco de Érato	158
1 d - Orfeu e os tímpanos	160
2 d - Violas	161
3 d - Alaúde	162
4 d - Címbalo	163
5 d - Cravo	164
6 d - Ópera	165
7 d - Saltério-cítara	166
8 d - Trompas	167
9 d - Violon/celo	168
10 d - Primeiro eco de Orfeu	169
1 a - Orquestra e coral	171
2 a - Beethoven	172
3 a - Madrigais	173
4 a - Harpa	174
5 a - Solo	175
6 a - Maestra	176
7 a - O milagre da palavra	177
8 a - A foto/grafia (I e II)	178
9 a - Desejo II	180
10 a - Segundo Eco de Orfeu	181

II - ESPELHO DE MEDUSA

(PALAVRAS, FALOS E FALAS)

1 r - Desejo III	185
2 r - Desejo IV	186
3 r - Desejo V	187
4 r - Espelho II	188
5 r - Anêmona - do - mar I	189
6 r - Anêmona - do - mar II	190
7 r - Poema premiado	192
8 r - O Crepúsculo dos Deuses	193
9 r - Alquimia	194
10 r - Eco diferente da Eco do Mito	195
1 i - Viol - a - ção	198
2 i - Espelho III	199
3 i - Imagens re-torcidas	200
4 i - O símbolo II	201
5 i - Outra língua (<i>très</i> chique)	203
6 i - Ambigüidade	204
7 i - Reflexos (Luz)	205
8 i - Narcisa I (Arte)	206
9 i - Narcisa II (Jóia de Pandora)	207
10 i - Coreografia	208

1 m - ECO dos ecos dos ecos dos ecos 213
(Espelho de Medusa)

Obras da autora 224