

## INSETOS E JARDINS: O MITO DE HERMES EM POETAS DO SÉCULO XX

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Sueli Maria de Regino (FL/UFG)  
mariaregino@yahoo.com.br

### Resumo

Na modernidade, o mito de Hermes emergiu no começo do século XX, estruturado em torno de temas como a potência do ínfimo, a harmonização dos contrários e se relacionando, especialmente, a questões que envolvem a pluralidade e a alteridade. O mito hermético se opôs aos modelos mecanicistas, trazendo para o homem moderno a oportunidade de recuperar o primitivo pensamento simbólico. A partir dessas considerações, o que se objetiva com este trabalho é identificar, em três poetas do século XX: García Lorca, Manoel de Barros e Dora Ferreira da Silva, as potencialidades simbólicas dos insetos e dos jardins sob a luz da hermenêutica e da mitocrítica, propostas por Durand, considerando a presença de alguns dos mitemas que assinalam a presença do mito de Hermes nesses textos. Os poetas foram escolhidos por trazerem de forma recorrente, nas obras que formam o corpus deste trabalho, a simbólica dos insetos e dos jardins.

**Palavras-chave:** poesia do século XX, mito de Hermes, Gilbert Durand, simbolismo dos insetos, simbolismo dos jardins.

### Introdução

Nas antigas tradições da mitologia grega, Hermes é uma divindade de múltiplas funções. As sandálias aladas do deus o transportavam com rapidez extraordinária a qualquer lugar, tanto nos percursos verticais entre o Olimpo e o Hades, como na amplidão do espaço horizontal ocupado por homens, mulheres e pelo restante da criação. Como deus guardião dos caminhos, protegia os que cruzavam as estradas: viajantes, comerciantes e saqueadores. Além da velocidade e do domínio sobre os percursos, o uso hábil das palavras fez de Hermes o mensageiro dos deuses e condutor das almas dos mortos.

Além de portador da palavra divina, Hermes também é aquele que preside a comunicação humana, os encantamentos mágicos e as transformações alquímicas. Durante o período de expansão territorial romana, o Hermes grego foi assimilado a Toth, deus egípcio da inteligência, da palavra escrita e das artes da magia telúrica, recebendo o nome de Hermes Trismegisto, o três vezes grande. Nos séculos seguintes, que viram nascer a era cristã, os hermetistas se debruçaram sobre os misteriosos códigos do *Corpus Hermeticum*, obra que reúne textos atribuídos a Trismegisto, imputando-lhes múltiplos significados. A ideia aceita pelos hermetistas da possibilidade de significados plurais para um mesmo texto colocou em crise um dos princípios da Lógica clássica, o do “terceiro excluído”, e abriu caminho para a consolidação de uma hermenêutica simbólica.

Na Modernidade, o pensamento hermético se apresenta como uma possibilidade de reação ao modelo lógico, predominante no pensamento ocidental, responsável por conceitos como “identidade” e “não contradição”. De acordo com a concepção hermética de mundo, pares de opostos podem se apresentar imbricados e, muitas vezes, acabam por se interpenetrar. Ao promover a coincidência dos opostos, o Hermetismo propicia a revelação do terceiro termo excluído pelo raciocínio lógico.

Sob a perspectiva da mitanálise, que procura relacionar os grandes mitos diretores aos momentos históricos e às relações sociais, Gilbert Durand (1993) afirma que, após a Idade Média, o mito de Hermes voltou a emergir no início do século XX, presidindo o pensamento desse século como uma “grande força problemática” (1993, p. 58) e se relacionando a questões que envolvem a pluralidade e a alteridade. Por seu papel de mediador e iniciador exemplar, Hermes preside tanto os passos nas vias dos mistérios, como as etapas da Obra Alquímica. Durand observa que a obra alquímica, inspirada pela figura de Hermes, “tem como missão essencial revalorizar o que está desvalorizado” (1989, p.158).

Segundo Durand, o mito do deus grego da comunicação, mediador e iniciador exemplar, se estrutura, predominantemente, em torno de temas como “a potência do ínfimo”, a “harmonização dos contrários” e “a condução das almas” (1993, p.58). A emersão desse mito no século passado, trazendo conceitos que se opõem aos modelos mecanicistas do positivismo, deu ao homem moderno a oportunidade de escapar das imposições do modelo lógico, possibilitando, assim, a recuperação do primitivo pensamento simbólico.

A partir dessas considerações, o que se objetiva com este trabalho é verificar, sob a luz da hermenêutica e da mitanálise propostas por Durand, as potencialidades simbólicas dos insetos e dos jardins em três poetas do século XX: García Lorca, Manoel de Barros e Dora Ferreira da Silva. Para alcançar esse fim, pretende-se identificar nos textos desses poetas, a presença de alguns dos mitemas — menores unidades de um discurso miticamente significativo — que assinalam a presença do mito de Hermes.

Na literatura e nas artes, a imagem do jardim remete a espaços míticos, como os paraísos primordiais, ponto de partida da história humana, segundo as religiões tradicionais. Cultivado por mãos humanas, o jardim pode ser compreendido como “um símbolo do poder do homem e, em particular, do seu poder sobre uma natureza domesticada” (CHEVALIER; GHEERBRANDT, 1997, p. 513).

Simbolicamente, representa o mundo, em uma escala menor, mas também se configura como um espaço criado para o prazer dos sentidos. Olhos atentos podem contemplar cenas insuspeitadas, mundos que se revelam entre folhas, gravetos e pedriscos. Nos recantos sombreados, rompendo os segredos do húmus, seres mínimos se movimentam, em busca de novos esconderijos. Embora outros animais de pequeno porte, como cobras, pássaros, lagartos e sapos, possam ser encontrados, eventualmente, em um jardim, são os pequenos seres — sejam eles insetos, aracnídeos ou moluscos — que predominam.

Enquanto infinitas formigas, invisíveis aranhas, besouros, abelhas, borboletas, percorrem troncos, folhas e flores, outras espécies, mais discretas, como lacraias e centopeias movimentam-se sob as camadas grossas de folhas. Na carne macia da terra, minhocas cavam seus túneis, transformando restos vegetais em húmus, berço onde as sementes, ao despertar de sua dormência, lançarão os primeiros filamentos das futuras raízes.

A criação de um jardim supõe ações de seleção, ordenação, cultivo e controle de espécies vegetais, em oposição ao crescimento desordenado de ervas e arbustos selvagens, observados nos espaços naturais. Delimitados e modelados por mãos humanas, os jardins estão naturalmente submetidos ao fluxo das estações, que movimenta a roda da vida vegetal e animal. Nos caminhos que serpenteiam entre os canteiros, a vida pode ser apreendida pelo pulsar dos sons e do silêncio, ou ainda, pelo fluir do tempo cósmico. É também no espaço dos jardins que as estações revelam seus ciclos, anunciando que há um tempo para viver e um tempo para morrer. Os eventos de criação e manutenção de um jardim (plantio, rega, adubação, podas...) oferecem metáforas para reflexão sobre as diferentes fases da vida e inspiram a compreensão dos fenômenos simbólicos da psique.

## Federico García Lorca

Na poesia lorquiana, escrita de 1918 a 1923, o jardim é um espaço simbólico, onde predominam a perplexidade, a tristeza nostálgica, as perdas e os encontros com a morte. Esses cenários são cruzados por alamedas, caminhos estreitos e solitários, percorridos por personagens-insetos, que se apresentam como poetas contemplativos, de sentimentos delicados. Quando esses bichinhos frágeis se confrontam com insetos predadores, tornam-se vítimas sacrificais.

Por um desses espaços verdes, onde “as aranhas estendem seus caminhos de seda” (Lorca, 1996, p. 13), segue em seu pacífico caminhar o caracol do poema “Os encontros de um caracol aventureiro”, da obra *Livro de Poemas*. Primeiro o pequeno molusco encontra duas rãs, que lhe falam sobre a vida eterna. Depois, vê-se diante de um grupo de formigas vermelhas, a conduzir uma companheira para a morte, acusada do “crime” de ter visto estrelas:

“Que são as estrelas?”, dizem  
as formiguinhas inquietas.  
E o caracol pergunta,  
Pensativo: “Estrelas?”  
[...]  
“Nós não as vemos”,  
As formigas comentam.  
E o caracol: “Minha vista  
só alcança as ervas.” (Lorca, 1996, p.19)

Na obra de juventude de García Lorca, o inseto é metáfora do homem. Com o uso dessa figura, o poeta busca exprimir sua perplexidade diante de um mundo enigmático, hostil, de seres incapazes de aceitar aqueles que veem o que eles próprios não conseguem ver, ou seja, qualquer um que se mostre, de alguma forma, “diferente”. Foi nesse mesmo período que Lorca escreveu *El maleficio de la mariposa*, texto poético-dramático onde são expostos os conflitos vividos por Curianito, uma baratinha do campo que vive em uma minúscula aldeia de “curianos” e se apaixona por uma borboleta. No Prólogo da obra, o apresentador pergunta ao público:

¿Por qué os causan repugnancia algunos insectos limpios y brillantes que se mueven graciosamente entre las hierbas? ¿Y por qué a vosotros los hombres, llenos de pecados y de vicios incurables, os inspiran asco los buenos gusanos que se pasean tranquilamente por la pradera tomando el sol en la mañana tibia? ¿Qué motivo tenéis para despreciar lo ínfimo de la Naturaleza?<sup>1</sup> (Lorca, 1999, p. 6)<sup>1</sup>.

Ao indagar, logo no início do texto, sobre o motivo da aversão humana aos insetos e aos vermes, a posição assumida pelo apresentador do Prólogo é de visível simpatia por esses seres minúsculos. Com adjetivos como “limpos”, “brilhantes” e “bons” para caracterizá-los, a personagem que apresenta o Prólogo afirma sua simpatia pelos pequenos e desprezados curianos, o “ínfimo da natureza”. Seu discurso no prólogo remete, de forma inequívoca, a uma das

---

<sup>1</sup> Por que lhes causam repugnância alguns insetos limpos e brilhantes que se movem graciosamente entre as ervas? E por que aos homens, cheios de pecados e vícios incuráveis, lhes inspiram asco as boas lagartas, que passeiam tranqüilamente pela pradaria, tomando o sol da manhã? Que motivo tendes para desprezar o ínfimo da natureza?

características que Hermes imprime à arte do século XX: o poder do ínfimo — que irá determinar, na poesia, a valorização do desprezível.

Nas cenas finais de *El maleficio de la mariposa*, as mortes do poeta Curianito e da Borboleta remetem ao universo sagrado das cerimônias iniciáticas e dos sacrifícios rituais. Nas palavras cantadas pela Borboleta, em uma espécie de transe, é possível perceber como se delineia a ideia de um percurso, compreendido como a expressão simbólica da senda iniciática:

Volaré por el hilo de plata.  
Mis hijos me esperan  
allá en los campos lejanos,  
hilando en sus ruecas.  
Yo soy el espíritu  
De la seda.  
Vengo de un arca misteriosa  
Y voy hacia la niebla.  
Que cante la araña  
en su cueva.  
Que el ruiseñor medite  
mi leyenda.  
Que la gota de lluvia se asombre  
Al resbalar sobre mis alas muertas.  
Hilé mi corazón sobre mi carne  
para rezar en las tinieblas,  
y la Muerte me dio dos alas blancas <sup>2</sup> (1999, pp. 188-189).

O fio de prata que brota de uma arca misteriosa, ligando o passado ao futuro de névoa, é o fio formador do casulo, engendrado nas entranhas da lagarta-borboleta. Quando o coração, conteúdo do corpo da lagarta, é fiado sobre sua carne, transubstancia-se, e passa a continente. Mais que a relação entre conteúdo e continente, outra questão começa avultar: a do percurso ritual cumprido pela lagarta, com o objetivo de ultrapassar a morte e renascer com o prêmio das asas. Esse processo pode ser compreendido como o renascer em vida, ou o nascer duas vezes dos processos de iniciação. O labirinto de fios que forma o casulo é o espaço de transformação da lagarta-borboleta. Após a submersão nas trevas, segue-se a metamorfose, coroada pelo brilho das asas prateada. A morte é a transformação final.

Nos espaços iniciáticos, as metamorfoses são propiciadas pelo poder do caduceu de Hermes e se relacionam a questões que envolvem a identidade e a alteridade, já que a iniciação pode ser compreendida como “o passo que leva de uma vida a outra vida diferente; o processo que vai do Mesmo ao Outro” (Durand, 1993, p. 313). Dentro do universo das iniciações, o sacrifício indica a intenção profunda de integração no tempo, mesmo que destruidor, e de participação no ciclo total das criações e das destruições cósmicas.

### **Manoel de Barros**

Com *Poemas concebidos sem pecado*, publicado em 1937, Manoel de Barros iniciou seu trajeto poético num clima de reminiscências, elegendo a infância como espaço ideal de observação do mundo e valorizando o universo da gente simples do interior. Nessa obra

---

<sup>2</sup> Voarei pelo fio de prata / Meus filhos me esperam / além, em campos distantes / fiando em suas rocas. / Eu sou o espírito da seda. / Venho de uma arca misteriosa / e vou até a névoa / Que cante a aranha / em sua cova / Que o rouxinol medite / minha lenda / Que a gota de chuva se assombre / ao resvalar sobre minhas asas mortas. / Fiei meu coração sobre minha carne / para rezar nas trevas / e a Morte me deu duas asas brancas.

inaugural, um mitema que aparece de forma recorrente é o da infância perdida, que conduz ao mito do Paraíso Terreno.

Nesse espaço primordial, onde predomina a natureza intocada, representada pela abundância de água, de vida vegetal e animal, o poeta percorrerá novas trilhas, reinventando o mundo pela linguagem, antes de trazer para os seus jardins de ervas e flores rústicas, o voo das borboletas, a pressa das formigas e o arrastar-se dos caramujos.

O deus das palavras ambíguas, arguto e transgressor, ao valorizar o desprezível, irá representar a potência de todos aqueles que nunca tiveram voz. O lixo descartado pela sociedade, o feio, o pobre, o ínfimo, a insignificância dos seres mais desprezados, serão matéria poética para muitos dos escritores que produziram no decorrer do século vinte.

Em *Matéria de poesia*, obra de 1974, Barros faz de besouros, moscas, caramujos, borboletas, vagalumes, lesmas, marandovás, cigarras, formigas e cupins sua matéria poética. Nessa obra, ao definir o termo “matéria”, Barros recorre à imagem da casca morta, ou “osso”, de um ser mínimo, a ostra:

O osso da ostra  
A noite da ostra  
Eis um material de poesia (BARROS,1996, p.194).

A morte não precisa ser enunciada pelo eu-lírico. Revela-se tanto na calcificação do “osso”, como na “noite” da ostra, transformando a desprezível casca em material poético. No texto que fecha *Matéria de poesia*, intitulado “O abandono (parte final)”, cupins, formigas e borboletas aparecem aliados aos sinais de decadência de uma pequena cidade:

A cidade mancava de uma rua até certo ponto; depois os cupins a comiam [...] Na parte seca do olho, a paisagem tinha formigas mortas [...] Eu era sempre morto de um lado com a cabeça virada pro mar e umas gramas de borboletas amarelas [...] Assim, as borboletas chegavam em casa quase mortas de silêncio (BARROS, 1996, p. 196-197)

Na cidade claudicante, a morte se relativiza e perde seu caráter definitivo. Torna-se uma ação repetitiva e as mortes sucessivas estão relacionadas, miticamente, aos ritos iniciáticos. Nos poemas de *Arranjos para assobio*, obra de 1982, o mitema do caminho a ser percorrido também revela mitos relacionados a situações de iniciação, que na Grécia antiga eram presididas pela figura de Hermes “psicopompo”, condutor das almas nos sucessivos passos dos mistérios, em um caminho que tanto poderia levar o iniciado ao portal de uma nova vida, quanto lançá-lo às portas da morte:

Caminhoso em meu pântano  
dou num taquaral de pássaros

Um homem que estudava formigas e tendia para  
pedras, me disse no ÚLTIMO DOMICÍLIO CONHECIDO:  
*só me preocupo com as coisas inúteis*

[...]

Me abandonaram sobre pedras infinitamente nu,  
e meu canto. (Barros, 1996, p. 201)

Aqueles que seguem algum tipo de jornada — como o poeta, ao se lançar a um caminho traçado dentro de si mesmo —, retomam mitemas do mito de Hermes, especialmente os relacionados à função de guia e mestre, assumidos por essa divindade. No primeiro passo, o caminhante encontra aquele que o deveria guiar, mas no segundo é abandonado e, à semelhança de uma das situações presentes nos ritos iniciáticos, vê-se “infinitamente nu” (Barros, 1996, 201).

No último poema de *Arranjos para assobio*, o objetivo do processo iniciatório é revelado: “restaurar nos homens uma telha de menos” (Barros, 1996, p. 224), num elogio à não racionalidade, que eclodirá em *Livro de pré-coisas / Roteiro para uma excursão poética no Pantanal*, de 1985, no qual o narrador apresenta sua terra e “viaja de lancha ao encontro de seu personagem” (Barros, 1996, p. 229), retomando o drama da reinvenção do mundo, protagonizado por Bernardo da Mata, personagem que incorpora um dos epítetos de Hermes: o que “sabe os atalhos do chão” (Barros, 1996, p.279). Esse herói ingênuo, despojado, ínfimo, surge como andarilho de veredas que cruzam uma natureza erotizada, em que “dálías lésbicas, de estames carnudos, se entregam as tatuas ao gosto de filhar” (Barros, 1996, p. 268).

Nesse texto de Barros, as características de Hermes, o deus conciliador dos contrários, são também reafirmadas por meio de imagens oximóricas, como as utilizadas pelo poeta ao afirmar que a arte das garças “de ver caracóis nos escuros da lama é um dom de brancura” (1996, p. 271). Os oxímoros, por levantarem diferentes significados a partir do confronto entre duas imagens antitéticas, exprimem a idéia de harmonização dos opostos, inspirada no pensamento hermético.

Umberto Eco observa a semelhança “inquietante” entre algumas ideias do hermetismo antigo e a linguagem de poetas seus contemporâneos. Segundo os conceitos da tradição hermética, constitui um dever da linguagem “mostrar que aquilo de que podemos falar é apenas a coincidência dos opostos” (Eco, 2005, p. 45). O pensamento hermético caracteriza-se pela harmonização dos opostos, por um movimento que leva os pares em oposição a se interpenetrarem. Sob a perspectiva hermética, segundo Garagalza (1986, p.60), desaparece a ruptura entre homem e Cosmos, o que permite ao sujeito perceber-se como algo múltiplo.

### **Dora Ferreira da Silva**

A busca da presença de Hermes na obra *Jardins (esconderijos)*, de Dora Ferreira da Silva, pretende considerar a perspectiva da voz feminina, que se revela nas intervenções do eu-lírico. Em “Poetas e insetos”, texto que abre a coletânea dessa obra, estão expostas as intenções e extensões do poeitar de Dora:

Gravamos nas folhas (como insetos)  
signos arbitrários  
futuros dicionários  
para aprendizes de símbolos.  
[...]  
Subimos a escada platônica  
descemos a escada plutônica escrevendo entre dois amores  
a modo de insetos nas folhas  
para gerar sem fim  
outras flores  
outras fomes (Silva, 1979, p.5)..

As veredas metapoéticas dos jardins de Dora encontram-se no ponto onde se articulam as escadas ascendentes — que conduzem ao mundo ideal do filósofo Platão — e as escadas

descendentes — acesso aos mundos profundos, domínio de Plutão, deus romano guardião dos mortos e das riquezas do subsolo. Entre uma escada e a outra, nesse espaço de mediação, estendem-se as veredas e os jardins do mundo dos poetas, divididos entre o ideal e o real.

Os jardins de Dora são construídos com “migalhas” e “sementinhas”, como no poema “Rolinhas”, ou com “raízes folhas benfazejas”, em “Nina I”. Seus segredos vão além dos “desvãos e esconderijos”, que compõem o espaço no poema “Bem-te-vis”. Em “Jardim noturno”, porém, a paisagem se transforma e a escuridão da noite abriga o caminhar dos mortos. Nos processos que envolvem a de valorização do ínfimo, ocorre o “derrubamento dos valores solares da virilidade e do gigantismo”, o que permite uma “reviravolta completa dos valores: o que é inferior toma o lugar do superior” (Durand, 1989, p. 190). O jardim ganha dimensão sagrada e o orvalho, o pólen, as flores, tudo o que é ínfimo, mínimo, insignificante, se transforma em matéria de poesia:

Os mortos chegam  
pisando com pés de flores  
Tocam violetas  
Temem o brilho das rosas  
Luas de nácar desfazem  
Na grama  
Lúnulas máculas de polem e mínimas flores  
Da deslembração (Silva, 1979, p. 9).

Em *Flores de Perséfone: a poesia de Dora Ferreira da Silva e o Sagrado*, Enivalda Nunes Freitas e Souza observa os passos da poeta, ao recriar o mito de Perséfone em sua obra. Essa deusa, personificação do pequeno grão da espiga de trigo, é filha de Deméter, deusa que provê a fecundidade do solo. A jovem deusa-semente após ter sido raptada por Hades, passou a reinar sobre o mundo sombrio dos subterrâneos. Ao dar falta de sua filha, Deméter a procurou desesperadamente. Depois de muito vagar, a deusa abandonou suas obrigações. Se os deuses não a ajudassem, deixaria a terra arruinar-se, estéril, sem o poder de produzir alimentos. Por fim os deuses acertaram com Hades um acordo: Perséfone deveria ficar alguns meses do ano com o marido, sob a terra, o restante do tempo passaria com a mãe, na superfície. O culto das deusas Deméter e Perséfone vincula-se ao ritmo das estações e ao ciclo do cultivo dos cereais. Mãe e filha eram cultuadas nos mesmos santuários e permaneceram profundamente identificadas.

De acordo com Souza, na poesia de Dora Ferreira “o mito de Perséfone traduz a epifania do desconhecido, o mundo das sombras em consórcio com as atividades conscientes” (2013, p. 95). Essa aliança, entre inconsciente e consciência, expressa também nos espaços iniciáticos, é confirmada pelo poder do caduceu de Hermes, que propicia as metamorfoses e transformações.

Nos espaços mutantes em que se movimenta o eu-lírico, o tempo ora “muda com a lua” (Silva, 1979, p. 97), como no poema “Réquiem”, ora se mantém “sem calendário” (Silva, 1979, p. 108), situando-se em um ponto inalcançável, entre a permanência e a mudança. No espaço-tempo mítico dos jardins de Dora, lado a lado, a vida e a morte, o material e o transcendente, apresentam-se ao olhar do eu-lírico:

A flor sai do botão  
a abelha  
do seu banho de pólen.

Brilham teias:  
no centro a aranha

e um moscardo inerte.

Sem reis nem leis  
o jardim floresce:  
um morre  
outro cresce (Silva, 1979, p. 40) .

No entanto, mesmo à luz do dia, a morte, “Mãe escura”, ronda as veredas do jardim noturno, que se transforma em um labirinto, espaço iniciático por excelência. O traçado dos corredores de um labirinto deve sempre conduzir ao centro e seu percurso tem sempre algumas semelhanças com os passos de uma iniciação, onde alcançar o centro equivale a penetrar o mais profundo de si mesmo.

No jardim nos perdêramos  
entre céu e vinhedos.  
Veio a noite — guia das constelações —  
e de barco seguimos para o oriente.  
[...]

Quem mais amou (indaga o mar)  
tudo arriscando sem arrependimento?  
Segredo perdido  
no sentido ou não sentido  
de uma expedição  
quando ninguém volta (Silva, 1979, p.48).

No poema “Navegadores”, com a chegada da noite o labirinto do jardim se transforma. Torna-se o mar profundo dos labirintos da memória, onde jazem os segredos perdidos. Os itinerários da iniciação feminina estão, em geral, divididos em três partes, formando um percurso que pode ser observado no mito de Perséfone. Na primeira parte ocorrem provações como o rapto, a ocultação, a exclusão ou isolamento social e a morte aparente com a descida aos infernos; na segunda, há o novo nascimento, a revelação de uma nova maneira de ser; na terceira, ocorre a obtenção de poderes por meio de uma transmutação ontológica.

Assim como acontece com os heróis míticos, a mulher em um percurso iniciático também enfrenta provas perigosas. Em caso de fracasso, o objetivo da iniciação, que é assegurar o nascimento para uma nova vida, uma nova maneira de ser, não é alcançado pelo neófito e a iniciação torna-se “Segredo perdido no sentido ou não sentido de uma expedição quando ninguém volta” (Silva, 1979, p.48).

### **Considerações finais**

Sob a perspectiva da hermenêutica simbólica e da mitanálise, identificamos na obra dos três poetas analisados: Lorca, Manuel de Barros e Dora Ferreira da Silva, a recorrência de alguns dos mitemas que assinalam a presença do mito de Hermes, tais como: o poder do ínfimo, a harmonização dos contrários, os percursos iniciáticos e a mediação entre mundos. Ao buscar as possibilidades simbólico-poéticas de insetos e jardins, foi possível observar a ocorrência de outros mitemas, tais como a multiplicidade, a metamorfose contínua e a habilidade em combinar polaridades, ligados ao caráter múltiplo, volátil e ambíguo do Hermes alquímico e intimamente relacionados aos processos iniciáticos.

Para Durand, o regresso de Hermes na modernidade trazendo a marca do pluralismo e da alteridade, possibilitou a descoberta, o reconhecimento e a aceitação de todo “outro” que se

encontra além dos limites de um único “eu”. Dessa forma, é possível considerar que uma das marcas do século XX, que assistiu ao retorno do mito hermético, é a pluralidade, a reivindicação de tolerância diante das diferenças.

### **Referências**

BARROS, Manoel de. *Gramática expositiva do chão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1997.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.

\_\_\_\_\_. *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Barcelona: Antropos, 1993.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LORCA, Federico García. *El maleficio de la mariposa*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1999.

\_\_\_\_\_. *Obra poética completa*. Trad. Willian Agel Melo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

FAIVRE, Antoine, In BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

GARAGALZA, Luis. *Hermenêutica simbólica: la Escuela de Eranos*. Barcelona: Antropos, 1986.

JUNG, C.G. *Estudos alquímicos*. Petrópolis: Vozes, 2003.

SILVA, Dora Ferreira. *Jardins (esconderijos)*. : São Paulo, 1979.

SOUZA, Enivalda Nunes Freitas. *Flores de Perséfone: a poesia de Dora Ferreira da Silva e o Sagrado*. Cãnone: Goiânia, 2013.

---