UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

A POETA AO ESPELHO
(Cecília Meireles e o Mito de Narciso)

edição revista

José Carlos Zambolli

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH/USP
Área: Literatura Brasileira
Orientador: **Prof. Dr. LUIZ DAGOBERT DE AGUIRRA RONCARI**

SÃO PAULO - 2002

SUMÁRIO DA DISSERTAÇÃO

(Palavras-chaves: *narcisismo, espelhamento, reflexão, alteridade, autoconhecimento*).

A POETA AO ESPELHO (Cecília Meireles e o Mito de Narciso)

Em nosso estudo, analisamos a presença do mito de Narciso na poesia de Cecília Meireles. Essa narrativa, na obra da poeta brasileira, surge como motivo para densa reflexão sobre a vida e o sentido da existência. O “eu” lírico ceciliano, diante do espelho onde se fundem o *visualizante* e o *visível*, parece buscar uma experiência de totalidade, a revelação da presença e da imagem do mundo naquilo que dele emerge como fragmento e dispersão. Essa postura reflexiva resiste ao imediatismo e superficialismo das sociedades modernas, nas quais a industrialização e o desenvolvimento da técnica determinam uma crise dos significados. Para vencê-la, a poeta busca a fonte não contaminada do mito, com o qual pretende restabelecer, por meio da palavra - instrumento predileto de seu dizer - o vínculo consigo mesma, com a natureza, com os outros e com o próprio Criador.

SUMARIO DE LA DISERTACIÓN

(Palabras llaves: *narcisismo, espejamento, reflexión, alteridad, autoconocimiento*).

LA POETISA AL ESPEJO (Cecília Meireles y el Mito de Narciso)

En nuestro estudio, analizamos la presencia del mito de Narciso en la poesía de Cecília Meireles. Esa narración, en la obra de la poetisa brasileña, es motivo para densa reflexión sobre la vida y el sentido de la existencia. El “yo” lírico ceciliano, contra el espejo donde se hundem el *visualizante* y el *visible*, parece buscar una experiencia de totalidad, la revelación de la presencia y de la imagen del mundo en aquello que de él emerge como fragmento y dispersión. Esa actitud reflexiva resiste al inmediatismo y superficialismo de las sociedades modernas, en las cuales la industrialización y el desarrollo de la técnica determinan una crisis de los sentidos. Para vencerla, la poetisa busca la fuente no contaminada del mito, con lo cual pretende restablecer, por medio de la palabra - instrumento predilecto de su decir - el vínculo consigo misma, con la naturaleza, con los otros y con el propio Creador.

Agradecimentos:

Ao meu orientador,
Professor Doutor **Luiz Dagobert de Aguirra
Roncari**, pela inestimável ajuda.
Aos Professores Doutores **Benilde Justo Caniato** e
Vagner Camilo, pela compreensão, carinho e apoio.
À Doutora Ismênia Diniz da Costa, que me
proporcionou a oportunidade de realizar este sonho.
A todos os meus amigos dos cursos de graduação e
pós-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Aos amigos Beto, Alice, Rose e Raquel.
Ao Luciano e à Maria.
Àqueles que, mesmo ausentes, sempre estiveram
comigo.
Aos meus pais Zulmira e Armando, e a meus irmãos
Gilberto e Sueli.
Aos meus sobrinhos André e Bruno, a quem pertence
o futuro.
À Elaine, eterna presença.

Dedicatória:

No centenário de seu nascimento,
a **Cecília Meireles**, em cuja poesia,
ainda criança, descobri o prazer da leitura.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	8
PRIMEIRA PARTE (Mito)	11
Capítulo I Mito	12
Capítulo II Mito e Poesia	16
SEGUNDA PARTE (O mito de Narciso)	21
Capítulo I A palavra refletida (Eco)	34
Capítulo II O olhar refletido (Narciso)	42
Capítulo III Os espelhos	48
Capítulo IV À procura do <i>eu</i> (Narciso na psicanálise)	58
Capítulo V À procura do <i>outro</i> (Narciso na sociedade)	67
Capítulo VI À procura do <i>eu</i> no <i>outro</i> (Narciso em outra dimensão)	72
Capítulo VII A comunhão pela solidão (O narcisismo ceciliano)	80
TERCEIRA PARTE (O mito de Narciso em Cecília Meireles - Análises de textos)	88
Capítulo I Narcisismo e nostalgia do passado em Cecília Meireles	90
Capítulo II Cecília: Narcisismo e totalidade (A plenitude reconquistada)	96
CONCLUSÃO	109
BIBLIOGRAFIAS	110

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

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

a estátua de cristal que, sobre a tarde, a contemplava,
florindo-a para sempre, com o seu efêmero sorriso...

Cecília Meireles
("Epigrama". *In: Vaga Música*)

INTRODUÇÃO

Cecília Meireles, “clássica pela nitidez e pelo equilíbrio de suas arquiteturas métricas; moderna porque inteligível à sensibilidade atormentada destes tempos”¹, tem sido apontada por muitos como uma das mais altas vozes da lírica de língua portuguesa². “Libérrima e exata”, ao mesmo tempo “tão forte e tão frágil”, “enxuta e diáfana”, como a definiu Manuel Bandeira³, ela nos parece responder a um mundo complicado e desequilibrado, do qual, ao mesmo tempo em que se afasta pela solidão, dele se aproxima para compreender, na descrição detalhada das coisas e dos seres, todos os seus significados. Em sua poesia, o reflexo no espelho, enquanto imagem recorrente, torna-se um elemento de coesão para a obra e se constitui num motivo para uma densa reflexão sobre o sentido da existência individual – tema central na narrativa de Narciso –, justamente quando o vazio e o *nonsense* da vida coletiva tornaram-se mais agudos⁴. Diante do espelho onde se fundem, na expressão de Merleau-Ponty⁵, o *visualizante* e o *visível*, essa poesia parece buscar uma experiência de totalidade, a revelação da presença e da imagem do mundo naquilo que dele emerge como fragmento e dispersão⁶. Contrapõe-se, desse modo, ao imediatismo e superficialismo das sociedades modernas, nas quais, reflete a artista,

a tecnologia descartou a contemplação, a intuição, o desejo sério de penetrar os profundos mistérios do mundo e da vida, e o supérfluo tornou-se tão imprescindível que se perdeu de vista o verdadeiramente essencial.⁷

Nessa modernidade, “que se dá como recusa e ilhamento”, como a definiu Alfredo Bosi⁸, a industrialização e o desenvolvimento da técnica determinam uma crise dos

¹ PIMENTEL, Osmar. “Cecília e a Poesia”. *Diário de São Paulo*, 6 nov 1943.

² A bibliografia crítica da obra de Cecília Meireles foi analisada por OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. *Estudo Crítico da Bibliografia sobre Cecília Meireles*. Campinas, IEL/UNICAMP, 1988. (Dissertação de Mestrado)

³ BANDEIRA, Manuel. “Improviso”. In: *Belo Belo. (Estrela da Vida Inteira. 20ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993, p. 194).*

⁴ A Segunda Guerra Mundial representou, sem dúvida, o auge dessa *paranóia coletiva*. Sobre esse contexto, pode-se conferir: MOURA, Murilo Marcondes de. *Três Poetas Brasileiros e a Segunda Guerra Mundial: Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes*. São Paulo, FFLCH/USP, 1998. (Tese de Doutorado)

⁵ No original: *voyant et visible*. MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. Paris, Éditions Gallimard, 1964, p. 34.

⁶ PAZ, Octavio. *Signos em Rotação* (Tradução de Sebastião Uchôa Leite do original em espanhol *Los Signos en Rotación y Otros Ensaíos*). São Paulo, Editora Perspectiva, 1972, p. 139.

⁷ MEIRELES, Cecília. *O Que se Diz e o Que se Entende*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1980, p. 445.

significados⁹. Para superá-la, a poeta volta-se para si mesma; recolhe-se, à maneira de Narciso, diante desse espelho que é a poesia¹⁰, com a qual pretende, como declarou certa vez à revista *Manchete*,

acordar a criatura humana dessa espécie de sonambulismo em que tantos se deixam arrastar, para mostrar-lhes a vida em profundidade, sem pretensão filosófica ou de salvação - mas por uma contemplação poética afetuosa e participante.¹¹

Com isso, parece atingir o objetivo último do poema, que é a comunicação, a *comunhão*¹². Como diz Octavio Paz, o poema é sempre uma possibilidade aberta a todos os homens, é “un ir más allá de sí, un romper los muros temporales, para ser otro”¹³. Enquanto poeta, Cecília busca a si e ao semelhante: quer restaurar a plenitude da relação *eu-tu*, contraposta ao relacionamento ser-máquina¹⁴, característico destes tempos modernos, que não pretende negar, mas *re-humanizar*. Não deseja salvar o homem, mas apenas dar-lhe o testemunho terreno de sua experiência individual, revelando-lhe a sua própria condição no mundo. Ao recuperar o mito de Narciso, recupera nele a memória mais profunda da comunidade – que quer conhecer, e na qual quer *se reconhecer*, num infinito processo de espelhamento –, para reconciliá-la com esse mesmo mundo, onde pretende promover uma revolução silenciosa, simbólica, que se fará pela palavra¹⁵, com a qual deseja, em meio à

⁸ BOSI, Alfredo. “Poesia-resistência”. In: *O Ser e o Tempo da Poesia*. 6ª ed. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2000, p. 167.

⁹ JOSEF, Bella. “A Cultura de Massas ou o Mito da Felicidade”. In: *A Máscara e o Enigma. A Modernidade: da Representação à Transgressão*. Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1986, p. 331.

¹⁰ Para Octavio Paz, “la poesia es (...) un espejo que, al mismo tiempo que nos hiere con sus resplandores plateados, nos muestra un rostro, nuestro rostro, que repite y refleja hacia el infinito. (PAZ, Octavio. “Espejo del Alma”. In: *Primeras Letras*. 2ª ed. Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 350. - “A poesia é um espelho que, ao mesmo tempo em que nos fere com seus resplandores prateados, nos mostra um rosto, nosso rosto, que repete e reflete até o infinito”. (Nossa tradução).

¹¹ In: *Cecília Meireles. Obra Poética*. 6ª ed. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1987, p. 58.

¹² JOSEF, Bella. “Vanguarda e Modernidade”. In: *A Máscara e o Enigma. A Modernidade: da Representação à Transgressão*. Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1986, p. 120.

¹³ PAZ, Octavio. *El Arco y la Lira*. In: *Obras Completas*. 2ª ed. Edición del Autor, México, Fondo de Cultura Economica, 1994 (tomo I), p. 51. “(...) um ir mais além de si, um romper os muros temporais, para ser outro”. (Nossa tradução)

¹⁴ JOSEF, Bella. “Vanguarda e Modernidade”. In: *A Máscara e o Enigma. A Modernidade: da Representação à Transgressão*. Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1986, p. 121.

¹⁵ BOSI, Alfredo. “Poesia-resistência”. In: *O Ser e o Tempo da Poesia*. 6ª ed. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2000, p. 174.

desesperança e a incompreensão, fundar uma outra vida – certamente mais humana, mais digna –, porque esta, como diz em um de seus versos, *só é possível reinventada*¹⁶.

Essa poesia intimista e reflexiva faz-se então *utopia*. Segue o caminho da lírica moderna que, num mundo em desordem, e diante de uma realidade que se lhe impõe a cada instante como potência avassaladora, como o expressou Alfredo Bosi¹⁷, ‘volta-se narcisicamente sobre si, fala dos seus códigos mais secretos, expõe a nu o esqueleto a que a reduziram, e, enlouquecida, faz de Narciso o último deus’. Ensimesmada, nostálgica e narcísica – mas não narcisista! –, resiste ao caos da vida, para o qual propõe, como redenção possível, a reflexão, o olhar crítico, a descoberta do sentido da existência no *espelho* das relações entre os homens, entre o homem e o mundo e entre o homem e o seu Criador. Isso se dá num jogo complexo de imagens calidoscópias, que compõem, segundo nos parece, uma verdadeira ‘poética do espelhamento’, que nos revela um ‘eu’ lírico em constante mudança, inapreensível senão na instabilidade mesma em que se move. É o que nos propomos analisar neste estudo, cujo projeto, em linhas gerais, é o que segue:

Na **primeira parte**, que servirá de fundamento para as demais, começaremos por buscar uma definição para o mito, em seu sentido geral (Capítulo I). Passaremos, em seguida, para as relações que se podem estabelecer entre mito e poesia (Capítulo II).

Na **segunda parte**, apresentaremos o mito de Narciso e os aspectos principais dessa narrativa que se colocam como temas na poética de Cecília, como a problemática da palavra (Capítulo I), a problemática da imagem (Capítulo II), a questão dos espelhos (Capítulo III), a busca do ‘eu’ na imagem refletida (Capítulo IV), a busca do ‘outro’ nas relações em sociedade (Capítulo V), a busca do ‘eu’ no ‘outro’ e a descoberta da alteridade (Capítulo VI), e, finalmente, a problemática da solidão (Capítulo VII).

Na **terceira parte**, analisaremos poemas de Cecília relacionados à narrativa de Narciso, os quais apresentam aspectos que nos parecem essenciais para a compreensão de sua obra, como a volta ao passado luminoso da infância, essa fonte diante da qual o ‘eu’ lírico inclina-se e se contempla (Capítulo I), numa busca incessante pela plenitude (Capítulo II).

Ressaltaremos, ao longo de todo este trabalho, o fato de que na lírica de Cecília Meireles forma-se essa verdadeira ‘poética do espelhamento’, a que nos referimos, em cujo centro encontra-se simbolicamente o mito de Narciso, ali colocado ao mesmo tempo como *revelação e enigma*.

¹⁶ MEIRELES, Cecília. ‘Reinvenção’. In: *Vaga Música. (Obra Poética)*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1987, p. 195).

¹⁷ BOSI, Alfredo. ‘Poesia-resistência’. In: *O Ser e o Tempo da Poesia*. 6ª ed. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2000, p. 166.

PRIMEIRA PARTE

Capítulo I

MITO

‘El mito, a través de sus brumas y de sus metáforas, introduce una luz dentro de nosotros: en lugar de adormecernos con la fantasía, nos aviva, nos revela, esto es, nos da la conciencia del destino’.¹⁸

Octavio Paz (‘Primeras Letras’)

A presença dos mitos na Literatura não é algo novo. Desde a Antigüidade Clássica os poetas retornam à mitologia para tratar de seus temas. Em cada época, os velhos mitos ressurgem transfigurados. Incorporam-se à história literária sempre em nova forma, o que revela uma tentativa humana de melhor compreendê-los ou, por outro lado, como diz Walter Benjamin¹⁹, de melhor *enfrentá-los*.

Em grego, *mythos*, que precede o discurso lógico ou *logos*²⁰, de acordo com Jean-Pierre Vernant²¹, designava originalmente uma palavra formulada (de ‘fórmula’: *modelo, preceito*), que poderia referir-se a uma narrativa ou a um simples diálogo, com os quais um conhecimento de natureza religiosa e secreta, relativo aos deuses e aos heróis, era compartilhado por alguns indivíduos. Essa palavra organizada na forma de ‘discurso sagrado’ referia-se a eventos que teriam ocorrido no início dos tempos e que precisavam ser repetidos para se manterem preservados na memória do grupo. Essa repetição reforçava a coesão social e a ordem tradicional das instituições e condutas²². 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

¹⁸ ‘O mito, através de suas brumas e de suas metáforas, introduz uma luz dentro de nós: em lugar de adormecer-nos com a fantasia, nos aviva, nos revela, isto é, nos dá a consciência do destino’. (Nossa tradução)

¹⁹ BENJAMIN, Walter. ‘Sobre a Linguagem em Geral’. In: *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. (Tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, do original em alemão *Der Erzähler*). Lisboa, Ed. Relógio D’Água, 1992, p. 49.

²⁰ Sobre a passagem do pensamento mítico ao pensamento lógico, pode-se consultar: VERNANT, Jean-Pierre. *Mythe et Pensée chez les Grecs*. Paris, 1965 (reed. 1994).

²¹ VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. (Tradução de Myriam Campello do original em francês *Mythe et Société en Grèce Ancienne*). 2ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1999, p. 172.

²² VERNANT, Jean-Pierre. *Idem, ibidem*, p. 204.

os procedimentos e as regras de uso, suas reações uns aos outros pela submissão às mesmas formas e o respeito às hierarquias.²³

Um conjunto de mitos compõe uma *mitologia*, que se define, segundo Paul Diel²⁴, como “uma pré-ciência psicológica, enquanto sistema simbólico institucionalizado, enquanto conduta verbal codificada, que organiza e estrutura, num todo coeso, os mitos de uma determinada sociedade”. Como sistema simbólico – e, como tal, *ideológico*, já que estabelece uma relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência²⁵ –, a mitologia trata da vida, do mundo e das coisas como uma totalidade²⁶. Suas raízes, segundo Carl Gustav Jung²⁷, encontram-se no inconsciente coletivo, que “parece ser constituído de algo semelhante a temas ou imagens de natureza mitológica”. “Toda a mitologia”, diz Jung²⁸, “seria uma espécie de projeção do inconsciente coletivo”.

Enquanto histórias de autores anônimos que nos falam da origem e do destino humano²⁹, 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 Benjamin³⁰, *um pesadelo*. Enfrentá-la é uma espécie de “catarse”: em seu caráter eminentemente simbólico, narrativo³¹, 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

²³ VERNANT, Jean-Pierre. *Idem, ibidem*, pp. 204-5.

²⁴ DIEL, Paul. *O Simbolismo na Mitologia Grega*. (Tradução de Roberto Cacuro e Marcos Martinho dos Santos do original em francês *Le Symbolisme dans la Mytologie Grecque*). São Paulo, Ed. Attar, 1991, p. 37.

²⁵ cf. ALTHUSSER, Louis. *Positions*. Paris, Ed. Sociales, p. 101. Apud ROGER, Jérôme. *A Crítica Literária*. (Tradução de Rejane Janowitz, do original em francês *La Critique Littéraire*). Rio de Janeiro, Ed. Difel, 2002, p. 109.

²⁶ RIBEIRO Jr., João. *As Perspectivas do Mito*. São Paulo, Pancast Editorial, 1992, p. 19.

²⁷ JUNG, Carl Gustav. *A Natureza da Psique*. (Tradução de Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, OSB, do original em alemão *Die Dynamik des Unbewussten*). 2ª ed. Petrópolis, RJ, 1986, p. 90.

²⁸ JUNG, Carl Gustav. *Idem, ibidem*, p. 90.

²⁹ WELLEK, René & WALLEK, Austin. “Image, Métaphore, Symbole, Mythe”. In: *La Théorie Littéraire*. (Tradução de Jean-Pierre Audigier et Jean Gattégno do original em inglês *Theory of Literature*). Paris, Seuil, 1971, p. 267.

³⁰ BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. (Tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, do original em alemão *Der Erzähler*). Lisboa, Ed. Relógio D’Água, 1992, p. 49.

³¹ WELLEK, René & WALLEK, Austin. “Image, Métaphore, Symbole, Mythe”. In: *La Théorie Littéraire*. (Tradução de Jean-Pierre Audigier et Jean Gattégno do original em inglês *Theory of Literature*). Paris, Seuil, 1971, p. 266.

da consciência coletiva³². 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 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*³³. 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 reprimido³⁴.

O herói mítico é, portanto, aquele que viola proibições sociais. Sua ação representa uma ruptura dessas proibições. Por meio dela, o herói encontra uma solução, uma saída para a situação com a qual se debate o indivíduo comum. Ao romper com os tabus, resolve, *simbolicamente*, o conflito existencial do homem. Nos *rituais*, esses momentos de suspensão do tempo comum, que não celebram, antes *reproduzem* um acontecimento, a vida do indivíduo é dramatizada, convertendo-se ele mesmo em herói³⁵. O ritual ou “Festa”, diz Octavio Paz³⁶, “abre en dos al tiempo cronométrico para que, por espacio de unas breves horas incommensurables, el presente eterno se reinstale”. Pelo ritual, elimina-se a temporalidade pela participação no sagrado³⁷.

Nas sociedades tradicionais, essa eliminação do tempo comum ocorria em cada gesto significativo da vida. Nesses gestos exemplares, como a colheita em determinada época do ano, o homem reproduzia um modelo mítico que o inseria no Tempo Sagrado, pleno de

³² PAZ, Octavio. “Poesía y Mitología. El Mito”. In: *Primeras Letras*. 2ª ed. Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 282-3.

³³ CAILLOIS, Roger. *Le Mythe et l'Homme*. Paris, Gallimard, 1938. Apud PAZ, Octavio. *Obra citada*, p. 275-6.

³⁴ PAZ, Octavio. “Poesía y Mitología. El Mito”. In: *Primeras Letras*. 2ª ed. Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 284.

³⁵ Na modernidade, a figura do herói é ambígua, podendo-se falar num *anti-herói*. “The modern hero”, escreve Irving Howe, “moves from the heroic deed to the heroism of consciousness, a heroism often available only in defeat. He comes as a conqueror and stays as a pilgrim”. (HOWE, Irving. *Literary Modernism*. New York, Fawcett, 1967, p. 36. Apud ANTONIO, Robert di. “The Passage from Myth to Anti-myth in Contemporary Hispanic Poetry”. In: *Língua e Literatura*. Revista dos Departamentos de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, Ano XI, v. 14, 1985, p. 99. (“O herói moderno move-se da morte heróica ao heroísmo da consciência, um heroísmo às vezes válido somente na derrota. Ele chega como um conquistador e permanece como um peregrino”. - Nossa tradução).

³⁶ PAZ, Octavio. “La Dialéctica de la Soledad”. In: *El Laberinto de la Soledad*. 6ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1970, p. 189. “A Festa abre em dois o tempo cronométrico para que, pelo espaço de umas breves horas incommensuráveis, o presente eterno se reinstale”. (Nossa tradução)

³⁷ Apud WELLEK, René & WARREN, Austin. “Image, Métaphore, Symbole, Mythe”. In: *La Théorie Littéraire*. (Tradução de Jean-Pierre Audigier e Jean Gattégno do original em inglês *Theory of Literature*). Paris, Seuil, 1971, pp. 266-7.

sentidos³⁸. Na modernidade, ao contrário, com a supressão dessa dimensão sagrada do tempo, o homem não consegue mais dar um sentido positivo à sua existência: tenta evitar o tempo, esquecer o momento presente, mergulhando no mundo do divertimento a fim de aliviar o peso de seu tempo cotidiano, irreversível e sem sentido. Para João Ribeiro Júnior,

O homem da sociedade secularizada não pode mais sacramentalizar os seus atos, elevando-se ao nível do *Sagrado*. O homem moderno tornou-se prisioneiro de sua profissão, escravo de seu trabalho, vítima do seu Tempo Profano. Por isso, sua revolta contra o tempo toma forma de *fuga*, e não de *renovação* de sentido.³⁹

Essa revolta contra o tempo produz modernamente novos mitos, como, por exemplo, o mito da *Revolução*. Para Octavio Paz,

Desde el momento en que apareció en el horizonte histórico la Revolución fue doble: razón hecha acto y acto providencial, determinación racional y acción milagrosa, historia y mito. La Revolución es la vuelta al tiempo del origen, antes de la injusticia, antes de ese momento en que, dice Rousseau, al marcar los límites de un pedazo de tierra, un hombre dijo: *Esto es mío*. La Revolución (...) es un acto eminentemente histórico y, no obstante, es un acto negador de la historia: el tiempo nuevo que instaura es una restauración del tiempo original. Hija de la historia y la razón, la Revolución es la hija del tiempo lineal, sucesivo e irrepetible; hija del mito, la Revolución es un momento del tiempo cíclico, como el giro de los astros y la ronda de las estaciones.⁴⁰

Para Walter Benjamin⁴¹, a Revolução introduz um novo calendário: “o dia em que começa esse novo calendário funciona como um compilador histórico do tempo e é, no fundo, o mesmo dia que volta sempre sob a forma dos dias de festa, os quais são dias de comemoração”. Na poesia, essa comemoração, essa “Festa” é verbal. Nessa *epifania do verbo* tocam-se, como veremos, mito e poesia.

³⁸ Cf. ELIADE, Mircea. *Aspects du Mythe*. Paris, Éditions Gallimard, 1963, p. 24.

³⁹ RIBEIRO Jr., João. *As Perspectivas do Mito*. São Paulo, Pancast Editorial, 1992, p. 72-3.

⁴⁰ PAZ, Octavio. “Poesia, Mito, Revolución”. In: *Ruptura y Convergencia*. In: *Obras Completas. Edición del Autor*. 2ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 523-4. “Desde o momento em que apareceu no horizonte histórico, a Revolução foi dupla: razão feita ato e ato providencial, determinação racional e ação milagrosa, história e mito. A Revolução é um ato eminentemente histórico e, não obstante, é um ato negador da história: o tempo novo que instaura é uma restauração do tempo original. Filha da história e da razão, a Revolução é a filha do tempo linear, sucessivo e irrepetível; filha do mito, a Revolução é um momento do tempo cíclico, como o giro dos astros e a ronda das estações”. (Nossa tradução).

⁴¹ BENJAMIN, Walter. “Teses sobre a Filosofia da História”. In: *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. (Tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, do original em alemão *Der Erzähler*). Lisboa, Ed. Relógio D’Água, 1992, p. 167.

Capítulo II

MITO E POESIA

‘Suspendida entre las manos del tiempo, entre el mito y la historia, la poesía moderna consagra una fraternidad distinta y más antigua que la de las religiones y las filosofías, una fraternidade nacida del mismo sentimiento de soledad del primitivo em medio de la naturaleza extraña y hostil’.⁴²

Octavio Paz (‘Ruptura y Convergencia’)

Se, como vimos, a revolução suspende o tempo histórico para instaurar um outro tempo, não linear e irreversível, tornando-se, por isso mesmo, mito, a poesia – e mais especificamente a *poesia lírica* – atinge o mesmo objetivo, através da linguagem, pois, escreve Octavio Paz, ‘óir esa voz es oír al tiempo mismo, el tiempo que pasa y que, no obstante, regresa vuelto unas cuantas sílabas cristalinas’⁴³. A poesia lírica, como o mito, suspende o tempo comum, ou melhor, ela é a ruptura desse tempo. Nesse sentido, é essencialmente *revolucionária*. A poesia, escreve Alfredo Bosi,

resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos. Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia.⁴⁴

As relações entre mito e poesia encontram-se na própria origem da experiência verbal. Para Flávio Aguiar⁴⁵, as primeiras manifestações dessa experiência eram de natureza mitopoética. Os mitos teriam fornecido, a partir de certos arquétipos matriciais, os contornos

⁴² ‘Suspendida entre as mãos do tempo, entre o mito e a história, a poesia moderna consagra uma fraternidade distinta e mais antiga que a das religiões e as filosofias, uma fraternidade nascida do mesmo sentimento de solidão do primitivo em meio da natureza estranha e hostil’. (Nossa tradução).

⁴³ PAZ, Octavio. ‘Poesia, Mito, Revolución’. In: *Ruptura y Convergencia*. In: *Obras Completas. Edición del Autor*. 2ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 530. ‘Ouvir essa voz é ouvir o tempo mesmo, o tempo que passa e que, não obstante, regressa em torno de umas quantas sílabas cristalinas’. (Nossa tradução).

⁴⁴ BOSI, Alfredo. ‘Poesia-resistência’. In: *O Ser e o Tempo da Poesia*. 6ª ed. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2000, p. 169.

⁴⁵ AGUIAR, Flávio. ‘Literatura e Civilização’. In: *D. O. Leitura*. São Paulo, ano 19, número 4, abr 2001, p. 7.

de um universo verbal posteriormente ocupado pela literatura. Para Malinowski⁴⁶, esse universo verbal “contém germes da epopéia, do romance e da tragédia posteriores”. Para John Vickery⁴⁷, o mito “é a matriz da qual emerge a literatura, tanto histórica, quanto psicologicamente”. Esta última, de acordo com Northrop Frye⁴⁸, “é mais flexível que o mito e preenche esse universo verbal de modo mais completo”, pois, continua Frye⁴⁹, “um poeta ou romancista pode trabalhar em áreas da vida humana aparentemente distantes dos deuses e resumos narrativos gigantescos da mitologia, mas essa, em todas as culturas, acaba por fundir-se de modo imperceptível *na e com a literatura*”, da qual a mitologia, enquanto *sistema de imagens alegóricas, exprimindo o sentimento e o destino pessoal*⁵⁰, seria a matriz:

A mitologia, como estrutura total, que define as crenças religiosas, as tradições históricas e as especulações cosmológicas de uma sociedade - em resumo, a extensão inteira de sua expressividade verbal -, é a matriz da literatura; a poesia maior fica retornando a ela. Em cada época, poetas que são pensadores (lembrando que poetas pensam por meio de metáforas e imagens, não por meio de proposições) e que estão profundamente preocupados com a origem, o destino ou os desejos da humanidade - com qualquer coisa que pertença aos contornos mais amplos daquilo que a literatura pode expressar - dificilmente conseguem achar um tema literário que não coincida com um mito.⁵¹

No entanto, o mito é um processo aberto, ao passo que uma obra literária é um produto fechado. “Todos podem contribuir com um pedacinho para o mito”, diz K. K. Ruthven⁵², “mas são obrigados a respeitar a integridade original de um poema ou peça”. O mito é, portanto, um produto coletivo, obra de um povo inteiro, ao passo que a obra literária é individual. Mas ambos têm uma característica estrutural básica, que é o seu *sentido de*

⁴⁶ MALINOWSKI, Bronislaw. *Myth in Primitive Psychology*. Londres, 1926, p.118. Apud RUTHVEN, K. K. *O Mito*. (Tradução de Ester Eva Horivitz de Beermann, do original em inglês *Myth*). São Paulo, Ed. Perspectiva, 1997, p. 75.

⁴⁷ VICKERY, John B. *Myth and Literature*. Lincoln, 1966, p. ix. Apud RUTHVEN, K. K. *O Mito*. (Tradução de Ester Eva Horivitz de Beermann, do original em inglês *Myth*). São Paulo, Ed. Perspectiva, 1997, p. 75.

⁴⁸ FRYE, Northrop. “Mito, Ficção e Deslocamento”. In: *Fábulas de Identidade: Estudos de Mitologia Poética*. (Tradução de Sandra Vasconcelos, do original em inglês *Fables of Identity - Studies in Poetic Mythology*). São Paulo, Ed. Nova Alexandria, 2000, p. 41.

⁴⁹ FRYE, Northrop. *Idem, ibidem*, p. 41.

⁵⁰ A definição é de Antonio Candido. In: *Formação da Literatura Brasileira*. (2 vols) 8ª ed. Belo Horizonte-Rio de Janeiro, Editora Itatiaia, 1997, vol. 1, p. 192.

⁵¹ FRYE, Northrop. *Idem, ibidem*, p. 41.

⁵² RUTHVEN, K. K. *O Mito*. (Tradução de Ester Eva Horivitz de Beermann, do original em inglês *Myth*). São Paulo, Ed. Perspectiva, 1997, p. 74.

unidade, ou seja, aquilo que faz com que uma narrativa ou um poema, por mais longos que sejam, possam ser visualizados como uma estrutura simultânea⁵³.

Essa *simultaneidade*, presente tanto no mito quanto na poesia - e, em especial, na poesia lírica -, revela um *outro tempo*, que não é sucessão e trânsito, mas um fluir contínuo de um presente fixo, no qual estão contidos o passado e o futuro⁵⁴. Esse outro tempo vem à existência como ruptura da temporalidade linear, comum, da vida cotidiana. É uma *epifania*. Na poesia, essa ruptura, como dissemos, faz-se pela linguagem, pois, como o mito, cada poema que lemos é uma recriação, ou, como diz Octavio Paz⁵⁵, uma cerimônia ritual, uma “Festa”. Na poesia, o rito é verbal: *o poema homenageia nomeando*, diz Auden⁵⁶. Nesse caso, pode-se dizer que tanto o mito quanto a poesia são *representações simbólicas*, que, em seu contínuo fluir, não contêm qualquer tipo de verdade absoluta, mas traduzem o que não poderia ser expresso pelo homem senão através de símbolos⁵⁷.

Os *símbolos*, por sua vez, são difusos, indeterminados, complexos e ao mesmo tempo sincréticos, carregando-se constantemente de novos valores expressivos⁵⁸. Para Jean-Pierre Vernant⁵⁹, “um símbolo verdadeiro vale por si mesmo, por sua dinâmica interna, seu poder de desenvolvimento indefinido, sua capacidade de pôr um aspecto da experiência humana em ressonância com o todo do universo”. Essa força de expansão do símbolo possibilita-lhe traduzir, ainda que numa forma sempre limitada, aquilo que não tem limites, ou seja, a totalidade e o infinito. Aqui há, no entanto, uma diferença essencial entre mito e poesia: o mito persiste *por suas imagens*, que podem ser expressas por meio dos símbolos verbais de qualquer linguagem; um poema, ao contrário, persiste *por sua linguagem*; a sua essência pertence a essa linguagem, e não pode ser traduzida, sem que muito se perca dela⁶⁰.

⁵³ AGUIAR, Flávio. “Literatura e Civilização”. In: *D. O. Leitura*. São Paulo, ano 19, número 4, abr 2001, pp. 7-9.

⁵⁴ PAZ, Octavio. “La Dialéctica de la Soledad”. In: *El Laberinto de la Soledad*. 6ª ed. México, Fondo de Cultura Economica, 1970, p. 188.

⁵⁵ PAZ, Octavio. *Idem, ibidem*, p. 190.

⁵⁶ Apud RUTHVEN, K. K. *O Mito*. (Tradução de Ester Eva Horivitz de Beermann, do original em inglês *Myth*). São Paulo, Ed. Perspectiva, 1997, p. 52.

⁵⁷ VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. (Tradução de Myriam Campello do original em francês *Mythe et Société en Grèce Ancienne*). 2ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1999, p. 187.

⁵⁸ VERNANT, Jean-Pierre. *Idem, ibidem*, p. 202.

⁵⁹ VERNANT, Jean-Pierre. *Idem, ibidem*, p. 203.

⁶⁰ READ, Herbert. *Myth, Dream and Poem*. Transição, XXVII, p.178. Apud RUTHVEN, K. K. *O Mito*. (Tradução de Ester Eva Horivitz de Beermann, do original em inglês *Myth*). São Paulo, Ed. Perspectiva, 1997, p.74.

O *símbolo mítico* tem sua especificidade: não consiste num saber relativo a um objeto; antes, é *presença em si*⁶¹, ou seja,

não pertence, como o signo, à ordem intelectual e sim à da afetividade e do querer, cujas reações fundamentais, as aspirações mais profundas, não são apenas vividas subjetivamente na intimidade de cada um, mas se projetam e objetivam-se, exprimindo-se nas formas do imaginário, nas configurações míticas cujas estruturas de base - os arquétipos, no sentido junguiano - teriam a mesma constância, a mesma universalidade que os quadros do pensamento lógico.⁶²

O *símbolo poético* também não pertence à ordem intelectual, mas à da afetividade, à da subjetividade. Ele é essencialmente *linguagem*, palavra. Para os poetas simbolistas, aos quais alguns críticos associam parte da obra de Cecília Meireles⁶³, por exemplo, todas as palavras eram símbolos, já que eram usadas não em seu sentido comum, mas em relação com aquilo que poderiam evocar de uma realidade extra-sensorial⁶⁴. Em seus textos, os simbolistas referiam-se com frequência aos símbolos míticos (deuses, ninfas, heróis), acabando por transformá-los, como observa Anna Ballakian⁶⁵, “na população ambígua de seus sonhos, ao enfatizar a sua irreabilidade no mundo diário, em vez de suas mensagens sempre renováveis”. Na poesia brasileira, esse mesmo processo ocorreu entre os pré-românticos, nos quais, na opinião de Antonio Candido, o mau gosto e o prosaísmo

se manifestam ainda no uso inferior da mitologia e, em geral, da tradição clássica, já então pouco significativa, como se os poetas não fossem mais capazes de encontrar nela o correlativo adequado à emoção e ao pensamento.⁶⁶

⁶¹ VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. (Tradução de Myriam Campello do original em francês *Mythe et Société en Grèce Ancienne*). 2ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1999, p. 201.

⁶² VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. (Tradução de Myriam Campello do original em francês *Mythe et Société en Grèce Ancienne*). 2ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1999, p. 202.

⁶³ O estudo dos primeiros livros de Cecília Meireles (*Espectros, Nunca mais... e Poemas dos Poemas, Baladas para El-Rei*), para Bella Josef, “revela uma natureza muito afinada ainda com o movimento simbolista”. “No entanto, a similitude temática-formal que a ligava ao Simbolismo”, continua a autora, “cedeu lugar posteriormente à pluralidade de motivos e à eleição de certos metros que formarão o macro-sintagma de sua poesia”. (JOSEF, Bella. *A Máscara e o Enigma. A Modernidade: da Representação à Transgressão*. Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1986, pp. 312-3).

⁶⁴ BOWRA, M.C. *The Heritage of Symbolism*. Londres, Macmillan, 1943, p. 5.

⁶⁵ BALLAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. (Tradução de José Bonifácio A. Caldas do original em inglês *The Symbolist Movement - A Critical Appraisal*). São Paulo, Editora Perspectiva, 2000, p. 87.

⁶⁶ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. (2 vols) 8ª ed. Belo Horizonte-Rio de Janeiro, Editora Itatiaia, 1997, vol. 1, p. 191.

Mas esse desgaste não excluiu o mito da literatura. Embora desprezado por grande parte da crítica racionalista, como Philip Rahv⁶⁷, que vê na *crítica do mito* “uma espécie de religião *ersatz*, sonhada por pessoas que não podem tolerar o caos da história e, assim, refugiam-se na estabilidade do mito”, ou Roland Barthes⁶⁸, que acredita que “à verdadeira finalidade dos mitos é imobilizar o mundo”, ou Paul West⁶⁹, para quem “os críticos dos mitos parecem procurar uma espécie de pedra filosofal que transforme todas as contradições em mito dourado”, o estudo da mitologia e de sua presença na literatura continuam atuais, pois, como diz Ruthven⁷⁰, “enquanto o mito permanecer como patrimônio das artes, faremos bem em conhecer alguma coisa sobre ele”. A sua presença numa obra literária desempenha uma função, revela uma *visão de mundo*. Em alguns casos, como na poesia de Cecília Meireles, representa uma forma de *resistência* à desumanidade do mundo presente, na medida em que propõe a recuperação do sentido comunitário perdido⁷¹. É o que pretendemos demonstrar na próxima parte deste estudo.

⁶⁷ RAHV, Philip. “The Myth and de Powerhouse”. *Partisan Review*, XX, 1953, p. 635-48. Apud RUTHVEN, K. K. *O Mito*. (Tradução de Ester Eva Horivitz de Beermann, do original em inglês *Myth*). São Paulo, Ed. Perspectiva, 1997, p. 104.

⁶⁸ BARTHES, Roland. *Mythologies*. Londres, 1972. Apud RUTHVEN, K. K. *O Mito*. (Tradução de Ester Eva Horivitz de Beermann, do original em inglês *Myth*). São Paulo, Ed. Perspectiva, 1997, p. 104.

⁶⁹ WEST, Paul. “*Myth Criticism* as a Humane Discipline”. *Wiseman Review*, nº 490, inverno de 1961, pp. 363-374. Apud RUTHVEN, K. K. *O Mito*. (Tradução de Ester Eva Horivitz de Beermann, do original em inglês *Myth*). São Paulo, Ed. Perspectiva, 1997, p. 104.

⁷⁰ RUTHVEN, K. K. *O Mito*. (Tradução de Ester Eva Horivitz de Beermann, do original em inglês *Myth*). São Paulo, Ed. Perspectiva, 1997, p. 105.

⁷¹ BOSI, Alfredo. “Poesia -resistência”. In: *O Ser e o Tempo da Poesia*. 6ª ed. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2000, p. 167.

SEGUNDA PARTE

O MITO DE NARCISO

Antes de iniciarmos a análise do mito de Narciso na obra de Cecília Meireles, devemos observar a existência de inúmeras versões para essa lenda, das mais comentadas e utilizadas na história literária⁷². A mais conhecida é a que se encontra n'As *Metamorfoses* (Livro III, 339-510, 756-762 d.C.), de Ovídio (711-771 d.C.), que apresentaremos a seguir. Outra versão é a que fornece Cônio (Photius Bibliotheca, cód. 186, ed. René Henry, Paris, 1962, t. III, p. 19), contemporâneo de Ovídio, para quem Narciso ter-se-ia suicidado diante da fonte de Téspia, na Boécia, por acreditar que estava sendo punido pelo deus Eros, o qual teria determinado a morte, no mesmo local, de seu desafortunado amor, como forma de punição por seu orgulho e desprezo para com aqueles que também o amavam. Segundo Cônio⁷³, ao lado dessa fonte teria nascido, do sangue derramado de Narciso, a flor narciso.

⁷² Há referências ao mito, por exemplo, em Milton, no poema "Comus": "S weet Echo, sweetest nymph, that liv'st unseen / Whithin thy airy shell / By slow Meander's margent green, / And in the violet -embroidered vale / Where the love-lorn nightingale / Nightly to thee her sad song mourneth well: / Canst thou not tel me of a gentle pair / That liketh thy Narcissus are?" ("Doce Eco, a mais doce ninfa, que vives invisível, / Nas verdes margens do Meandro, / E no vale coberto de violetas, / Onde ao luar o rouxinol te embala, / Com seu canto nostálgico e suave: / Nada me disseste de dois jovens / Bem semelhantes ao teu Narciso?" - Nossa tradução). Em seu "Hérodias", Mallarmé também recupera, ao seu modo, o mito: "O miroir! / Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée / Que de fois et pendant des heures, désolée / Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont / Comme des feuilles sous ta glace au trou profond, / Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine, / Mais, horreur! des soirs, dans ta sévère fontaine, / J'ai de mon rêve épars connu la nudité!" ("Ó espelho / Água fria pelo tédio em teu caixilho gelada / Quantas vezes e durante horas, desolada / Dos sonhos e buscando minhas lembranças, que são / Como folhas sob teu gelo no oco profundo, / Em ti eu me vi como uma sombra distante, / Mas horror! algumas noites, em tua severa fonte, / De meu sonho esparsos conheci a nudez! - Nossa tradução). Na literatura mundial, outras referências a Narciso podem ser encontradas, por exemplo, em Guillaume 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 Hermann Hesse (*Narciso e Goldmund*). Na literatura portuguesa, o mito encontra-se presente, por exemplo, no poema "Salomé", do poeta Eugênio de Castro. Nesse texto, como aponta Álvaro Cardoso Gomes (in: *O Poético: Magia e Iluminação*. São Paulo, Editora Perspectiva/EDUSP, 1989, p. 73), a personagem, olhando-se no espelho da água, como Narciso, vê ali refletida não sua imagem real, mas sua imagem ideal, ligada ao ouro, como se naquele instante mágico sua intimidade fosse de repente revelada: "Grácil, curvada sobre os feixes / De junco verde a que se apóia, / Salomé deita de comer aos peixes, / Que na piscina são relâmpagos de jóia. / Frechas de diamante, em fúrias luminosas, / Todos correm febris, ao cair das migalhas, / Armando rútilas batalhas / De pedras preciosas... / Como resplende a filha de Herodias, / Do seu jardim entre as vermelhas flores! / Corre por toda ela um suor de pedrarias, / Um murmúrio de cores... / Sua faustosa túnica esplendente / É uma tarde de triunfo: em fundo cor de brasas, / Combatem fulvamente / Irradiantes tropéus de áureos dragões com asas. / E sobre as jóias, sobre as lhamas, sobre o ouro, / Tão vivo bate o sol, que a princesa franzina, / Ao debruçar-se mais, julga ver um tesouro / A fulgurar-se, a arder no fundo da piscina..." Na literatura brasileira, as principais referências a Narciso encontram-se nos contos de Machado de Assis e Guimarães Rosa, ambos intitulados "O Espelho", e publicados nos volumes *Contos* e *Primeiras Estórias*, e também no conto de Cecília Meireles, intitulado "O Homem e seu Espelho", publicado no volume *Janela Mágica*. 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*) e nos inúmeros poemas de Cecília Meireles, aos quais faremos referência no decorrer deste estudo.

⁷³ Apud: CAVALCANTI, Raíssa. *O Mito de Narciso - O Herói da Consciência*. São Paulo, Cultrix, 1992, p. 18.

Outras duas versões para o mito são fornecidas por Pausânias. Na primeira delas (*Descriptio Graeciae* IX, 31, 7), ele conta que em Téspia havia uma fonte, para a qual Narciso olhara e, apaixonando-se inconscientemente por si mesmo, por não acreditar que via o seu próprio reflexo, morreria de amor junto a ela. Em sua outra versão (*Descriptio Graeciae* IX, 31, 8), Pausânias refere que Narciso tinha uma irmã gêmea, por quem se apaixonara, e quando ela morreu, a cada vez que o jovem se olhava na fonte, embora soubesse que via a si mesmo, sentia alívio para a sua dor amorosa, pois imaginava ver não o seu próprio reflexo, mas a aparência amada da irmã, com quem muito se assemelhava.

Além dessas versões, há inúmeras outras narrativas que se aproximam do mito de Narciso, quer quanto à forma, quer quanto à presença de certos elementos recorrentes. Plutarco (*Propos de Table*⁷⁴, V, 7, 2), por exemplo, conta que Eutélida teria morrido contemplando-se na água de um rio. Essa história, no entanto, é diversa da de Narciso, pois Eutélida tem um olhar mau. Como o explica Plutarco, as partículas malvadas que emanam de seu olhar refletem-se sobre a superfície da água e retornam para ele, que assim se enfeitiça a si próprio.

Outra narrativa semelhante é a que nos conta Apolodoro (*Bibliotheca*, I, 9, 19). Trata-se de Hylas, amante de Hércules, que teria mergulhado nas águas perseguindo as formas das ninfas que via. Reencontra-se aqui o motivo do amor por uma forma que aparece sobre as águas, mas o tema do reflexo, e sobretudo o reflexo de si, presente no mito de Narciso, está ausente.

Quanto ao mito do espelho de Dioniso, ele é profundamente diferente. Hera, ciumenta do filho Dioniso, nascido de um amor adúltero de Zeus, decide fazê-lo despedaçar pelos Titãs. Para desviar sua atenção, Hera e os Titãs dão-lhe diferentes brinquedos, dentre eles um espelho⁷⁵. Aqui, a água, elemento de grande importância no mito narcísico, falta totalmente. Apesar do espelho servir, de certo modo, como distração para Dioniso, acarretando-lhe a morte, isso não ocorre por amar um reflexo, como Narciso.

Há ainda uma história contada em Kamtchatka⁷⁶, bastante próxima de Narciso. Trata-se do deus Koutka, cuja face foi pintada como uma mulher. Vendo-se na água do rio, ele acredita perceber uma bela jovem, por quem se apaixona e afoga-se querendo unir-se ao objeto de sua paixão.

Todas essas narrativas testemunham, em certa medida, a emoção que os homens sentiram ao descobrir a propriedade reflexiva das águas e, posteriormente, dos

⁷⁴ Apud HADOT, Pierre. "Le Mythe de Narcisse et son Interprétation par Plotin". In: PONTALIS, J. -B. (Direction). *Narcisses*. Éditions Gallimard, 197, p. 145.

⁷⁵ JEANMAIRE, H. *Dionysos*. Paris, 1970, p. 379 sq. Apud HADOT, Pierre. "Le Mythe de Narcisse et son Interprétation par Plotin". In: PONTALIS, J. -B. (Direction). *Narcisses*. Éditions Gallimard, 197, pp. 145-6.

⁷⁶ Cf. WESSELSKI, A. "Narkissos oder das Spiegelbild". In: *Archiv orientální*, t. VII. 1935, p. 37-63 e 328-350. Apud HADOT, Pierre. "Le Mythe de Narcisse et son Interprétation par Plotin". In: PONTALIS, J. -B. (Direction). *Narcisses*. Éditions Gallimard, 197, p. 146.

espelhos, aos quais a própria origem da vida estaria relacionada. Segundo um escrito gnóstico (*Poimandres*, atribuído a Hermes Trismegisto), por exemplo, o homem arquetípico, de natureza espiritual, teria descido pelos círculos planetários e se mostrado à Natureza, a potência do mundo sublunar. A Natureza, por sua vez, teria visto o reflexo do homem na água e sua sombra na terra. O Homem arquetípico teria visto então a sua própria forma assim refletida, e prendendo-se a ela, teria vindo habitá-la, dando-lhe vida⁷⁷.

Ao lado dessas interpretações cosmológicas, o mito de Narciso tem recebido inúmeras outras interpretações, quase sempre associadas à idéia de vaidade, como em Luciano⁷⁸, filósofo sofista, nascido em Samósata (120-190 A.D.), que considerava transitória e desprezível toda forma de beleza corporal. Essa idéia foi retomada pelo Cristianismo que, de uma forma geral, também considerou o mito de Narciso como uma representação da superficialidade e do conhecimento vinculado à imagem e às aparências. Para Clemente de Alexandria (*Paedagogus*, II, 8, 71, 3), por exemplo, a vaidade narcísica estaria ligada ao cultivo da imagem exterior, que deveria ser desprezada em favor da afirmação da beleza espiritual, única merecedora de amor.

Para Plotino (*Ennéades*, I, 6, 8), contemporâneo de Clemente de Alexandria, no entanto, a demência de Narciso consistiria em sua ignorância das relações entre o seu reflexo nas águas e ele mesmo. Segundo Plotino⁷⁹, todo movimento espiritual implica que não se ignore o pressuposto fundamental de que todas as belezas do mundo visível não são mais que um reflexo e uma imagem fugitiva da beleza transcendente. Nesse sentido, Narciso ignora que seu corpo não é mais que um reflexo de sua alma, porque ele ignora ou esquece o processo da gênese do mundo sensível. Segundo Plotino, a produção do mundo sensível se efetuará, como nas outras cosmologias de sua época, pela reflexão num espelho. O espelho “engendra” os reflexos: se algo se aproxima de um espelho, opera-se uma espécie de desdobramento entre o corpo e seu reflexo. Do mesmo modo que todo corpo produz um reflexo de si, quando em presença de uma superfície lisa e brilhante, assim também a alma, reencontrando a matéria, que é, para Plotino, uma realidade passiva, vazia e sem conteúdo, produz um reflexo, como se ela reencontrasse um espelho (*Ennéades*, III, 6, 7, 25; III, 6, 14, 1-2). De acordo com Plotino, a visão da totalidade não deveria ser buscada, portanto, na imagem exterior, mas unicamente por um processo interior de *reflexão*. Nesse caso, a alma humana deveria permanecer indiferente ao reflexo que dela emana, pois assim não se fatigaria de viver na perspectiva da totalidade, ou seja, de permanecer fixada no vasto horizonte do Todo. Mas as almas cansam, e assim fatigadas individualizam-se, ocupando-se somente de uma parte do Todo, que são os seus corpos. É assim que, segundo Plotino (*Ennéades*, I, 1, 12), ligam-se a eles e criam a vida.

Do mesmo modo que Plotino, os filósofos neoplatônicos apontaram em Narciso a fascinação e a ligação com o mundo material das aparências, sendo comum para

⁷⁷ In: *Corpus Hermeticum*, t. I. Paris, 1945, p. 11. HADOT, Pierre. ‘Le Mythe de Narcisse et son Interprétation par Plotin’. In: PONTALIS, J. -B. (Direction). *Narcisses*. Éditions Gallimard, 1976, p. 150.

⁷⁸ Cf. CAVALCANTI, Raissa. *O Mito de Narciso - O Herói da Consciência*. São Paulo, Cultrix, 1992, p. 19.

⁷⁹ Cf. HADOT, Pierre. ‘Le mythe de Narcisse et son Interprétation par Plotin’. In: PONTALIS, J. -B. (Direction). *Narcisses*. Éditions Gallimard, 1976, pp. 148-9.

eles a identificação entre espelho e matéria. Segundo o principal deles, Marsílio Ficino (*Commentaire sur le Banquet de Platon*, Paris, éd. R. Marcel, 1956, p. 235 - VI, 17), 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. Para Ficino, o mito narcísico coloca o homem diante da problemática da identificação entre o “eu” e o “outro”, entre o “sujeito” e o “objeto”.

Outras interpretações buscaram realçar o caráter ambíguo de Narciso, como Philostrato, o Antigo⁸⁰, que descreve um quadro onde se via o jovem contemplando-se na fonte, perdendo-se num jogo de espelhos e de ilusões onde se refletem mutuamente o seu rosto na fonte, a fonte nos seus olhos, os seus olhos no quadro e este nos olhos do espectador.

Leiamos o mito, tal como aparece originalmente n’*As Metamorfoses* (Livro III, 339-510), de Ovídio. A seguir, apresentamos nossa tradução do texto para o português, feita a partir da versão francesa de Joseph Chammonard (*Les Metamorphoses*. Paris, Garnier-Frères, 1966; GF Flammarion, 1999, p. 98-103).

⁸⁰ In: *Images*, I, 23. Apud HADOT, Pierre. “Le Mythe de Narcisse et son Interprétation par Plotin”. In: PONTALIS, J.-B. (Direction). *Narcisses*. Éditions Gallimard, 1976, 140.

Echo, Narcissum

[*Tiresiae*,] per Aonias fama celeberrimus urbes
340 Inreprehensa dabat populo responsa petenti.
Prima fide uocisque ratae temptamina sumpsit
Caerula Liriope, quam quondam flumine curuo
Implicuit clausaeque suis Cephisos in undis
Vin tulit. Enixa est utero pulcherrima pleno
345 Infantem nymphe, iam tunc qui posset amari,
Narcissumque uocat. De quo consultus, an esset
Tempora maturae uisurus longa senectae,
Fatidicus uates: "Si se non nouerit" inquit.
Vana diu uisa est uox auguris; exitus illam
350 Resque probat letique genus nouitasque furoris.
Namque ter ad quinos unum Cephisius anuum
Addiderat poteratque puer iuuenisque uideri;
Multi illum iuuenes, multae cupiere puellae;
Se (fuit in tenera tam dura superbia forma)
355 Nulli illum iuuenes, nullae tetigere puellae.
Adspicit hunc trepidos agitantem in retia ceruos
Vocalis nymphe, quae nec reticere loquenti
Nec prius ipsa loqui didicit, resonabilis Echo,
Corpus adhuc Echo, non uox erat; et tamen usum
360 Garrula non alium, quam nunc habet, oris habebat,
Reddere de multis ut uerba nousissima posset.
Fecerat hoc Iuno, quia, cum deprendere posset
Sub Ioue saepe suo nymphas in monte iacentis,
Illa deam longo prudens sermone tenebat,
365 Dum fugerent nymphae. Postquam hoc Saturnia sensit:
"Huius" ait "linguae, qua sum delusa, potestas
Parua tibi dabitur uocisque breuissimus usus."
Reque minas firmat; tamen haec in fine loquendi
Ingeminat uoces auditaque uerba reportat.
370 Ergo ubi Narcissum per deuia rura uagantem
Vidit et incaluit, sequitur uestigia furtim;
Quoque magis sequitur, flamma proprio calescit,
Non aliter quam cum summis circumlita taedis
Admotas rapiunt uiuacia sulphura flammis.
375 O quotiens uoluit blandis accedere dictis
Et mollis adhibere preces! Natura repugnat
Nec sinit incipiat; sed, quod sinit, illa parata est
Expectare sonos, ad quos sua uerba remittat.
Forte puer, comitum seductus ab agmine fido,
380 Dixerat: "Ecquis adest? et "adest" res ponderat Echo.
Hic stupet, utque aciem partes dimittit in omnis
Voce "Veni" magna clamat; uocat illa uocantem.

Respicit et rursus nullo ueniente: "Quid" inquit
 "Me fugis?" et totidem, quot dixit, uerba recepit.
 385 Perstat et alternae deceptus imagine uocis:
 "Huc coeamus" ait nullique libentius umquam
 Responsura sono "coeamus"! rettulit Echo;
 Et uerbis fauet ipsa suis egressaque silua
 Ibat, ut iniceret sperato bracchia collo.
 390 Ille fugit fugiensque "manus complexibus aufer;
 Ante" ait "emoriar quam sit tibi copia nostri."
 Spreta latet siluis pudibundaque frondibus ora
 Protegit et solis ex illo uiuit in antris.
 395 Sed tamen haeret amor crescitque dolore repulsae
 Et tenuant uigiles corpus miserabile curae
 Adducitque cutem macies et in aera sucus
 Corporis omnis abit. Vox tantum atque ossa supersunt;
 400 Inde latet siluis nulloque in monte uidetur;
 Omnibus auditur; sonus est, qui uiuit in illa.
 Sic hanc, sic alias undis aut montibus ortas
 Luserat hic nymphas, sic coetus ante uiriles.
 Inde manus aliquis despectus ad aethera tollens;
 405 "Sic amet ipse licet, sic non potiatur amato."
 Dixerat; adsensit precibus Rhamnusia iustis.
 Fons erat inlimis, nitidis argenteus undis,
 Quem neque pastores neque pastae monte capellae
 Contigerant aliudue pecus, quem nulla uolucris
 410 Nec fera turbabat nec lapsus ab arbore ramus.
 Gramen erat circa, quod proximus umor alebat,
 Siluaque sole locum passura tepescere nullo.
 Hic puer, et studio uenandi lassus et aestu,
 Procubuit faciemque loci fontemque secutus.
 415 Dumque sitim sedare cupit, sitis altera creuit;
 Dumque bibit, uisae correptus imagine formae,
 Spem sine corpore amat; corpus putat esse quod unda est.
 Adstupet ipse sibi uultuque inmotus eodem
 Haeret, ut e Pario formatum marmore signum.
 420 Spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus
 Et dignos Baccho, dignos et Apolline crines
 Impubesque genas et eburnea colla decusque
 Oris et in niueo mixtum candore ruborem
 Cunctaque miratur quibus est mirabilis ipse.
 425 Se cupit imprudens et qui probat ipse probatur,
 Dumque petit petitur pariterque accendit et ardet.
 Inrita fallaci quotiens dedit oscula fonti!
 In mediis quotiens uisum captantia collum
 Bracchia mersit aquis nec se deprendit in illis!
 430 Quid uideat, nescit; sed quod uidet, uritur illo
 Atque oculos idem, qui decipit, incitat error.

Credule, quid frustra simulacra fugacia captar?
 Quod petis est nusquam; quod amas, auertere, perdes.
 Ista reperiussae, quam cernis, imaginis umbra est.
 435 Nil habet ista sui; tecum uenitque manetque;
 Tecum discedet, si tu discedere possis.
 Non illum Cereris, non illum cura quietis
 Abstrahere inde potest; sed opaca fusus in herba
 Spectat inexplato mendacem lumine formam
 440 Perque oculos perit ipse suos; paulumque leuatus,
 Ad circumstantes tendens sua bracchia siluas:
 ‘Ecquis, io siluae, crudelius’ inquit ‘Amauit?
 Scitis enim et multis latebra opportuna fuistis.
 Ecquem, cum uestrae tot agantur saecula uitae,
 445 Qui sic tabuerit, longo meministis in aeuo?
 Et placet et uideo; se quod uideoque placetque
 Non tamem inuenio; tantus tenet error amantem.
 Quoque magis doleam, nec nos mare separat ingens
 Nec uia nec montes nec clausis moenia portis;
 450 Exigua prohibemur aqua. Cupit ipse teneri;
 Nam quotiens liquidis porreximus oscula lymphis,
 Hic totiens ad me resupino nititur ore.
 Posse putes tangi; minimum est quod amantibus obstat.
 Quisquis es, huc exi; quid me, puer unice, fallis?
 455 Quoque petitus abis? certe nec forma nec aetas
 Est mea quam fugias et amarunt me quoque nymphae.
 Spem mihi nescio quam uultu promittis amico;
 Cumque ego porrexì tibi bracchia, porrigis ultro;
 Cum risi, arrides. Lacrimas quoque saepe notauì
 460 Me lacrimant tuas; nutu quoque signa remittis;
 Et, quantum motu formosi suspicor oris,
 Verba refers aures non peruenientia nostras.
 Iste ego sum; sensi nec me mea fallit imago;
 Vror amore mei, flammis moueoque feroque.
 465 Quid faciam? roger anne rogem? Quid deinde rogabo?
 Quod cupio mecum est; inopem me copia fecit.
 O utinam a nostro secedere corpore possem!
 Votum in amante nouum, uellem quod amamus abesset.
 Iamque dolor uires adimit nec tempora uitae
 470 Longa meae superant primoque exstinguor in aeuo.
 Nec mihi mors grauis est posituro morte dolores;
 Hic, qui diligitur, uellem diuturnior esset.
 Nunc duo concordēs anima moriemur in una.”
 Dixit et ad faciem rediit male sanus eandem
 475 Et lacrimis turbauit aquas obscuraque moto
 Reddita forma lacu est. Quam cum uidisset abire:
 ‘Quo refugis? remane nec me, crudelis, amantem
 Desere; “clamauit” liceat quod tangere non est

Adspicere et misero praeberere alimenta furori.”
 480 Dumque dolet, summa uestem deduxit ab ora
 Nudaque marmoreis percussit pectora palmis.
 Pectora traxerunt roseum percussa ruborem,
 Non aliter quam poma solent, quae, candida parte,
 Parte rubent, aut ut uariis solet uua racemis
 485 Ducere purpureum nondum matura colorem.
 Quae simul aspexit liquefacta rursus in unda,
 Non tulit ulterius; sed, ut intabescere flauae
 Igne leui cerae matutinaeque pruinae
 Sole tepente solent, sic attenuatus amore
 490 Liquitur et tecto paulatim carpitur igni.
 Et neque iam color est mixto candore rubori,
 Nec uigor et uires et quae modo uisa placebant,
 Nec corpus remanet, quondam quod amauerat Echo.
 Quae tamen ut uidit, quamuis irata memorque,
 495 Indoluit, quotiensque puer miserabilis “èheu!”
 Dixerat, haec resonis iterabat uocibus “èheu!”
 Cumque suos manibus percusserat ille lacertos,
 Haec quoque reddebat sonitum plangoris eundem.
 Vitima uox solitam fuit haec spectantis in undam:
 500 “Heu frustra dilecte puer!” totidemque remisit
 Verba locus: dictoque uale “uale!” inquit et Echo.
 Ille caput uiridi fessum submisit in herba;
 Lumina mors clausit domini mirantia formam.
 Tum quopque se, postquam est inferna sede receptus,
 505 In Stygia spectabat aqua. Planxere sorores
 Naides et sectos fratri posuere capillos;
 Planxerunt dryades; plangentibus adsonat Echo.
 Iamque rogum quassasque faces feretrumque parabant;
 Nusquam corpus erat; croceum pro corpore florem
 510 Inueniunt foliis medium cingentibus albis.

Eco e Narciso⁸¹

Tirésias, cuja celebridade era reconhecida em todos os povoados da Aônia, dava às pessoas que o consultavam respostas infalíveis. A primeira que fez a experiência de sua veracidade e viu confirmar-se seus ditos foi Liríope, a ninfa azulada que outrora Céfiso enlaçou em sua correnteza e que, uma vez prisioneira de suas águas, violentou. Maravilhosamente bela, ela engravidou e deu à luz uma criança capaz, desde seu nascimento, de ser amada das ninfas, e deu-lhe o nome de Narciso. Consultado sobre este assunto - a criança viveria longos anos de uma velhice prolongada? - ‘Sim, se ele não se conhecer’, disse o adivinho intérprete do destino. Durante longo tempo a fala do profeta pareceu desprovida de sentido. Ela foi justificada pela maneira como se conduziram as coisas, pela maneira como morreu Narciso e a estranheza de sua loucura. Porque o filho de Céfiso, aos dezesseis anos, podia parecer tanto uma criança quanto um jovem. Numerosos jovens desejavam-no, mas - tal era o inflexível orgulho que acompanhava sua beleza delicada! - nenhum jovem, nenhuma jovem sequer o tocava. Um dia em que ele caçava com suas cordas os cervos espantados, a ninfa de voz sonora, que não sabe senão responder para o silêncio que lhe fala, nem toma ela mesma a primeira palavra, Eco, aquela que devolve o som, o viu. Eco tinha então um corpo e não era uma simples voz; e portanto falante, usava de sua boca, tanto quanto hoje, para esforçar-se a repetir, de uma frase, as últimas palavras. Juno era a causa disso. Porque, quando tivera a ocasião de surpreender as ninfas muitas vezes enclinadas às costas de Júpiter, na montanha, Eco reteve habilmente a deusa com longos discursos, até que as ninfas se foram esconder. Quando a filha de Saturno apercebeu-se: ‘Com essa língua’, disse ela, ‘que foi para mim enganosa, não te serás dado exercer mais que um fraco poder, e tu não farás da fala mais que um breve uso’. E colocou efetivamente em execução as suas palavras. Eco não pôde, desde aquele instante, terminar de falar, senão duplicar os sons e repetir as palavras ouvidas.

Então, a partir do momento em que viu Narciso errante aventurar-se na campina e inflamou-se por ele, seguiu seus passos sem perdê-lo de vista. Mais se prolongava a perseguição, mais se excitava ao calor mais próximo daquela flama, tanto quanto o corpo sensível da extremidade de uma tocha queima ao aproximar-se do fogo. Oh! Quantas vezes ela desejou aproximar-se com palavras cariciosas, endereçar-lhe afetuosas preces! Sua natureza opunha-se e não lhe permitia por primeiro falar. Mas, isso ela o permitia, a ninfa estava pronta a atender as suas e a enviar-lhe suas próprias palavras.

Acidentalmente, o jovem, separado do grupo fiel de seus companheiros, disse: ‘Não há aqui ninguém?’ - ‘Sim, ninguém’, respondeu Eco. Narciso, estupefato, olhou para todos os lados: ‘Vem’, gritou ele a plena voz. A seu apelo respondeu um apelo de Eco, ele olhou para trás e repreendeu-lhe, não vendo pessoa alguma: ‘Por que, dize-me, foges de mim?’ E lhe vieram as mesmas palavras que ele tinha dito. Insistiu e,

⁸¹ Para a tradução do texto latino para o português, utilizamo-nos da versão francesa de Joseph Chammonard (*Les Metamorphoses*. Paris, Garnier-Frères, 1966; GF Flammarion, 1999, p. 98-103).

enganado pela ilusão de uma voz respondendo à sua: ‘Vem aqui, disse, reunamo-nos!’ A nenhum som a ninfa seria jamais capaz de responder com maior prazer: ‘Unamo-nos!’ respondeu -lhe Eco. Ela confirmou em pessoa o seu convite, e saindo da floresta, avançou para lançar seus braços ao redor daquele colo, objeto de seu desejo. Narciso fugiu, e, em fuga: ‘Tira as mãos, não me apertes! Eu morrerei’, disse ele, ‘antes que uses de mim a teu gosto!’ Eco repetiu somente: ‘Uses de mim a teu gosto!’

Rejeitada, ela se escondeu nos bosques e cobriu de folhagens seu rosto coberto de culpa, e depois desse dia vive nos antros solitários. E, contudo, seu amor é tenaz e alimentou-se da decepção da recusa. As inquietações que perturbam suas horas noturnas atormentam seu corpo entristecido. A magreza franze sua pele, toda a essência mesma de seu corpo dissipa-se nos ares. E não lhe resta mais que a voz e os ossos. A voz está intacta. Os ossos, conta-se, estão presos na forma de pedra⁸². Assim se esconde ela nas florestas e não se a vê em nenhuma montanha. Mas ela é ouvida por todos; esse é o som que está ainda vivo nela.

Como Eco, assim outras ninfas, nascidas nas ondas ou nas montanhas, foram decepcionadas por Narciso, e assim como elas numerosos jovens. Então, uma das vítimas de seu orgulho levantou as mãos ao céu, e exclamou: ‘Que ele ame do mesmo modo e do mesmo modo não possa possuir o objeto de seu amor!’ A deusa de Rhamnonte⁸³ atendeu essa justa prece.

Havia uma fonte límpida de cujas águas brilhantes e argênteas, nem os pastores, nem os cavalos que pastavam sobre a montanha, nem nenhum outro gado, tinham jamais se aproximado, nem nenhum pássaro tinha perturbado, nenhuma besta selvagem, nenhum ramo tombado de uma árvore. Ela era rodeada de relva que sustentava a proximidade da água; e a floresta impedia o sol de jamais esquentar esses lugares. É lá que o jovem, fatigado pelo ardor da caça e pelo calor, veio se estender, atraído pelo aspecto do lugar e pela fonte. Mas, ao invés de tentar apaziguar sua sede, uma outra sede cresceu nele. Inclinado enquanto bebia, seduzido pela imagem de sua beleza que ele percebeu, apaixonou-se de um reflexo sem consistência, preso por um corpo que não é mais que uma sombra. Caído em êxtase diante de si mesmo, e, sem mover-se, a vista fixa, absorvido nesse espetáculo, parecia uma estátua feita de mármore de Paros. Ele contempla, deitado sobre o solo, dois astros, seus próprios olhos, e seus cabelos, dignos de Baco, dignos também de Apolo, essas faces imberbes, seu colo de marfim, sua boca charmosa, e o rubor que colore a brancura de neve de sua tez. Admira tudo o que inspira a admiração. Ele deseja, em sua ignorância, a si mesmo. Esses elogios, é ele mesmo que lhes atribui. Os ardores que experimenta, é ele que os inspira. Ele é o alimento do fogo que o ilumina. Quantos impulsos ele dissipa com vãos beijos na onda

⁸² Nas *Metamorfoses*, de Ovídio, todas as personagens sofrem transformações, que justificam o título da obra: Eco é metamorfoseada em pedra; Narciso, por sua vez, será transformado em flor.

⁸³ Trata-se de Nêmesis, deusa da Justiça, vingadora dos mortos, às vezes identificada com Afrodite, especialmente no Santuário de Rhamnonte (cf. HADOT, Pierre. ‘Le Mythe de Narcisse et son Interprétation par Plotin’. In: PONTALIS, J.-B. (Direction). *Narcisses*. Éditions Gallimard, 1976, p. 134).

enganadora! Muitas vezes, para agarrar o colo apertado, mergulhou na água seus braços, sem os reapertar sobre si. O que via ele? Ignora-o; mas aquilo que via o abraça, e o mesmo erro que engana seus olhos excita sua cobiça. Crédulo jovem, para que esses vão esforços para agarrar uma aparência fugitiva? O objeto de teu desejo não existe! Desse teu amor, desvia-te, e tu o farás desaparecer. Essa sombra que tu vês, é o reflexo de tua imagem. Não é nada por si mesma, é contigo que ela parece, que ela persiste, e tua partida a dissipará, se tens a coragem de partir!

Mas nem a inquietação de Ceres, nem a necessidade do repouso podem tirá-lo de lá; estendido na grama espessa, ele contempla, sem apaziguar seus olhares, a mentirosa imagem, e por seus próprios olhos se faz ele mesmo o artífice de sua perda. E, vivamente excitado, pendendo seus braços em direção às florestas que o envolvem: ‘Alguém, ó florestas, disse ele, jamais provará mais cruelmente o amor? Pois vós o sabeis, e para numerosos amantes fostes um refúgio oportuno. Quem, pois, uma vez que há tantos séculos prolonga-se vossa existência, que no curso dessa longa duração vos lembrais ter prostrado como eu? Eu estou seduzido, eu vejo, mas isso que eu vejo e que me seduz, eu não o posso agarrar; tão grande é o engano que me abuso em meu amor. E, para aumentar ainda mais minha dor, nem a imensidade do mar nos separa, nem uma longa distância, nem montanhas, nem muralhas com portas fechadas; uma fina camada d’água é tudo aquilo que impede nossa união. Ele mesmo aspira a meu abraço; porque, cada vez que eu estendo os lábios a essas ondas límpidas, ele, cada vez, de sua boca voltada, tem buscado atender à minha. Acreditar-se-ia que se pode tocá-lo, tão fraco é o obstáculo entre nossos ardores. Quem quer que tu sejas, vem! Por que, jovem sem igual, zombas de mim? Quando eu te procuro, qual é tua saída? Certamente, eu não sou feio nem velho para te fazer fugir! As ninfas a mim também me têm amado. Em tua vista, querido, tu me deixas decifrar eu não sei que esperança, e, quando eu te estendo os braços, tu me estendes o teu de tua parte; a meu sorriso respondes com teu sorriso, e freqüentemente eu vi também correr tuas lágrimas quando eu chorava; a um sinal de cabeça tu respondes também aos meus sinais; e, logo que eu decifro o movimento de tua boca charmosa, tu me devolves palavras que não chegam a meus ouvidos! - Tu não és outro senão eu mesmo, eu o compreendo; eu não estou mais enganado de minha própria imagem. É por mim que eu queimo de amor, e esse ardor, eu o provoquei por sua vez e o sinto. Que fazer? Ser querido ou querer? E que querer doravante? Esse que eu desejo, eu o trago em mim mesmo, minha miséria vem de minha riqueza. Oh! Se eu pudesse me dissociar de meu próprio corpo! Desejo insólito em um amante, desse a quem amo eu desejaria estar separado. E eis que a dor me retira minhas forças; não me resta mais muito tempo para viver e eu me extingo na flor da idade. Mas morrer não me é um peso, pois que morrendo eu deixarei o fardo de minha dor. Para aquilo que é o objeto de meu afeto, eu teria desejado uma vida mais longa. Agora, todos os dois, unidos de coração, exalaremos juntos nosso último suspiro.’

Disse isso, e, insensato, voltou ainda à sua contemplação. Mas suas lágrimas agitaram as águas e, no lago agitado, a imagem tornou-se indistinta. Quando ele a viu esvanecer-se: ‘Onde te refugias? Fica ainda e não me abandona, cruel, a mim que te ama!’ gritou. ‘Esse que eu não posso

tocar, que me seja permitido satisfazer meus olhos, e nutrir minha miserável loucura!’ E, lamentando-se todo, afastou-se, depois levantou sua vestimenta e bateu em seu peito nu com a palma de suas mãos de mármore. Sob os golpes, seu busto coloriu-se de rosa, tal como as frutas que, em parte brancas, enrubescem em parte, ou como, sobre os cachos carregados, o grão, ainda verde, colore-se de púrpura. Quando ele viu-se na água novamente límpida, não pôde suportar mais; mas, como se vê fundir a cera clara ao doce calor da flama ou o orvalho matinal à tepidez do sol, assim, esgotado pelo amor, deteriorou e pouco a pouco um fogo secreto o consumiu. Agora, sua tez não oferece mais sua brancura misturada de encarnado. Ele perdeu seu vigor e suas forças, e todo o seu corpo que outrora Eco amara. Vendo esse espetáculo, ainda que seu ressentimento não tivesse esquecido, a ninfa foi atingida de dor, e todos os ‘Ais!’ que tinha proferido o jovem infeliz, ela os redobrava: ‘Ai!’, sua voz repetia. E, quando ele tombara os braços, ela retomou por sua vez fielmente o som dos golpes. A última fala de Narciso, os olhos mergulhados nessa água que se tornara familiar, foi: ‘Ai! Jovem querido, meu vão amor!’ e o lugar retornou-lhe todas as palavras. E quando disse: ‘Adeus!’, - ‘Adeus!’, disse-lhe também Eco. Depois ele pousou sua face fatigada sobre a erva verde, e a escuridão fechou esses olhos cheios de admiração pela beleza de quem os possuía. E mesmo quando foi recebido na infernal estadia, contemplava-se ainda nas águas do Styx. Suas irmãs as Náíades secaram suas lágrimas e colocaram na tumba do irmão seus cabelos cortados. Os Dríades o pranteiam ainda. O som de seus prantos é redobrado por Eco. E então prepararam a fogueira, as tochas que se agitavam, a padiola; mas o corpo tinha desaparecido. Em seu lugar, encontraram uma flor amarelo-alaranjada cujo coração é rodeado de pétalas brancas.

Capítulo I

A PALAVRA REFLETIDA (ECO)

“Tout est écho dans l'Univers”.⁸⁴

G. Bachelard (‘L'Eau et les Rêves’)

No mito de Narciso, como acabamos de ler, há vários pares de opostos: Eco-Narciso, Juno-Júpiter, Céfiso-Liríope, e duas personagens que não se opõem, mas sintetizam uma, a sabedoria (Tirésias), a outra, a justiça (Nêmesis). Para o objetivo deste estudo, analisaremos o primeiro par de opostos e, quando necessário, faremos referência aos demais.

A personagem Eco, embora possa tratar-se de um acréscimo tardio à narrativa arcaica do mito, como revelam outras versões⁸⁵, apresenta, de início, a importância que os antigos conferiam ao tema da palavra. Esse tema será retomado inúmeras vezes por Cecília Meireles, ao longo de toda a sua obra, constituindo-se como um de seus principais temas de reflexão.

Pode-se dizer que Eco, do mesmo modo que Liríope⁸⁶, mãe de Narciso, é, enquanto ninfa, um ser úmido, fecundável, diáfano. Sua característica principal é a capacidade de participação mística, pois se acreditava que as ninfas, cujo destino estava ligado ao ciclo de vida das árvores⁸⁷, como espíritos da natureza colocavam a alma nas várias partes do mundo, de modo que se encontram ligadas a todos os fenômenos e manifestações naturais, até mesmo no mundo inferior⁸⁸.

⁸⁴ “Tudo é eco no universo”. (Nossa tradução).

⁸⁵ Eco não aparece, por exemplo, nas versões de Cônio, onde é substituída por Aminias, amante de Narciso (Photius, *Bibliothèque*, cod. 186, éd. René Henry, Paris, 1962, t. III, p. 19), e na versão de Pausânias, onde é substituída por uma irmã gêmea do herói (*Descriptio Graeciae* IX, 31, 7), o que indica que o amor da ninfa por Narciso foi uma invenção de Ovídio, numa tentativa de racionalizar o mito. (Cf. HADOT, Pierre. ‘Le Mythe de Narcisse et son Interprétation par Plotin’. In: PONTALIS, J.-B. (Direction). *Narcisses*. Éditions Gallimard, 1976, 127-60, n.34).

⁸⁶ Para Pierre Hadot, ‘le nom de Leiriopé a quelque chose de floral: *leirion* désigne le lis’. (HADOT, Pierre. ‘Le Mythe de Narcisse et son Interprétation par Plotin’. In: PONTALIS, J.-B. (Direction). *Narcisses*. Éditions Gallimard, 1976, 127-60, n. 8. ‘O nome Liríope tem algo de floral: *leirion* designa a flor-de-lis’. - Nossa tradução).

⁸⁷ VERNANT, Jean-Pierre. “A sociedade dos deuses”. In: *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. (Tradução de Myriam Campello do original em francês *Mythe et Société en Grèce Ancienne*). 2ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1999, p. 98.

⁸⁸ CAVALCANTI, Raissa. *O Mito de Narciso - O Herói da Consciência*. São Paulo, Editora Cultrix, 1992, p. 131.

Filha do ar e da terra, Eco, a ninfa das montanhas, pertencia ao séquito de Juno (Hera), esposa de Júpiter (Zeus) e originalmente era Acco, uma deusa pré-helênica que representava a “voz da criação” e era conhecida como o “último eco da voz”⁸⁹. Para Gaston Bachelard, Eco não pode ser separada de Narciso, pois

Elle est lui. Elle a sa voix. Elle a son visage. Il ne l'entend pas dans un grand cri. Déjà il l'entend dans un murmure, comme le murmure de sa voix séduisante, de sa voix de séducteur.⁹⁰

Apesar de sua estreita relação com Narciso, Eco tem personalidade própria, embora não consiga expressá-la. O seu repetir, no começo do mito (*Metamorfoses*, III, 356-361) representa uma tentativa de elaboração e reelaboração de seu discurso, a forma como busca constituir uma certa continuidade e pertinência⁹¹. O seu conflito é o conflito da palavra: pela repetição busca expressar-se e, assim, finalmente adquirir identidade e consistência. Esse conflito é representado pela punição de Juno, que, motivada pelo ciúme de Júpiter (*As Metamorfoses*, III, 363-367), fará a ninfa repetir o que os outros dizem sem nunca ser capaz de expressar a sua própria individualidade. Essa punição é, portanto, uma condenação à não-expressividade. É limitação, opressão, sofrimento.

Na narrativa de Ovídio, Eco sofre no episódio do abraço frustrado: acreditando ouvir de Narciso uma declaração de amor, teria saído da floresta em direção ao amado para abraçá-lo. Narciso, que apenas se entretinha com sua própria imagem, assustando-se com a presença da ninfa, afastou-a bruscamente, rejeitando-a. Humilhada, Eco fugiu para as montanhas, onde se transformou em pedra (*Metamorfoses*, III, 385-400). Nesse episódio, a rejeição de Narciso surge para a ninfa como um obstáculo à expressão dos sentimentos. Por outro lado, constitui-se para Narciso num impedimento à percepção de sua própria identidade, que somente poderia ser revelada no espelho da *alteridade*, essa “revelação da essencial heterogeneidade do ser”, como a definiu Bella Josef⁹². Para Eni Pulcinelli Orlandi,

⁸⁹ Apud CAVALCANTI, Raïssa. *Idem, ibidem*, p. 132.

⁹⁰ BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les Rêves*. Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 33. “Ela é ele. Ela tem sua voz. Ela tem seu rosto. Ele não a entende num grande grito. Ele a entende num murmúrio, como o murmúrio de sua voz sedutora, de sua voz de sedutor”. (Nossa tradução).

⁹¹ BERRY, Patrícia. *Echo's Subtle Body*. Dallas: Spring Publications Inc., 1987. Apud CAVALCANTI, Raïssa. *Obra citada*, p. 135.

⁹² JOSEF, Bella. *A Máscara e o Enigma. A Modernidade: da Representação à Transgressão*. Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1986, p. 290.

Se em Narciso há exasperação da identidade e em Eco, ao contrário, o movimento se centra na alteridade, de certo modo a censura reúne essas duas partes: com a censura há negação da alteridade mas também a identidade é aniquilada.⁹³

O que se questiona em Eco é, portanto, a possibilidade de superação da punição (*censura*) para o estabelecimento da comunhão pela palavra, que é, por sua natureza, *interindividual*, uma vez que tudo o que é dito, expresso, diz Bakhtin⁹⁴, “situa-se fora da alma, fora do locutor, não lhe pertence com exclusividade”. O poeta vive o mesmo dilema, pois as palavras, instrumento predileto de seu dizer, são suas e alheias⁹⁵. Por serem de uso comum, gastam-se, tornando-se, como escreve Cecília Meireles,

(...) conchas secas, bradando

a vida, a vida, a vida! E sendo apenas cinza.

(In: *Solombra*)

Nesse caso, a linguagem, empobrecida, perde a sua eficácia como meio de comunicação entre os homens e as palavras que a compõem passam a ser simples *palavreado*⁹⁶, “desordens amargas do pensamento”, como nos versos seguintes, de “O Aeronauta”:

*Ó linguagem de palavras
longas e desnecessárias!
Ó tempo lento
de malbaratado vento
nessas desordens amargas
do pensamento...*

(“Oito”. In: *O Aeronauta*)

⁹³ ORLANDI, Eni Pulcinelli. *As Formas do Silêncio: no Movimento dos Sentidos*. 2ª ed. Campinas, Editora da Unicamp, 1993, p. 82.

⁹⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. (Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira e Marina Appenzeller a partir do francês, do original russo *Estetika Slovesnogo Tvortchestva*). São Paulo, Martins Fontes, 1992, p. 350.

⁹⁵ PAZ, Octavio. “La Consagración del Instante”. In: *El Arco y la Lira*. In: *Obras Completas. Edición del Autor*. (Tomo I) 2ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 189.

⁹⁶ cf. BENJAMIN, Walter. “Sobre a Linguagem em Geral”. In: *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. (Tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, do original em alemão *Der Erzähler*). Lisboa, Ed. Relógio D’Água, 1992, p. 193.

Em razão disso, o “eu” lírico ceciliano exalta o silêncio, “puro”, “exato”, “claro”:

*E eu já não dizia nada
pois só é puro
o silêncio, - e exato e claro.
Sempre uma sombra estremece
entre os pensamentos ditos.*

E eu não falava.

(“Nove”. In: *O Aeronauta*)

Esse procedimento metalingüístico pelo qual a poeta, utilizando-se da palavra, discute a validade do próprio signo, é freqüente e caminha para um silenciamento cada vez maior, o que lhe proporciona uma nova e mais vasta compreensão de si mesma e do mundo, já que somos, como disse o poeta e pensador indiano J. Krishnamurti, por quem Cecília nutria grande admiração⁹⁷, “feitos do silêncio”⁹⁸, que, por ser pleno de significações, não pode ser suportado pelos homens em sua inteireza, a não ser pela conquista da sabedoria, não do calar, do não dizer por já haver dito tudo, por não ter nada mais para dizer, mas, como diz Gilberto Mendonça Teles⁹⁹, “de uma sabedoria do que não foi dito, do que ficou à margem ou talvez no centro, do que por ser mais denso não pôde subir à superfície do rio da linguagem”. Esse silêncio é, segundo Walter Benjamin, essencialmente triste: “É em toda a tristeza que reside a mais profunda tendência para a ausência de linguagem e isso é infinitamente muito mais do que a incapacidade ou a falta de vontade para comunicar. Assim, o ser triste sente-se plenamente reconhecido pelo irreconhecível”¹⁰⁰. Nesse sentido, o poeta distingue-se do místico: enquanto este vive feliz em seu silêncio, aquele, em sua silenciosa tristeza, quer, como Eco, *compartilhá-la*, e o faz por meio do poema, mesmo quando o seu tema é justamente o “não falar”:

Não digas onde acaba o dia.

⁹⁷ A referência ao sábio indiano encontra-se numa carta de Cecília Meireles ao educador Fernando de Azevedo, datada de 15 de novembro de 1933, arquivada no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP). Essa correspondência encontra-se publicada parcialmente como apêndice em: LAMEGO, Valéria. *A Farpa na Lira: Cecília Meireles na Revolução de 30*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1996.

⁹⁸ KRISHNAMURTI, Jiddu. *Sobre Deus*. (Tradução de Cecília Casas do original em inglês *On God*). São Paulo, Cultrix, 1997, p. 112.

⁹⁹ TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do Silêncio. Teoria e Prática do Texto Literário*. 2ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1989, p. 13.

¹⁰⁰ BENJAMIN, Walter. “Sobre a Linguagem em Geral”. In: *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. (Tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, do original em alemão *Der Erzähler*). Lisboa, Ed. Relógio D’Água, 1992, p. 194.

*Onde começa a noite.
Não fales palavras vãs.
As palavras do mundo.
Não digas onde começa a Terra,
Onde termina o céu.
Não digas até onde és tu.
Não digas desde onde é Deus.
Não fales palavras vãs.
Desfaze-te da vaidade triste de falar.
Pensa, completamente silencioso.
Até a glória de ficar silencioso,
Sem pensar.*

(“Cântico III”. In: *Cânticos*)

Enquanto o místico busca imergir no absoluto do silêncio, a poeta quer *expressá-lo*. O seu dilema é a expressividade. Em razão disso, separa a palavra dos homens, vã e passageira, da palavra íntima, poética, que não se encontra dissociada do mundo, mas é, como escreveu Paulo Freire¹⁰¹, uma *palavramundo*, que deve ecoar “em todos os corações”:

*Não fales as palavras dos homens.
Palavras com vida humana.
Que nascem, que crescem, que morrem.
Faze a tua palavra perfeita,
Dize somente coisas eternas.
Vive em todos os tempos
Pela tua voz.
Sê o que o ouvido nunca esquece.
Repete-se para sempre.
Em todos os corações.
Em todos os mundos.*

(“Cântico XII”. In: *Cânticos*)

No *Romanceiro da Inconfidência*, o “eu” lírico, mais uma vez, aponta para o caráter ilusório das palavras, mas ao mesmo tempo revela a consciência do seu poder de mudar a realidade e conduzir os destinos humanos para o bem ou para o mal, para a vida ou para a morte, pois, de certo modo, como diz Octavio Paz¹⁰², “no hay distancia entre el nombre y la cosa y pronunciar una palabra es poner en movimiento a la realidad que designa”. No

¹⁰¹ In: *A Importância do Ato de Ler em Três Artigos que se Completam*. 24ª ed. São Paulo, Cortez Autores Associados, 1990, p. 12.

¹⁰² PAZ, Octavio. “La Dialéctica de la Soledad”. In: *El Laberinto de la Soledad*. 6ª ed. México, Fondo de Cultura Economica, 1970, p. 183. “Não há distância entre o nome e a coisa e pronunciar uma palavra é por em movimento a realidade que designa”. (Nossa tradução).

‘Romance LIII ou Das Palavras Aéreas’, as palavras são “vento”, mas um vento que a tudo forma e transforma:

*Ai, palavras, ai palavras,
que estranha potência a vossa!
Ai, palavras, ai, palavras,
sois de vento, ides no vento,
no vento que não retorna,
e em tão rápida existência,
tudo se forma e transforma! (...)*

(‘Romance LIII ou Das Palavras Aéreas’)

A poeta, consciente de que as palavras, justamente por serem meios de comunicação, são suas e alheias, em outra oportunidade escreveu:

Tudo quanto me diz da incompreensão geral, que nos rodeia, por esta deficiência da palavra - e talvez pela deficiência de a sabermos utilizar -, recordou-me a conclusão que há muito me venho propondo: de não tentar ser entendida nem entender. Para quê? Não será, por acaso, a vida mais interessante quando não se procura ter, a seu respeito, um esclarecimento demasiadamente completo? Se vamos por ela, em todos os tempos, como num sonambulismo, não será muito mais coerente irmos como vão os sonâmbulos - deixando-se levar?¹⁰³

No entanto, ver a palavra como um obstáculo no interior do discurso é, como observa Alfredo Bosi¹⁰⁴, “dar à relação entre o vivido e o expresso a fórmula do impasse”, pois, continua Bosi¹⁰⁵, como poderia a poesia, “que é feita de *verbum* e só de *verbum*”, “negar a sua estrutura ôntica para ser realmente poesia?” Aliás, como disse Octavio Paz¹⁰⁶, “lo que caracteriza al poema es su necesaria dependencia de la palabra tanto como su lucha por trascenderla”. Assim, apesar de sua postura crítica e pessimista em relação às palavras e suas possibilidades de verdadeira revelação do real, Cecília parece possuir, como diz Ruth

¹⁰³ MEIRELES, Cecília. In: *Fernando de Azevedo - Correspondência Passiva*, 15 de novembro de 1933. Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP). A ortografia foi atualizada.

¹⁰⁴ BOSI, Alfredo. “Imagem, Discurso”. In: *O Ser e o Tempo da Poesia*. 6ª ed. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2000, p. 38.

¹⁰⁵ BOSI, Alfredo. *Idem, ibidem*, p. 38.

¹⁰⁶ PAZ, Octavio. “La Consagración del Instante”. *Obras Completas*. (Tomo I) 2ª ed. Edición del autor. México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 189. “O que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra, tanto quanto sua luta por transcendê-la”. (Nossa tradução).

Cavalieri¹⁰⁷, “a chave da linguagem para antever, entre as falsas identificações das múltiplas máscaras em que se desenvolve o ser humano dentro do simbólico, a sua verdadeira face”. E não poderia ser de outro modo, pois, como escreveu Eni Pulcinelli Orlandi,

O homem está “condenado” a significar. Com ou sem palavras, diante do mundo, há uma injunção à “interpretação”: tudo tem de fazer sentido (qualquer que ele seja). O homem está irremediavelmente constituído pela sua relação com o simbólico.¹⁰⁸

Portanto, embora a *impugnando*, a poeta continua a utilizar-se da palavra como meio de expressão. Mas aqui ela não é mais uma simples palavra. Se para Eco, no mito de Narciso, ela pode ser apenas símbolo, pode ser esse fantasma de som que, nada tendo de verdadeiro, pode indiferentemente encontrar-se em todas as vozes¹⁰⁹, ainda assim é o único instrumento capaz de levar o ser humano, em sua interioridade, ao contato com o semelhante, mesmo porque, como observa Émile Benveniste¹¹⁰, “não há relação natural, imediata e direta entre o homem e o mundo, nem entre o homem e o homem, a não ser por meio desse aparato simbólico”. “A linguagem”, diz Walter Benjamin¹¹¹, “é o *medium* da comunicação: o *meio* da comunicação é a palavra, o seu objeto a coisa, o seu destinatário um homem”. Na sua linguagem, e não através dela, o homem comunica a sua essência espiritual: “É por a própria linguagem ser a essência espiritual do homem que ele não se comunica através dela, mas apenas nela”, completa Benjamin¹¹². Por isso mesmo é que declara “eu” lírico ceciliano, em certo momento:

*Gosto da minha palavra,
pelo sabor que lhe deste:
mesmo quando é linda, amarga
como qualquer fruto agreste.*

¹⁰⁷ CAVALIERI, Ruth Villela. In: *Cecília Meireles: O Ser e o Tempo na Imagem Refletida*. (Dissertação de Mestrado) Rio de Janeiro, Ed. Achiamé, 1984, p. 70.

¹⁰⁸ ORLANDI, Eni Pulcinelli. *As Formas do Silêncio: no Movimento dos Sentidos*. 2ª ed. Campinas, Editora da Unicamp, 1993, pp. 31-2.

¹⁰⁹ VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. (Tradução de Myriam Campello do original em francês *Mythe et Société en Grèce Ancienne*). 2ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1999, p. 134.

¹¹⁰ BENVENISTE, Émile. “Vista d’Olhos sobre o Desenvolvimento da Lingüística”. In: *Problemas de Lingüística Geral -Tomo I*. (Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luíza Neri, do original em francês *Problèmes de Linguistique Générale*). 3ª ed. Campinas, São Paulo, Ed. Pontes/Edunicamp, 1991, p. 30.

¹¹¹ BENJAMIN, Walter. “Sobre a Linguagem em Geral”. In: *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. (Tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, do original em alemão *Der Erzähler*). Lisboa, Ed. Relógio D’Água, 1992, p. 180 *et passim*.

¹¹² BENJAMIN, Walter. *Idem, ibidem*, p. 182.

*Mesmo assim amarga, é tudo
que tenho, entre o sol e o vento:
meu vestido, minha música,
meu sonho e meu alimento.*

(“Marcha”. in: *Viagem*)

Mediante a palavra, *mediante a expressão de sua experiência*, como diz Octavio Paz¹¹³, Cecília, como poeta, procura tornar sagrado o mundo; com a palavra, sacraliza a experiência dos homens e as relações entre homem e mundo, entre homem e homem, entre o homem e a sua própria consciência. Ao recuperar o *poder* da palavra - objetivo de Eco no mito de Narciso -, recupera o destino dialógico da humanidade e, com ele, o sentido da vida, pois, escreve Martin Buber¹¹⁴, o filósofo da *alteridade*, “viver significa ser alvo da palavra dirigida”, porque tudo nos dirige a palavra, tudo nos exige uma resposta, tudo nos pede *responsabilidade*.

¹¹³ PAZ, Octavio. “Poesía de Soledad y Poesía de Comunión”. In: *Primeras Letras*. 2ª ed. Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 295.

¹¹⁴ BUBER, Martin. *Do Diálogo e do Dialógico*. (Tradução de Marta Ekstein de Souza Queiroz e Regina Weinberg do original em alemão *Das Dialogische Prinzip*). São Paulo, Editora Perspectiva, 1982, p. 43.

Capítulo II

O OLHAR REFLETIDO (NARCISO)

“Meus olhos estarão sobre espelhos, pensando
nos caminhos que existem dentro das coisas transparentes”.

Cecília Meireles (“Atitude”. In: *Viagem*)

À natureza dialógica de Eco contrapõe-se a vida monológica de Narciso. Ele é, mitologicamente, como apontou Raïssa Cavalcanti¹¹⁵, o *herói da consciência*, pois trava com as forças da alma uma luta interior arquetípica em busca de si mesmo. No entanto, para se compreender a importância dessa personagem entre os antigos, é necessário compreender-se que entre eles não havia *introspecção* no sentido que modernamente se dá a essa palavra: *uma volta do indivíduo sobre si mesmo, um trabalho sobre si mesmo, a elaboração de um mundo interior, íntimo, complexo e secreto, como é o mundo do Eu*. Na Grécia Antiga, ao contrário, o homem busca a si mesmo e se encontra *no outro*, nesse espelho que é para ele todo aquele que constitui a seus olhos seu “*alter ego*”: parentes, filhos, amigos¹¹⁶. Enquanto desvio desse comportamento geral, o olhar de Narciso para si mesmo representaria o primeiro olhar do homem lançado em sua própria direção¹¹⁷. Como ato fundador da autoconsciência, a reflexão narcísica constitui, pois, o princípio da *individualidade*, tal como hoje é concebida.

Em geral, procura-se explicar a origem da personagem Narciso pelos significados da flor de mesmo nome¹¹⁸: *narkissus*, da raiz grega *narkè*¹¹⁹, significa “harcose”, “entorpecimento”. Trata-se de uma flor fria e úmida que procura a sombra e o frescor das

¹¹⁵ CAVALCANTI, Raïssa. *O Mito de Narciso - O Herói da Consciência*. São Paulo, Editora Cultrix, 1992.

¹¹⁶ VERNANT, Jean-Pierre. “A Morte nos Olhos”. In: *Entre Mito e Política*. (Tradução de Cristina Murachco do original em francês *Entre Mythe et Politique*). 2a. ed. São Paulo, Edusp, 2002, p. 84.

¹¹⁷ Nesse caso, o *olhar para si mesmo* representa um desvio do comportamento geral e, como tal, rompe com os vetos sociais que o proíbem (a respeito, cf. VERNANT, Jean-Pierre. “A Morte nos Olhos”. In: *Entre Mito e Política*. Tradução de Cristina Murachco do original em francês *Entre Mythe et Politique*. 2a. ed. São Paulo, Edusp, 2002). A ruptura desses vetos requer punição, que para Narciso será a morte prematura, cujo vaticínio será dado por Tírésias, no começo da narrativa (*Metamorfoses*, III, 346-348).

¹¹⁸ Cf. a esse respeito: HADOT, Pierre. “Le Mythe de Narcisse et son Interprétation par Plotin”. In: PONTALIS, J.-B. (Direction). *Narcisses*. Éditions Gallimard, 1976.

¹¹⁹ CHANTRAINE, F. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, t. III, Paris, 1974, art. “Narkissos”: “Un rapport avec *narkè* est supposé par Plutarque, *Mor.*, 647 B, à cause de l’effet calmant du narcisse. Mais il ne peut s’agir que d’une étymologie populaire. Comme l’indique le finale *-issos*, ce doit être un terme d’emprunt.” (“Uma analogia com *narkè* é suposta por Plutarco, *Mor.*, 647 B, por causa do efeito calmante do narciso. Mas não se deve tratar de uma etimologia popular. Como o indica o final *-issos*, esse deve ser um termo de empréstimo”. - Nossa tradução).

fontes (*Geoponica*, XI, 25). Era usada em coroas funerárias e na ornamentação dos túmulos, aparecendo na mais alta Antigüidade como uma flor sedutora, fascinante, que podia arrastar os homens à morte¹²⁰. Também era a flor das divindades infernais, Deméter e Perséfone¹²¹. Em Homero¹²², Perséfone, presa da atração e do fascínio exercidos pela beleza e perfume dos narcisos que colhia, deixou-se arrastar para o Hades, para o reino dos mortos.

Os simbolismos da flor narciso prenunciam, portanto, o fim trágico do herói. Ao contrário de Eco, cuja dificuldade existencial, como vimos, consiste na impossibilidade de utilização de sua voz para a articulação da palavra, em Narciso a dificuldade está no olhar e na percepção do encanto (e entorpecimento) exercido pela sua própria imagem, que o levará à morte (*Metamorfoses*, III, 346-347). A narrativa aproxima-se, assim, da narrativa mítica de Górgona Medusa, monstro cruel, com cabeleira de serpentes, a quem nenhum ser vivo podia fitar sem se transformar em pedra e a quem Athena transformou em instrumento de morte, a égide¹²³. Nos olhos de Gorgó refletiam-se os olhos de todos os homens. Ao olhar para Gorgó, o homem via nos olhos da Medusa os seus próprios olhos refletidos. Esse confronto de olhares faz aparecer a dialética do *eu* e do “duplo” desse *eu*, mortífero, no qual se objetiva o poder de morte que o homem traz dentro de si¹²⁴.

No centro do mito de Narciso encontra-se, pois, o olhar, na sua função de ilusão e ambigüidade¹²⁵. Entre os gregos, os olhos eram como espelhos, dos quais, como de um sol, emanavam raios de luz. No *Alcibíades* (132 e - 133 a), de Platão, lemos:

Quando olhamos para o olho de alguém que está à nossa frente, nosso rosto se reflete no que chamamos de pupila [*kóré*, a menina] como em um espelho: aquele que se olha vê sua imagem [*eídólon*, simulacro, duplo]. (...) Assim, quando o olho considera outro olho, quando fixa seu olhar na parte deste olho que é a melhor, aquela que vê, ele vê a si mesmo.¹²⁶

¹²⁰ HADOT, Pierre. “Le Mythe de Narcisse et son Interprétation par Plotin”. In: PONTALIS, J. -B. (Direction). *Narcisses*. Éditions Gallimard, 1976, p. 130.

¹²¹ HADOT, Pierre. *Idem, ibidem*, p. 129.

¹²² *Hymne Homérique à Déméter*, trad. J. Humbert, Paris, 1967, p.41, v. 5.

¹²³ VERNANT, Jean-Pierre. “A Morte nos Olhos”. In: *Entre Mito e Política*. (Tradução de Cristina Murachco do original em francês *Entre Mythe et Politique*). 2a. ed. São Paulo, Edusp, 2002, p. 83.

¹²⁴ VERNANT, Jean-Pierre. *Idem, ibidem*, p. 83.

¹²⁵ ARAÚJO, Heloísa Vilhena de. *O Espelho - Contribuição ao Estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo, Ed. Mandarim, 1998, pp. 19-24.

¹²⁶ Apud VERNANT, Jean-Pierre. “A Morte nos Olhos”. In: *Entre Mito e Política*. (Tradução de Cristina Murachco do original em francês *Entre Mythe et Politique*). 2a. ed. São Paulo, Edusp, 2002, p. 83.

O olhar é, também, o fundamento do amor platônico. O fluxo erótico, que circula do amante para o amado para refletir-se em sentido inverso do amado para o amante, segue como ida e volta o caminho cruzado dos olhares, no qual cada um dos dois parceiros serve para o outro de espelho em que, no olho da pessoa que está à sua frente, ele percebe seu próprio reflexo duplicado¹²⁷. No *Fedro* (255 d), Platão¹²⁸ descreve esse duplo movimento amoroso do olhar: ‘Em seu amante, como em um espelho, é ele mesmo que ama (...) tendo assim um contra-amor que é uma imagem refletida de amor’. O olhar é, portanto, ambíguo. Para Maurice Merleau-Ponty:

L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors l'autre côté de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même. C'est un soi, non par transparence, comme la pensée, qui ne pense quoi que se soit qu'en assimilant, en le constituant, en le transformant en pensée - mais un soi par confusion, narcissisme, inhérence de celui qui voit à ce qu'il voit, de celui qui touche à ce qu'il touche, du sentant au senti - un soi donc qui est pris entre des choses, qui a une face et un dos, un passé et un avenir...¹²⁹

Em Cecília Meireles, como aponta Nádia Batella Gotlib¹³⁰, o olhar é um ‘eixo de sentidos’, em torno do qual a poeta constrói as significações de mundo:

*Parei as águas do meu sonho
para teu rosto se mirar.
Mas só a sombra dos meus olhos
ficou por cima, a procurar...*

(“Canção quase melancólica”. In: *Viagem*)

¹²⁷ VERNANT, Jean-Pierre. “A Morte nos Olhos”. In: *Entre Mito e Política*. (Tradução de Cristina Murachco do original em francês *Entre Mythe et Politique*). 2a. ed. São Paulo, Edusp, 2002, p. 83.

¹²⁸ Apud VERNANT, Jean-Pierre. *Idem, ibidem*, p. 83.

¹²⁹ *L'Œil et l'Esprit*. Paris, Editions Gallimard, 1964, pp. 18-19. “O enigma nisto é que meu corpo é às vezes o visualizante e o visível. Ele que olha todas as coisas, pode assim se olhar, e reconhecer naquilo que vê então a ‘outra parte’ dessa potência visualizante. Ele se vê vendo, ele se toca tocando, ele é visível e sensível por si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento, que não pensa qualquer coisa que seja sem assimilar, constituir e transformar em pensamento - mas um si por confusão, narcisismo, inerência daquilo que vê àquilo que ele vê, daquilo que toca àquilo que ele toca, do sensível ao sentido, um si pois que está preso entre as coisas, que tem uma face e um dorso, um passado e um futuro...” (Nossa tradução).

¹³⁰ GOTLIB, Nádia Batella. “A Construção do Auto-retrato”. Palestra proferida em 24 de out de 2001, no Auditório da Escola de Aplicação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. In: Anais do “Seminário Internacional Cecília Meireles: 100 Anos”, realizado pelo Instituto de Estudos Avançados, área de Literatura Brasileira, da FFLCH/USP, e Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

No olhar, toda a sua verdade transforma-se num fantasma, numa sombra, num sonho¹³¹, e é nessa ambivalência que se dá, para o “eu” lírico, a contemplação narcísica, pois *se eco é o duplo da voz, a imagem é o duplo do olhar*. Na imagem refletida, Narciso projeta-se, aliena-se num reflexo que lhe revela - ao mesmo tempo em que a esconde - sua ilusória e fugaz existência. Mas, o que é essa *imagem* em si mesma? Ela é a representação exata ou analógica de um ser, de uma coisa, a reprodução invertida, de pessoa ou de objeto, numa superfície refletora ou refletidora¹³². É também a *representação* que fazemos das coisas e das pessoas, pela utilização dos mecanismos da memória; é uma reconstituição ou reprodução mental de sensações ou impressões predominantemente visuais, que o espírito reelabora, associando-as a outras, similares ou contíguas¹³³.

Para Alfredo Bosi¹³⁴, a imagem “é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós”. O ato de ver, continua Bosi¹³⁵, “apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência”. Ela “pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho”. Com a retenção, “começa a correr aquele processo de co-existência de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele”. A “imagem -no-poema”, diz Bosi¹³⁶, “já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio; é uma palavra articulada”. A superfície da palavra, por sua vez, “é uma cadeia sonora. A matéria verbal se enlaça com a matéria significada por meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem”. “Desse código”, conclui Bosi¹³⁷, “pode-se dizer que é um sistema construído para fixar experiências de coisas, pessoas ou situações, ora *in praesentia*, ora *in absentia*”.

No poema, a imagem mental formulada pelo escritor pode assumir a forma de uma metáfora ou de um símile e, mesmo, de outros *tropos*, como a metonímia, a alegoria ou o símbolo, que são considerados *figuras de linguagem*¹³⁸. Nesse caso, a “imagem poética” é, segundo Octavio Paz,

¹³¹ GENETTE, Gérard. “*Complexe de Narcisse*”. In: *Figures I*, Paris, Seuil, p. 23.

¹³² FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1986.

¹³³ GARCIA, Othon M. *Comunicação em Prosa Moderna*. 14ª ed. Rio de Janeiro, Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1988, p. 89.

¹³⁴ BOSI, Alfredo. “Imagem, Discurso”. In: *O Ser e o Tempo da Poesia*. 6ª ed. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2000, p. 19.

¹³⁵ BOSI, Alfredo. *Idem, ibidem*, p. 19.

¹³⁶ BOSI, Alfredo. *Idem, ibidem*, p. 29.

¹³⁷ BOSI, Alfredo. *Idem, ibidem*, p. 29.

¹³⁸ GARCIA, Othon M. *Comunicação em Prosa Moderna*. 14ª ed. Rio de Janeiro, Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1988, p. 89.

(...) toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símbolos, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símiles, alegorias, mitos, fábulas, etc.¹³⁹

Nesse sentido, a imagem poética corresponderia, como uma fotografia, àquela que se formou na mente do poeta em contato com a realidade física. Constituiria, por assim dizer, o “grau zero” da visão: o ser das coisas que o se nsibilizaram equívale ao ser refletido na imagem (mental e textual), como se diante de um espelho¹⁴⁰. Desse modo, as imagens fazem-se *arquétipos*, isto é, imagens que geram imagens¹⁴¹. Em “Canção”, publicado no volume *Viagem* (1939), Cecília Meireles constrói uma imagem poética unificada a partir de elementos da realidade concreta. Pertencentes ao mesmo campo semântico, palavras como “navio”, “mar”, “ondas”, “areias”, “vento” assumem outra conotação e compõem uma imagem mental onírica, arquetípica:

*Pus o meu sonho num navio
e o navio em cima do mar;
- depois, abri o mar com as mãos,
para o meu sonho naufragar.*

*Minhas mãos ainda estão molhadas
do azul das ondas entreabertas,
e a cor que escorre dos meus dedos
colore as areias desertas.*

*O vento vem vindo de longe,
a noite se curva de frio;
debaixo da água vai morrendo
meu sonho, dentro de um navio...*

*Chorarei quanto for preciso,
para fazer com que o mar cresça,
e o meu navio chegue ao fundo
e o meu sonho desapareça.*

*Depois, tudo estará perfeito:
praia lisa, águas ordenadas,
meus olhos secos como pedras
e as minhas duas mãos quebradas.*

(“Canção”. In: *Viagem*)

¹³⁹ PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. (Tradução de Olga Savary do original em espanhol *El Arco y la Lira*). Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, p. 119.

¹⁴⁰ OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e Pintura: Um Diálogo em Três Dimensões*. São Paulo, Fundação Editora da UNESP, 1999, p. 46.

¹⁴¹ AGUIAR, Flávio. “Literatura e Civilização”. *D.O. Leitura*. São Paulo, ano 19, número 4, abr 2001, pp. 7-9.

O poema parece recuperar, inicialmente, uma lembrança infantil: o sonho posto no navio, o navio posto no mar, o mar aberto com as mãos (primeira estrofe). A imagem é delineada passo a passo, como um desenho que o traço e as cores lentamente definem. Mas, em seguida, essa evocação lírica transforma-se em densa e madura reflexão: o sonho que naufraga, a desilusão que provoca o choro (quarta estrofe), a dura resignação diante da vida (“olhos secos como pedras”, “minhas duas mãos quebradas” - última estrofe). Essas imagens são elementos que compõem a totalidade da obra e, como tal, revelam, de certo modo, a sua integridade¹⁴². Contribuem de modo decisivo para a composição de uma *visão de mundo*, que em Cecília Meireles, segundo nos parece, é contemplativa, ou, mais precisamente, *autocontemplativa*.

¹⁴² WELLEK, Renée & WARREN, Austin. “Image, Métaphore, Symbole, Mythe”. In: *La Théorie Littéraire*. (Tradução de Jean-Pierre Audigier et Jean Gattégno do original em inglês *Theory of Literature*). Paris, Seuil, 1971, p. 293.

Capítulo III

OS ESPELHOS

“Primeiro a humanidade mirou-se nas superfícies de água quieta, lagoas, lameiros, fontes, delas aprendendo a fazer tais utensílios de metal ou cristal. Tirésias, contudo, já havia predito ao belo Narciso que ele viveria apenas enquanto a si mesmo não se visse... Sim, são para se ter medo, os espelhos”.

J. Guimarães Rosa (“O Espelho” ¹⁴³)

O tema do espelho como imitação da vida origina-se na Antiguidade e relaciona-se quase sempre ao autoconhecimento¹⁴⁴. Para Merleau-Ponty, o espelho

est l'instrument d'une universelle magie qui change les choses en spectacles, les spectacles en choses, moi en autrui et autrui en moi.¹⁴⁵

Diante dele, parece que o tempo, como escreveu Guimarães Rosa¹⁴⁶, “muda de direção e de velocidade”, isso porque, como diz Jean-Pierre Vernant,

Dans le lieu saint où il a été fixé le miroir inverse ses propriétés naturelles. De son rôle normal - refléter les apparences, offrir l'image des objets visibles placés devant lui -, il bascule vers une autre fonction, à l'exact opposé: ouvrir une brèche dans le décor des “phénomènes”, manifester l'invisible, révéler le divin, le donner à voir dans l'éclat d'une mystérieuse épiphanie.¹⁴⁷

¹⁴³ In: *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1991, pp. 65-72.

¹⁴⁴ Cf. sobre o descobrimento e história do espelho: MELCHIOR-BONNET, Sabine. *Histoire du Miroir*. Paris, Éditions Imago, 1994.

¹⁴⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. Paris, Éditions Gallimard, 1964, p. 34. “(...) é o instrumento de uma magia universal que transforma as coisas em espetáculos, os espetáculos em coisas, eu em outro e o outro em mim”. (Nossa tradução).

¹⁴⁶ “O espelho”. In: *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1991.

¹⁴⁷ VERNANT, Jean-Pierre. *L'Individu, la Mort, l'Amour. Soi-même et l'Autre en Grèce ancienne*. Paris, Éditions Gallimard, 1989, p. 118. “No lugar santo onde tem sido fixado o espelho inverte suas propriedades naturais. De seu papel normal - refletir as aparências, oferecer a imagem dos objetos visíveis colocados diante

De fato, o espelhamento é um evento, um *fenômeno*, cujo fascínio consiste em reproduzir, em duplicar todos os seres, pois diante de um espelho cada ser possui o seu duplo, que o contempla na medida em que é contemplado. Esse duplo é um *outro ser*, em tudo semelhante ao original, porém silencioso e mais misterioso. Sublinha-se, desse modo, o estatuto ambíguo das imagens refletidas, que parecem oscilar, continua Vernant,

entre deux pôles contraires: tantôt pur faux-semblant, ombre vaine, illusion vide de réalité; tantôt apparition d'une puissance de transparence des eaux d'une fontaine, d'une réalité "autre", lointaine, étrangère à l'ici -bas, insaisissable, mais plus pleine, plus forte que ce que le monde offre aux yeux des créatures mortelles.¹⁴⁸

Enquanto elementos-chave da problemática do inconsciente, os espelhos, diz Benilde Justo Caniato¹⁴⁹, "permitem-nos por eles e através deles o encontro do eu pleno, autêntico, pois somente ele, instrumento predileto do saber mágico, pode refletir o mundo interior". Esse processo de espelhamento é essencial para a descoberta da relação "eu/mundo", pois diante do espelho conhecemo-nos como os outros nos conhecem. No face a face, diz Jean-Pierre Vernant,

en croisant les regards; on accède à soi-même en se projetant au-dehors, en s'objectivant, à la façon d'un autre, dans la forme d'un visage scruté droit dans les yeux et dont les traits à découvert brillent de la clarté du jour.¹⁵⁰

Esse caráter mágico e revelador dos espelhos encontra-se no conto "O homem e seu espelho", de Cecília Meireles. Leiamos o texto em prosa, que nos ajudará a compreender melhor essa *poética do espelhamento*:

dele - ele pende para uma outra função, exatamente oposta: abrir uma brecha no cenário dos 'fenômenos', manifestar o invisível, revelar o divino, dá-lo a ver na glória de uma misteriosa epifania". (Nossa tradução).

¹⁴⁸ VERNANT, Jean-Pierre. *Idem, ibidem*, p. 118. "(...) entre dois pólos contrários: de um lado, puro falso-semblante, sombra vã, ilusão viva da realidade; de outro, aparição de um poder do 'além', afloramento sobre a superfície lisa, como na transparência das águas de uma fonte, de uma realidade 'outra', longínqua, estrangeira para o mundo inferior, incompreensível, mas mais plena, mais forte que aquilo que o mundo oferece aos olhos das criaturas mortais". (Nossa tradução).

¹⁴⁹ CANIATO, Benilde Justo. *A Solidão de Mulheres a Sós*. São Paulo, Centro de Estudos Portugueses da Universidade de São Paulo, 1996, p. 64.

¹⁵⁰ VERNANT, Jean-Pierre. *L'Individu, la Mort, l'Amour. Soi-même et l'Autre en Grèce ancienne*. Paris, Éditions Gallimard, 1989, p. 119. "(...) Cruzam-se os olhares; chega-se a si-mesmo projetando-se para o exterior, objetivando-se, à maneira de um outro, na forma de um rosto perscrutado diretamente nos olhos e do qual os traços a descoberto brilham na claridade do dia". (Nossa tradução).

O Homem e seu Espelho

Vou contar uma história que parece da Carochinha.

Era uma vez, por esses Brasis, um pobre homem que vivia numa pobre choupana. No meio de tanta pobreza, o homem possuía um tesouro: possuía um grande espelho, muito claro e luminoso. Como o teria arranjado, não me disseram: pertencera, talvez, a algum antepassado rico, ou resultara de alguma barganha, ou caíra da Lua (tal a sua claridade).

Vivia, pois, o pobre homem com o seu formoso espelho pendente de um prego na parede de barro da habitação, que se enchia de luz com o reflexo dos dias e das noites na sua superfície.

Mas um dia o pobre homem adoeceu gravemente. Como as ervas e benzeduras já não produzissem nenhum efeito, foi preciso (muito a contragosto) chamar um médico. E o médico chamado era um coração de santo, com certeza, mas também uma alma de artista. E, além disso, um colecionador de antigüidades.

Veio, pois, o médico e a primeira coisa que viu - Deus lhe perdoe! - não foi o doente, mas o seu espelho, cintilante e límpido. E começou a tratar do homem. Honra lhe seja feita que o tratava com a maior dedicação. Mas pensava no espelho. Não falava nisso, porém, porque o homem estava muito mal, e o tempo não era para conversas.

O tratamento foi longo e difícil. Mas o médico empenhava-se em salvar o pobre homem, de cuja família ninguém tinha notícias. O homem não tinha mesmo outra família além do seu espelho.

Passam-se os dias, o homem melhora, levanta-se, põe-se a andar e a conversar. Conversa vai, conversa vem, o médico pergunta-lhe se não quer vender aquele espelho. Para que conservá-lo naquele prego, exposto a cair de repente, a transformar-se em pó impalpável? Com o dinheiro daquele espelho poderia viver muito tempo, sem precisar trabalhar, ele, que andava tão fraco...

O homem considerou aquelas palavras do médico, na sua solidão, no fundo desses Brasis, ainda inocentes e meigos, e delicadamente se recusou a fazer qualquer negócio. Os pobres sentimentais são assim: têm vergonha de falar em dinheiro. O dinheiro assusta-os como uma coisa indigna, imoral.

O médico era uma pessoa direita: oferecia ao seu cliente um preço adequado. (Nem ele imaginaria que o seu espelho valesse tanto!). Procurou convencê-lo da honestidade de seus propósitos: amava aquele espelho desde que o vira pela primeira vez. Na verdade, a conversa parecia um pedido de casamento. O preço era outra história: mas não se discutia o preço...

Então, o homem, já acostumado ao convívio do médico, com uma sinceridade de pessoa honesta (acostumada a viver diante de um espelho) confessou-lhe a causa de tanta relutância: "É que quanto eu olho para este espelho, doutor, vejo a minha cara repetida cinquenta vezes!"

Era mesmo assim: entre a larga superfície de cristal e a moldura, o espelho possuía como um cordão de pequenos hemisférios convexos, que multiplicavam a imagem refletida. O homem dera-se ao trabalho de contar: a imagem repetia-se, na verdade, cinquenta vezes.

Como resolveram o assunto, não sei. Por onde anda o homem, esqueci-me de perguntar. Mas há pouco mostraram-me o belíssimo espelho, que resplandece numa sala azul, entre anjos, velas e rosas. Todos que tinham ouvido a história queriam ver seu rosto ali refletido: não no claro campo de cristal, mas nas rodelinhas convexas, onde tudo se repete cinquenta vezes.

Ora, eu também fiz como todo mundo e fui ver como ficava o meu rosto, nessa multiplicação. E aconteceu-me o imprevisto: quando me fixei naquela sucessão de espelhinhos convexos, que de longe pareciam bolinhas em relevo, encontrei não o meu, mas o rosto do antigo dono (que eu nem sei como era!) com esse ar um pouco de saudade e um pouco de sabedoria e renúncia que antigamente se encontrava na boa gente humilde destes Brasis.

Mas o que não consegui saber é por que o antigo dono do espelho gostava tanto de se ver refletido cinquenta vezes. Pesava-lhe a solidão de tal maneira que se consolasse com o seu próprio reflexo, naquele abandono em que vivia? Conversaria com a sua imagem? Contaria a si mesmo, como a um amigo íntimo suas melancolias e esperanças? Que dizia aquele homem ao seu retrato multiplicado? O que não ousaria jamais dizer ao melhor amigo? (Os espelhos têm essa propriedade maravilhosa de nada reterem, de nada escravizarem. Refletem todas as confidências, e logo as apagam. Sabem guardar segredos).

(In: *Janela Mágica*)

No conto, o espelho revela a todos os que dele se aproximam uma face diversa, múltipla, que ao mesmo tempo é uma só e mesma face, repetida em cada um dos outros espelhos que o compõem. É um espelho “mítico”: pertence ao tempo da “Carochinha” (primeiro parágrafo). Nele, o reflexo dos dias e das noites é uma só e mesma coisa: *luz*. Essa luminosidade, essa cintilância, faz dele um objeto único, tão único que parece que “caíra da Lua” (segundo parágrafo). O seu dono, acostumado a ver-se refletido nele, é homem honesto, sincero (décimo parágrafo). Mesmo a multiplicidade de imagens refletidas pelo espelho não o assusta; antes, revela-lhe as suas mais diferentes verdades - pois a verdade do homem não é uma, mas muitas. O seu rosto é um, mas as imagens, tantas. O seu corpo, um, mas a alma, inumerável. No poema “Da bela adormecida”, diz o “eu” lírico ceciliano:

*“Deve ser o meu rosto, que se reflete por todos os lados.
E, então, a doçura da noite, com seu plácido nível de aquário
entra em perturbação, e as coisas submersas temem perder-se.*

(In: *Vaga Música*)

Em outro poema - “Pastora Descrida” - são as águas que refletem essa multiplicidade de imagens, e é nelas que, feito Narciso diante da fonte, o “eu” lírico se contempla, na busca de seu próprio reconhecimento:

*Vergada em móveis espelhos,
vi nas águas meu retrato,
chorei sobre mim, de joelhos.*

Mas o gado que pascia

*pelas colinas da aurora,
mascando as margens do dia,*

*veio a mim sem que o esperasse,
lambeu-me os olhos de outrora,
- reconheceu a minha face.*

(In: *Retrato Natural*)

Nesses móveis espelhos, em contato com a Natureza, o “eu” lírico contempla - se. Numa participação mística com o mundo que o envolve, é descoberto e revelado por esse mesmo mundo. Mas, seja nos espelhos de vidro ou nos espelhos das águas, em ambos a poeta encontra motivo para uma idealização, que remete o leitor (também ele um espectador, diante do poema, que lhe é como um espelho) a um *outro* que é *ele mesmo*.

Para Gaston Bachelard¹⁵¹, esse espelho natural das águas pode, por exemplo, “naturalizar” nossa imagem, dar -nos um pouco de inocência diante de sua íntima contemplação. Ao contrário, os espelhos de vidro, por serem objetos mais manipuláveis e geométricos, adaptam-se mais facilmente à vida onírica, especialmente quando comparados à água viva e natural, pela imaginação poética, que assim os “re-naturaliza”. No entanto, é diante das águas que Narciso sente que sua beleza continua, que ela não está concluída, que é preciso concluí-la¹⁵². Em Cecília Meireles, a imagem aquática é recorrente, privilegiada. Nas águas diluem-se, como numa aquarela, os contornos do mundo e do próprio *eu*:

*Como num sonho,
aqui me vedes:
água escorrendo
por estas redes
de noite e dia.*

(“Irrealidade”. In: *Mar Absoluto e Outros Poemas*)

Em “Canção Quase Melancólica”, as *águas paradas* do sonho oferecem imagens igualmente *imprecisas*, que frustram, de certo modo, a contemplação amorosa. O “eu” lírico, na tentativa do encontro com o “outro”, permanece à procura, que as reticências, nos versos seguintes, tornam infinda:

*Parei as águas do meu sonho
Para teu rosto se mirar.*

¹⁵¹ BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'Imagination de la Matière*. Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 32.

¹⁵² BACHELARD, Gaston. *Idem, ibidem*, p. 32.

*Mas só a sombra dos meus olhos
ficou por cima, a procurar...*

(In: *Vaga Música*)

Desse modo, pode-se dizer que, diante das águas, a contemplação não tem a mesma natureza que diante dos espelhos de vidro. Nestes, é uma contemplação que se limita: o vidro do espelho é também uma parede, é também o intransponível. A superfície da água, ao contrário, pode ser transcendida; embora calma, pode movimentar-se com a queda de uma flor, com a passagem de um pássaro, com as agitações da brisa. A mão pode atravessá-la, ir ao fundo, penetrá-la. Assim, diz Gérard Genette,

même stagnante, elle ondule, et l'image de Narcisse ondule avec elle, anime ses formes dans une mimique sans objet, les distend, les contracte, et se découvre une inquiétante plasticité. Pourtant cette image frissonnante reste une image, et sa liberté mouvante peut être plus révélatrice que l'immobilité figée du miroir. Mais que l'agitation s'accroît, et l'ondulation devient clignotement, fractionnement, dispersion; l'élasticité continue de l'onde se décompose en une infinité de facettes juxtaposées, où Narcisse disparaît dans une décevante intermittence.¹⁵³

Essas características dão às águas um caráter feminino. Pelo mergulho nelas, o homem, segundo a mitologia hindu, penetra no mistério da criação e vai em busca do supremo segredo da Vida¹⁵⁴. Como um útero, elas são fecundadas, mas também podem fecundar, assumindo uma função masculina, como Céfiso, o rio mítico que, pela violência de sua correnteza, fertiliza a ninfa Liríope, que dará à luz Narciso (*Metamorfoses*, III, 342-344). Segundo Raïssa Cavalcanti, Céfiso, como rio arrastando-se pela terra, assemelha-se à *Uroboros*, a cobra mítica que come a própria cauda, símbolo da conjunção das polaridades feminino/masculino. Em Céfiso estariam unidos, ainda, *Eros* e *Tânatos*, vida e morte, pois, enquanto rio, é portador tanto de uma quanto da outra: pode fertilizar a terra, mas também destruí-la, pelo poder das inundações¹⁵⁵.

¹⁵³ GENETTE, Gérard. "Complexe de Narcisse". In: *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 13. "(...) mesmo estagnante, ela ondula, e a imagem de Narciso ondula com ela, anima suas formas em uma mímica sem objeto, os distende, os contrai, e se descobre uma inquietante plasticidade. Portanto dessa imagem estremecida resta uma imagem, e sua liberdade movente pode ser mais reveladora que a imobilidade fingida do espelho. Quanto mais a agitação acentua-se, mais a ondulação torna-se vibrante, fracionante, dispersa; a elasticidade contínua da onda se decompõe em uma infinidade de facetas justapostas, onde Narciso desaparece em uma decepcionante intermitência". (Nossa tradução).

¹⁵⁴ ZIMMER, Heinrich. *Mitos e Símbolos na Arte e Civilização da Índia*. Tradução de Carmen Fischer, do original em inglês *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*). São Paulo, Editora Palas Athena, 1989, p. 36.

¹⁵⁵ CAVALCANTI, Raïssa. *O Mito de Narciso - O Herói da Consciência*. São Paulo, Editora Cultrix, 1992, p. 95.

Na Antigüidade acreditava-se que as águas possuíam um poder maléfico. Artemidoro, por exemplo, em seu *Tratado dos Sonhos* (II, 7), considerava que o mirar-se nelas causava a morte, seja daquele que se via, seja de qualquer um de seus parentes. Esse mesmo valor maléfico é reencontrado no tabu pitagórico segundo o qual não se deve mirar na água de um rio¹⁵⁶. Tais temores decorrem, segundo A. Wesselski¹⁵⁷, da emoção que os homens sentiram ao descobrir a propriedade especular das águas: sua primeira reação foi de acreditarem que estavam diante de um ser vivo no fundo delas, o que os amedrontava. Por outro lado, como observa Mircea Eliade, ‘as águas simbolizam, para a maioria dos povos primitivos, a soma universal das virtualidades e são um reservatório de todas as possibilidades de existência, pois precedem toda forma e sustentam toda a criação’¹⁵⁸. Esse estatuto ambíguo das águas é representado na mitologia hindu por *Maya*, as águas primordiais que a tudo dão origem e que a tudo consomem:

Ilimitadas e imperecíveis, as águas cósmicas são a um só tempo fonte imaculada de todas as coisas e formidável sepultura. Através do seu poder de autotransformação, a energia do abismo assume formas individualizadas dotadas de vida temporária e de autoconsciência limitada. Nutre-as e alimenta-as, por algum tempo, com sua seiva vivificante. Depois dissolve-as novamente, sem clemência ou distinção, fazendo com que retornem à energia anônima da qual surgiram. Esse é o trabalho e o caráter de Mãã, útero universal que tudo consome.¹⁵⁹

Para Cecília Meireles, esse aspecto ambíguo das águas é também parte da imagem da divindade. Em sua poética, é freqüente encontrar-se Deus associado ao elemento aquático¹⁶⁰. No poema ‘Périplo’, publicado em *Mar Absoluto e Outros Poemas* (1945), essa

¹⁵⁶ Cf. HADOT, Pierre. ‘Le Mythe de Narcisse et son Interprétation par Plotin’. In: PONTALIS, J. -B. (Direction). *Narcisses*. Éditions Gallimard, 1976, p. 145.

¹⁵⁷ ‘Narkissos oder das Spiegelbild’. In: *Archiv orientální*, t. VII, 1935, p. 37-63 et 328-350. Apud HADOT, Pierre. ‘Le Mythe de Narcisse et son Interprétation par Plotin’. In: PONTALIS, J. -B. (Direction). *Narcisses*. Éditions Gallimard, 1976, p. 146.

¹⁵⁸ ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos. Ensaio sobre o Simbolismo Mágico-religioso*. (Tradução de Sônia Cristina Tamer do original em francês *Images et Symboles*). São Paulo, Editora Martins Fontes, 1991, p. 152.

¹⁵⁹ ZIMMER, Heinrich. *Mitos e Símbolos na Arte e Civilização da Índia*. Tradução de Carmen Fischer, do original em inglês *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*). São Paulo, Editora Palas Athena, 1989, p.36.

¹⁶⁰ A origem dessa relação *Deus e as águas* pode ser encontrada entre os simbolismos dos deuses aquáticos greco-romanos, como Oceano e Tétis, ou seus substitutos, Netuno e Anfitriote, que governavam os elementos líquidos (BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia - Histórias de Deuses e Heróis* - Tradução de David Jardim Júnior, do original em inglês *The Age of Fable* - 11ª ed. Rio de Janeiro, Ediouro, 2000, p. 211), ou ainda na mitologia indiana védica, na qual o deus Vishnu (o segundo da hierarquia divina, de acordo com o panteão védico), em uma de suas transformações arquetípicas, teria tomado a forma elementar do oceano cósmico e em seguida a de um gigante deitado sobre as águas... - ZIMMER, Heinrich. *Mitos e Símbolos na Arte e Civilização da Índia*. Tradução de Carmen Fischer, do original em inglês *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, São Paulo, Editora Palas Athena, 1989, p.37).

associação é representada por um *Deus-Mar*, tranqüilo e ao mesmo tempo inquieto, “preso” e “livre”, “antigo” e “sempre novo”, “indiferente” e “suscetível”.

Périplo

*Minha é a deserta solidão, clara e severa,
onde respiro amanheceres seculares.*

*Meus navegantes, meus remotos pescadores...
Óleo, sal, redes, altivez de densas brumas...*

*Olho das barcas que sem pálpebra buscaram
entre sereias e medusas sua Estrela.*

*Graves cabeças modeladas por vento amplo,
rijos destinos, obedientes a onda e céu.*

*Adivinhar da flutuação: arrojo exato.
(Rápida, a espuma lava as lágrimas da praia...)*

*Deus-Mar! por ti vimos o Eterno e a Variedade:
a ti pedimos o que deste e o que negaste.*

*Se um dia foste em nosso lábio prata móvel,
branco alimento - um dia fomos, em teu lábio,*

*triste despojo, corpo vão, débil tributo...
Porque és assim, para te amarmos e possuirmos,*

*e em ti deixarmos nossa vida, mudamente,
dada ao que for vontade e lei no teu mistério.*

*Deus-Mar, tranqüilo, e inquieto, e preso e livre, antigo
e sempre novo - indiferente e suscetível.*

*Em cada praia deste mundo te celebram
os que te amaram por naufrágios e vitórias,*

*e religiosos se renderam, convencidos,
à lição tácita dos símbolos marítimos.*

(“Périplo”. In : *Mar Absoluto e Outros Poemas*)

No poema, a aproximação simbólica entre Deus e o mar sustenta o sentimento de totalidade vivenciado pelo “eu” lírico. O mar, *símbolo arquetípico* da literatura¹⁶¹, é também um grande espelho natural onde se refletem o céu, as estrelas e todo o universo. Ele representa, como observa Paul Diel¹⁶², “à imensidão misteriosa em direção à qual a vida se encaminha e de onde emerge, tornando-se símbolo do nascimento”. Na mitologia indiana, essa imensidão é simbolizada pelo *oceano primordial*, origem e destino de todas as coisas. Segundo Heinrich Zimmer, após a sua destruição, o mundo,

sob a torrente do Deus-Feito-Chuva, é reintegrado ao oceano primordial, de onde surgiu na aurora do universo. O fecundo útero aquático acolhe outra vez dentro de si as cinzas de toda a criação. Os elementos fundamentais dissolvem-se no fluido indiferenciado do qual surgiram. Dissolvem-se a lua e as estrelas. A maré, subindo, faz-se água infinita.¹⁶³

Essas águas marinhas, em Cecília Meireles, atuam como *símbolos da totalidade*. Além de sua função catalisadora e alquímica¹⁶⁴, associam-se e frequentemente representam a própria existência, sobre a qual se inclina o “eu” lírico, em íntima contemplação:

*Virei-me sobre a minha própria existência, e contemplei-a.
Minha virtude era esta errância por mares contraditórios,
e este abandono para além da felicidade e da beleza.*

*Ó meu Deus, isto é minha alma:
qualquer coisa que flutua sobre este corpo efêmero e precário,
como o vento largo do oceano sobre a areia passiva e inúmera...*

(“Noções”. In: *Viagem*)

¹⁶¹ FRYE, Northrop. “Os Arquétipos da Literatura”. In: *Fábulas de Identidade: Estudos de Mitologia Poética*. (Tradução de Sandra Vasconcelos, do original em inglês *Fables of Identity - Studies in Poetic Mythology*). São Paulo, Ed. Nova Alexandria, 2000, p. 18.

¹⁶² DIEL, Paul. *O Simbolismo na Mitologia Grega*. (Tradução de Roberto Cacuro e Marcos Martinho dos Santos, do original em francês *Le Symbolisme dans la Mytologie Grecque*). São Paulo, Editora Attar, 1991, p. 41.

¹⁶³ ZIMMER, Heinrich. *Mitos e Símbolos na Arte e Civilização da Índia*. (Tradução de Carmen Fischer, do original em inglês *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*). São Paulo, Palas Athena, 1989, p. 38.

¹⁶⁴ CRISTÓVÃO, Fernando. “Compreensão Portuguesa de Cecília Meireles”. Palestra proferida em 23 out 2001, no Auditório da Escola de Aplicação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. In: *Anais do Seminário Internacional Cecília Meireles: 100 Anos*. Realização do Instituto de Estudos Avançados, área de Literatura Brasileira da FFLCH-USP, e Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Essa atitude contemplativa levará o “eu” lírico cada vez mais à sua interioridade, o que nos remete ao estudo do narcisismo na psicanálise, onde o tema tem merecido inúmeras interpretações, como veremos a seguir.

Capítulo IV

À PROCURA DO EU (NARCISO NA PSICANÁLISE)

‘Pour les psychanalystes, ce mythe, qui a touché tant de générations, interroge aussi l’homme moderne qui y découvre une nouvelle façon de méditer sur son identité’.¹⁶⁵

G. Guy-Gillet (‘La Blessure de Narcisse’)

Para prosseguirmos com nosso estudo do narcisismo na obra de Cecília Meireles é necessário determo-nos, ainda que brevemente, nas análises de Freud sobre o tema e nos autores que as aprofundaram.

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 o investimento do sujeito na realidade exterior, menor o investimento em si e quanto maior o investimento em si, menor o investimento na realidade exterior. 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 novamente 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 ego¹⁶⁶. Para recuperar o equilíbrio, o indivíduo apaixonado deve então desinvestir a energia antes aplicada no ser amado, voltando-a para si. De acordo com Freud, a volta da libido objetual ao ego e sua transformação no narcisismo pode representar, por assim dizer, um novo amor feliz que, como o amor da criança por si,

¹⁶⁵ ‘Para os psicanalistas, esse mito, que tem tocado tantas gerações, interroga igualmente o homem moderno que aí descobre uma nova maneira de meditar sobre sua identidade’. (Nossa tradução).

¹⁶⁶ ‘Sobre o Narcisismo: uma Introdução’. In: *Sigmund Freud - Obras completas (Volume XIV - 1914-1916)*. (Tradução do original em alemão *Zur Einführung des Narzissmus*, e do inglês *On Narcissism: an Introduction*, sob a direção-geral de Jayme Salomão). Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda., 1972, p. 117.

“corresponde à condição primeira na qual a libido objetal e a libido do ego não podem ser distinguidas”¹⁶⁷.

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*.

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. A unicidade e coerência conferida ao próprio corpo somente mais tarde seria estendida aos objetos da realidade exterior. Mais adiante, 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. A saída do estágio de auto-erotismo para o estágio de amor por objetos externos exigiria, portanto, o suplemento de um fator diferencial, que Freud finalmente postulou ser o narcisismo, que seria então o responsável pela formação do ego unificado na criança.

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. Ambos, porém, são a manifestação de um só instinto (*Eros*), a *pulsão de vida* que estaria no princípio de toda coesão, de toda ligação. Tanto a libido do ego quanto a libido do objeto trabalhariam, cada qual igualmente, num sentido inverso à *pulsão de morte* (*Tânatos*), a força que tende a desfazer toda vida, a fazer com que o ser vivo retorne ao estado inanimado. No entanto, o amor narcísico não contribui, como o amor erótico, para a perpetuação da espécie, já que para se perpetuar é necessário que o homem se una a uma criatura do sexo oposto, para engendrar um filho que os continuem num ser novo, diferente deles mesmos. Nesse sentido, o narcisismo, por não contribuir para a perpetuação da espécie, representa uma vitória de *Tânatos* sobre *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,

¹⁶⁷ FREUD, Sigmund. “Sobre o Narcisismo: uma Introdução”. In: *Sigmund Freud - Obras completas (Volume XIV - 1914-1916)*. (Tradução do original em alemão *Zur Einführung des Narzissmus*, e do inglês *On Narcissism: an Introduction*, sob a direção-geral de Jayme Salomão). Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda., 1972, p. 117.

seria a presença, no sonho, do *egoísmo*¹⁶⁸, 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.

Como conclusão, 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 do “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).

Além de Freud, outros autores estudaram o narcisismo do ponto de vista da psicanálise. Dentre eles, destaca-se Jacques Lacan¹⁶⁹, cujo pensamento a respeito do tema resumiremos brevemente para a finalidade deste estudo.

Para Lacan, haveria uma fase do desenvolvimento da personalidade ao qual denominou de “estágio do espelho” (*le stade du miroir*). Essa fase seria composta de três etapas, ou “tempos”. No primeiro tempo, a criança perceberia o reflexo no espelho como um ser real. Este ser não seria percebido como sendo ela mesma, mas outro, pois, nesse momento, ainda não é capaz de distinguir entre o “eu” e o “não -eu”, ou, em outras palavras, entre ela mesma e o mundo ao seu redor. Nesse estágio, ela e o mundo são uma só e mesma coisa. No segundo tempo, a criança passaria a compreender que a imagem do espelho é uma imagem, e não um ser real. Ela não buscaria mais o outro atrás do espelho, pois percebe que não há nada ali. Tornar-se-ia capaz, portanto, de distinguir entre o ser real e a imagem especular. No terceiro tempo, haveria um reconhecimento do outro como imagem. Por meio desse reconhecimento, a criança passaria a identificar-se com essa imagem, que não é ela mesma, mas que lhe permite reconhecer-se no outro. Nesse reconhecimento da imagem como representação de si mesma, a criança constrói o *imaginário*.

¹⁶⁸ “Sobre o Narcisismo: uma Introdução”. In: *Sigmund Freud - Obras completas (Volume XIV - 1914-1916)*. (Tradução do original em alemão *Zur Einführung des Narzissmus*, e do inglês *On Narcissism: an Introduction*, sob a direção-geral de Jayme Salomão). Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda., 1972, pp. 98 e 106.

¹⁶⁹ LACAN, Jacques. “Le Stade du Miroir comme Formateur de la Fonction du Je”. In: *Revue Française de Psychanalyse* (1949). In: *Écrits*. Paris, Seuil, 1966.

De acordo com Lacan, a fase do espelho seria a primeira experiência de identificação fundamental que possibilitaria à criança, a partir da visão de seu corpo como algo integral, estruturar o seu próprio *eu*. Essa imagem do corpo como totalidade superaria a angústia do corpo fragmentado (*corps morcelé*), disperso em vários membros, como antes percebido pela criança. A função do espelho consistiria, portanto, na integração da criança dentro de uma dialética que a constituirá como sujeito único e completo¹⁷⁰.

Retomando os estudos de Freud, Bèla Grunberger¹⁷¹ observou que o homem nasce e morre narcísico. O *narcisismo primário*, diz Grunberger, “estruturar-se-ia no início da vida e seria um ‘instinto’, um fator autônomo passível de ser elevado à categoria de *instância psíquica*, como o Id, o Superego e o Ego, e, ao nascer, o indivíduo já possuiria em si esse ‘impulso’ narcísico, que permanecerá nele, de algum modo, por toda a vida”¹⁷².

Para Pierre Dessuant¹⁷³, o *narcisismo primário*, postulado por Freud, existiria na vida intra-uterina, podendo ser definido como um estado indiferenciado de “homeostase”, no qual o feto não conheceria necessidades, já que essas seriam satisfeitas antes mesmo de serem sentidas como tais. Ele também não teria desejos, e tampouco desfrutaria da satisfação associada à descarga tensional. De acordo com Dessuant,

O feto, ser parasitário por excelência, parece paradoxalmente gozar de uma perfeita autarcia, não existindo para ele nem sujeito, nem objeto, nem conflito. Ele é onipotente e seu universo ilimitado no tempo e no espaço “confunde-se com o Universo” (o fantasma sobrejamente conhecido de invulnerabilidade, de imortalidade e de infinito é uma herança fetal: o tempo não existe para o feto).¹⁷⁴

Após o nascimento, a *tensão* representada pelo conflito entre a “libido do ego” (Narciso) e a “libido do objeto” (Eros) colocará o ser em movimento e será responsável pela dinâmica de sua vida afetiva. A partir desse instante, ele investirá ora em si mesmo (amor narcísico), ora no outro (amor erótico). Esse duplo movimento pode ser observado, por exemplo, no conflito experimentado pelo “eu” lírico ceciliano em “Lua Adversa”:

*Tenho fases, como a lua,
Fases de andar escondida,
fases de vir para a rua...
Perdição da minha vida!*

¹⁷⁰ LACAN, Jacques. *Écrits*. Paris, Seuil, 1966, p. 97.

¹⁷¹ GRUNBERGER, Bèla. *Le Narcissisme. Essais de Psychanalyse*. Paris, Payot, 1971. Apud DESSUANT, Pierre. *Obra citada*, p. 49.

¹⁷² GRUNBERGER, Bèla. *Idem, ibidem*, p. 49.

¹⁷³ DESSUANT, Pierre. *O Narcisismo*. (Tradução de Ricardo Luiz Saliby do original em francês *Le Narcissisme*). Rio de Janeiro, Imago, p. 71.

¹⁷⁴ DESSUANT, Pierre. *Idem, ibidem*, p. 71.

*Perdição da vida minha!
Tenho fases de ser tua,
tenho outras de ser sozinha.*

(In: *Vaga Música*)

O poema exemplifica o conflito existencial entre a *libido de objeto* e a *libido narcísica*, na contradição experimentada pelo “eu” poético entre o “ser para o outro” (no poema, representado pelo desejo de “ser tua”) e o “ser para si” (representado pelo desejo de “ser sozinha”). O duplo movimento interior $\times$ exterior, ou recolhimento $\times$ abertura, comunhão $\times$ solidão, não é obstáculo para a experiência do “eu” lírico, que apenas constata a oposição instável entre esses modos de expressão de sua individualidade. Ambos representam, no entanto, a perdição (quarto e quinto versos): “Perdição da minha vida! / Perdição da vida minha!”. Nesses versos, a anteposição ou posposição do possessivo é significativa: “*minha* vida” é a vida que o “eu” lírico tem, como todos a têm; “vida *minha*” é a que é só dele, de mais ninguém. No texto, amor erótico e amor narcísico se complementam.

Voltemos à psicanálise. Segundo os seus postulados, do ponto de vista do sujeito, tanto a libido do ego (ou *libido narcísica*) quanto a libido do objeto (ou *erótica*), jamais são satisfeitas em sua plenitude, isso porque a libido do ego não pode satisfazer-se integralmente na vida adulta, na mesma intensidade de fusão e participação mística experimentadas nos primeiros estágios da vida¹⁷⁵. A lembrança desse estado elacional impulsionaria então o ser, inconscientemente, na direção de uma felicidade perfeita. Essa felicidade somente é buscada na medida em que já foi experimentada durante o período narcísico primário, uma vez que nada pode ser procurado sem antes ter sido conhecido e perdido. É esse movimento de busca que teria dado origem, nos primórdios da civilização, aos mitos do Paraíso Perdido e da Idade de Ouro¹⁷⁶, e nas sociedades modernas, à concepção cristã do Paraíso que, segundo Álvaro Cardoso Gomes¹⁷⁷, “monta-se como algo análogo ao ventre materno, onde a criança adormece, sob a força embaladora do sonho”. A infância, de fato, pode ser associada a essas imagens paradisíacas, já que a criança vive, no começo de sua vida,

dans l’illusion de sa toute-puissance narcissique, illusion qui se trouve confirmée par les circonstances de vie du nourrisson, lesquelles reproduisent, grâce aux personnes préposées à ses soins, dans la mesure du possible, les conditions de sa vie prénatale;

¹⁷⁵ Apud CAVALCANTI, Raïssa. *O Mito de Narciso - O Herói da Consciência*. São Paulo, Editora Cultrix, 1992, p. 50.

¹⁷⁶ Cf. a esse respeito: ELIADE, Mircea. “La Nostalgie du Paradis dans les Traditions Primitives”. In: *Mythes, Rêves et Mystères*. Paris, Gallimard, 1957, pp. 78-94.

¹⁷⁷ GOMES, Álvaro Cardoso. *O Poético: Magia e Iluminação*. São Paulo, Editora Perspectiva/EDUSP, 1989, p. 130.

l'enfant prolonge cette position par le sentiment de satisfaction hallucinatoire de ses besoins, comme nous le savons, au moins pendant un certain temps¹⁷⁸.

O nascimento, nesse caso, ao pôr fim a esse estado de plenitude vivenciado durante a fase do narcisismo primário, constituir-se-ia num trauma para o indivíduo¹⁷⁹. Como observa Bella Josef,

O nascimento e o princípio de realidade implicam na violência: a certeza da descontinuidade. Assim, instaura-se a primeira violação, a ordem do simbólico que distancia o homem de sua identidade original. O erotismo diz dessa perda: o desejo angustiado da duração mantém a nossa individualização mas duração significa morte.¹⁸⁰

De fato, uno com o mundo que o rodeia, o feto é vida pura, em estado bruto e, como diz Octavio Paz¹⁸¹, *um fluir ignorante de si*. Para Paz,

Al nacer, rompemos los lazos que nos unen a la vida ciega que vivimos en el vientre materno, en donde no hay pausa entre deseo y satisfacción. Nuestra sensación de vivir se expresa como separación y ruptura, desamparo, caída en un ámbito hostil o extraño. A medida que crecemos esa primitiva sensación se transforma en sentimiento de soledad. Y más tarde, en conciencia: estamos condenados a vivir solos, pero también lo estamos a traspasar nuestra soledad y a rehacer los lazos que en un pasado paradisíaco nos unían a la vida.¹⁸²

¹⁷⁸ GRUNBERGER, Béla. *Le Narcissisme. Essais de Psychanalyse*. Paris, Payot, 1971, p. 82. “(...) na ilusão de sua toda-potência narcísica, ilusão que se encontra confirmada pelas circunstâncias de vida do bebê, as quais reproduzem, graças às pessoas predispostas a seus cuidados, na medida do possível, as condições de sua vida pré-natal; a criança prolonga essa posição pelo sentimento de satisfação alucinatória de suas necessidades, como nos o sabemos, ao menos durante um certo tempo”. (Nossa tradução).

¹⁷⁹ GRUNBERGER, Béla. *Idem, ibidem*, pp. 82-9.

¹⁸⁰ JOSEF, Bella. *A Máscara e o Enigma. A Modernidade: da Representação à Transgressão*. Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1986, p. 294.

¹⁸¹ PAZ, Octavio. “La Dialéctica de la Soledad”. In: *El Laberinto de la Soledad*. 6ª ed. México, Fondo de Cultura Economica, 1970, p. 175.

¹⁸² PAZ, Octavio. “La Dialéctica de la Soledad”. In: *El Laberinto de la Soledad*. 6ª ed. México, Fondo de Cultura Economica, 1970, p. 175. “Ao nascer, rompemos os laços que nos unem à vida cega que vivemos no ventre materno, onde não há pausa entre desejo e satisfação. Nossa sensação de viver expressa-se como separação e ruptura, desamparo, queda em um ambiente hostil ou estranho. À medida que crescemos, essa primitiva sensação se transforma em sentimento de solidão. E mais tarde, em consciência: estamos condenados a viver a sós, mas também o estamos a traspasar nossa solidão e a reestabelecer os laços que em um passado paradisíaco nos uniam à vida”. (Nossa tradução).

Existir, desse ponto de vista, teria um duplo significado: de um lado, representaria o abandono forçado do estado narcísico e do bem-estar a ele inerente; de outro, seria um passo decisivo para a conquista da individualidade (e também da percepção de sua finitude). Vivendo no útero, o ser ainda é parte da mãe, ou melhor, ele *é* a mãe. Os seus corpos compõem um só corpo, pois, como escreveu Martin Buber,

A vida pré-natal das crianças é um puro vínculo natural, um afluxo de um para outro, uma inter-ação corporal na qual o horizonte vital do ente em devir parece estar inscrito de um modo singular no horizonte do ente que o carrega, e entretanto, parece também não estar aí inscrito, pois não é somente no seio de sua mãe humana que ele repousa. Este vínculo é tão cósmico que se tem a impressão de estar diante de uma interpretação imperfeita de uma inscrição primitiva, quando se lê numa linguagem mítica judaica que o homem conheceu o universo no seio materno, mas que ao nascer tudo caiu no esquecimento.¹⁸³

O nascimento seria, desse modo, uma perda, uma diminuição e uma limitação, pois o ser, que antes participava de algo maior - o corpo materno -, após o parto vê-se separado da totalidade da qual fazia parte. Depois disso, passa a sujeitar-se ao sofrimento, e mais especificamente, ao *seu* sofrimento (já que antes até mesmo o sofrer não era seu, mas da mãe). Essa concepção do nascimento como origem do sofrimento encontra-se também no misticismo oriental, que exerceu grande influência no pensamento e na obra de Cecília Meireles¹⁸⁴. De acordo com a Primeira Nobre Verdade Budista, por exemplo,

“Existir” é intrinsecamente “estar limitado”, é estar submetido ao princípio da individualização e, por conseguinte, é sofrer. Existência, afinal, é limitação e, como limitação é sofrimento, existência em última análise, é dor.¹⁸⁵

Diante dessa concepção da existência como sofrimento, o objetivo do místico, que muitas vezes atua como um referencial para a poeta, será atingir, pela sublimação, a superação da roda dos nascimentos e mortes (*Samsara*), a fim de vivenciar um estado de plenitude e indiferenciação (*Nirvana*) muito semelhante ao estado narcísico primário, no qual a criança percebe que

¹⁸³ BUBER, Martin. *Eu e Tu*. (Tradução de Newton Aquiles von Zuben do original em alemão *Ich und Du*). 2ª ed. São Paulo, Cortez & Moraes, 1979, p. 28.

¹⁸⁴ Cf. SAMPAIO, Nuno de. “O Purismo Lírico de Cecília Meireles”. In: *O Comércio do Porto*, Porto (Portugal), 16 ago. 1949. In: MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1987, p. 47-52.

¹⁸⁵ AZEVEDO, Cícero Flores de. *Angústia e Beatitude no Limiar da Sabedoria. Zen-budismo, Ramana Maharshi e Krishnamurti*. São Paulo, Editora Folco Masucci, 1968, p. 31.

Le monde est en lui, mais il est également le monde, celui-ci le reflétant sur un mode narcissique. L'enfant à cette phase de son évolution n'est pas le centre de l'univers, il est cet univers même.¹⁸⁶

O modo como a criança percebe a realidade que a envolve durante esse período narcísico seria muito próximo do modo como o místico percebe a sua própria realidade:

A rigor, no Nirvana todos nós estamos - pois ele é a nossa realidade e a realidade do mundo. Nirvana não é algo para ser encontrado no futuro ou coisa que pertença ao passado; não é experiência para ser vivida em outros mundos ou em outros planos de existência. Nem sequer é coisa que possa ser dissociada do Samsara de maneira absoluta. O Nirvana “é” no momento presente.¹⁸⁷

Esse estado nirvânico, enquanto superação do tempo linear, é de natureza *mítica*. Vencer o tempo, pela conquista do Nirvana, ou pelo retorno ao estado narcísico primário, significa, como no mito, recuperar o vínculo com uma unidade primordial, pois, como diz Octávio Paz¹⁸⁸, ‘la medición espacial del tiempo separa al hombre de la realidad, que es un continuo presente, y hace fantasmas a todas las presencias en que la realidad se manifiesta’. Em Cecília Meireles, o tempo é também eternidade e o “eu” lírico ceciliano é um

(...) *passageiro absoluto*
do eterno tempo!

(“Nove”. In: *O aeronauta*)

A antítese entre o tempo linear e o tempo circular é superada pela constituição de uma unidade sintagmática (*eterno tempo*), em que os opostos não mais se excluem. Mas, para encontrar esse estado de plenitude em que o tempo é também eternidade, o “eu” lírico defronta-se com duas possibilidades: o recolhimento, pela solidão e nostalgia do passado, que, segundo Alfredo Bosi¹⁸⁹, constituem “formas de defesa e resposta ao desencantamento do

¹⁸⁶ GRUNBERGER, Béla. *Le Narcissisme. Essais de Psychanalyse*. Paris, Payot, 1971, p. 94. ‘O mundo está nele, mas ele é igualmente o mundo, que o reflete de um modo narcísico. O recém-nascido, nessa fase de sua evolução, não é o centro do universo, ele é esse universo mesmo’. (Nossa tradução).

¹⁸⁷ AZEVEDO, Cícero Flores de. *Angústia e Beatitude no Limiar da Sabedoria. Zen-budismo, Ramana Maharshi e Krishnamurti*. São Paulo, Editora Folco Masucci, 1968, p. 81.

¹⁸⁸ PAZ, Octavio. ‘La Dialéctica de la Soledad’. In: *El Laberinto de la Soledad*. 6ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1970, p. 188. ‘A medição espacial do tempo separa o homem da realidade, que é um contínuo presente, e faz fantasmas a todas as presenças em que a realidade se manifesta’. (Nossa tradução).

¹⁸⁹ BOSI, Alfredo. ‘Poesia-resistência’. In: *O Ser e o Tempo da Poesia*. 6ª ed. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2000, p. 177.

mundo real”, ou a morte, fim do tempo linear e ingresso no tempo absoluto. Para Narciso, os dois caminhos são possíveis, pois ele, “*el solitario*”, como o definiu Octavio Paz¹⁹⁰, em sua solidão não tem mais a noção do tempo que passa. Narciso *permanece* diante da fonte (*Metamorfoses*, III, 416-419). Mas essa permanência é também inquietação, pela paixão que o movimenta (*Metamorfoses*, III, 437-440). No final do mito, a morte - possibilidade de retorno à origem - surge para apaziguar definitivamente todas as tensões que compõem a existência, esse breve intervalo no *tempo absoluto* da eternidade.

¹⁹⁰ PAZ, Octavio. “La Dialéctica de la Soledad”. In: *El Laberinto de la Soledad*. 6ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1970, p. 183.

Capítulo V

À PROCURA DO OUTRO (NARCISO NA SOCIEDADE)

‘También nosotros nos fundimos con el instante para transpassarlo mejor, también, para ser nosotros mismos, *somos otros*’.¹⁹¹

Octavio Paz (‘El Arco y la Lira’)

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 insere¹⁹². De certo modo, as relações sociais são sempre relações de espelhamento, por meio das quais cada homem busca reconhecer no outro a sua própria individualidade.

O espelhamento - que é, em sua essência, narcísico - tem um duplo caráter. 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 Bourdieu¹⁹³, “um lugar de exibição narcísica”.

Vê-se que o processo de massificação é complexo, envolvendo não apenas os aspectos materiais da realidade imediata - como o comer, o beber, o dormir, comuns a todos os homens -, mas também os elementos simbólicos mediatizados, que buscam representar esse mesmo real segundo certo ponto de vista, que em última instância configura uma *ideologia*, ou seja, um *sentido a serviço do poder*¹⁹⁴. Em geral, o resultado desse processo é um

¹⁹¹ “También nós nos fundimos com o instante para transpassá-lo melhor, também, para sermos nós mesmos, *somos outros*”. (Nossa tradução).

¹⁹² “Sobre o Narcisismo: uma Introdução”. In: *Sigmund Freud - Obras completas (Volume XIV - 1914-1916)*. (Tradução do original em alemão *Zur Einführung des Narzissmus*, e do inglês *On Narcissism: an Introduction*, sob a direção-geral de Jayme Salomão). Rio de Janeiro, Imago Editora Ltda., 1972, p. 113.

¹⁹³ BOURDIEU, Pierre. *Sobre a Televisão*. (Tradução de Maria Lúcia Machado). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997, p. 17.

¹⁹⁴ THOMPSON, John B. *Ideologia e Cultura Moderna. Teoria Social Crítica na Era dos Meios de Comunicação de Massa*. (Tradução do Grupo de Estudos sobre Ideologia, comunicação e representações sociais da pós-graduação do Instituto de Psicologia da PUC-RS, do original em inglês *Ideology and Modern Culture: Critical Social Theory in the Era of Mass Communication*). Petrópolis, Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1995, p. 16.

narcisismo negativo, que gera a negação dos *out-groups* e das minorias *in-groups* e também a adoração da autoridade e da ordem por ela administrada¹⁹⁵. A identificação com o coletivo, nesses casos, quase sempre encobre uma luta pela autopreservação individual que acaba reduzindo-se na *violência*, porque, de um modo geral, no narcisismo coletivo, como observa Adorno¹⁹⁶, “a função autoconservadora, ao menos aparentemente, está preservada, mas se encontra cindida da função da consciência e entregue à irracionalidade”. A *alteridade* é então suprimida pela *autoridade*, que se impõe para realizar um objetivo único: a uniformidade de pensamento e comportamento. Essa uniformização é alcançada quer pelo uso da violência explícita, na forma de repressão, quer pela violência dissimulada, *simbólica*¹⁹⁷, encontrada nas diferentes formas de controle social, por meio dos quais, como diz Mônica do Amaral¹⁹⁸, “tudo parece ser forjado para conduzir os indivíduos a uma adaptação à sociedade, que (modernamente) a indústria cultural garante por meio de uma direção orgânica, que converte o tecido social num sistema coeso”¹⁹⁹.

Nesse processo de massificação e perda de identidade individual, a poesia surge como uma resposta, como 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 ou de reconhecer a sociedade nelas próprias, porque, diz Adorno²⁰⁰, “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*²⁰¹, 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 solidão²⁰².

¹⁹⁵ AMARAL, Mônica do. *O Espectro de Narciso na Modernidade - de Freud a Adorno*. São Paulo, Estação Liberdade/FAPESP, 1997, p. 31.

¹⁹⁶ ADORNO, T.W. *Sociology and Psychology* (part II). [New York], New Left Review, 1968, p. 88. Apud AMARAL, Mônica. *Idem, ibidem*, p. 48.

¹⁹⁷ “A violência simbólica”, segundo Pierre Bourdieu, “é uma violência que se exerce com a cumplicidade tácita dos que a sofrem e também, com freqüência, dos que a exercem, na medida em que uns e outros são inconscientes de exercê-la ou sofrê-la”. (BOURDIEU, Pierre. *Sobre a Televisão*. Tradução de Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997, p. 22).

¹⁹⁸ AMARAL, Mônica do. *O Espectro de Narciso na Modernidade - de Freud a Adorno*. São Paulo, Estação Liberdade/FAPESP, 1997, pp. 23-4.

¹⁹⁹ AMARAL, Mônica do. *Idem, ibidem*, p. 24.

²⁰⁰ ADORNO, T.W. *Sociology and Psychology* (part I). [New York], New Left Review. 1967, p. 69. Apud. AMARAL, Mônica do. *O Espectro de Narciso na Modernidade - de Freud a Adorno*. São Paulo, Estação Liberdade/FAPESP, 1997, p. 44.

²⁰¹ Apud JOSEF, Bella. *A Máscara e o Enigma. A Modernidade: da Representação à Transgressão*. Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1986, p.122.

²⁰² Apud BUBER, Martin. *Do Diálogo e do Dialógico*. (Tradução de Marta Ekstein de Souza Queiroz e Regina Weinberg, do original em alemão *Das Dialogische Prinzip*). São Paulo, Editora Perspectiva, 1982, p. 106.

Uma das características dessa sociedade de massas é a sua passividade. Para Erich Fromm²⁰³, esse é um traço característico e patológico das sociedades modernas. Segundo Fromm,

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.²⁰⁴

Cecília Meireles, profundamente crítica em relação a essa passividade das massas, escreveu:

Nós só amamos bem o que se parece bem conosco; andamos sequiosos de repercussões, de respostas, de reflexos que de certo modo repitam o que somos: como se a nossa verdade dependesse de uma conformação exterior, como se a nossa própria existência carecesse, para ter realidade, do testemunho de uma identidade verificada plenamente noutra vida.²⁰⁵

Essa perda de identidade representa o empobrecimento gradativo do homem e da cultura na qual ele se insere, pois uma cultura, diz Mikhail Bakhtin²⁰⁶, “só se revela em sua profundidade aos olhos de outra cultura, assim como o ser humano só se revela em sua profundidade aos olhos de outro ser humano”. Desse modo, tomados separadamente, os indivíduos e as culturas possuem um caráter *unívoco* e fechado. Essa univocidade (característica de Narciso), somente será superada pela abertura ao diálogo (característica de Eco), pois, em certa medida, completa Bakhtin²⁰⁷, “um sentido revela -se em sua profundidade ao encontrar e tocar outro sentido, um sentido alheio”. É nesse encontro que se estabelece a

²⁰³ FROMM, Erich. *A Revolução da Esperança: Por Uma Tecnologia Humanizada*. (Tradução de Edmond Jorge do original em inglês *The Revolution of Hope. Toward a Humanized Technology*). 5ª ed., Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1984., p. 55.

²⁰⁴ FROMM, Erich. *Idem, ibidem*, p. 55.

²⁰⁵ MEIRELES, Cecília. “A Paz pela Educação”. In: *Página de Educação do Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 11.08.1932. Apud LAMEGO, Valéria. *A Farpa na Lira: Cecília Meireles na Revolução de 30*. Rio de Janeiro, Record, 1996, pp. 200-1.

²⁰⁶ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. (Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira e Marina Appenzeller a partir do francês, do original russo *Estetika Slovesnogo Tvortchestva*). São Paulo, Martins Fontes, p. 368

²⁰⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. (Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira e Marina Appenzeller a partir do francês, do original russo *Estetika Slovesnogo Tvortchestva*). São Paulo, Martins Fontes, p. 368.

autêntica *comunidade*, que, para Martin Buber²⁰⁸, é “a expressão e o desenvolvimento da vontade original, naturalmente homogênea, portadora de vínculo, representando a totalidade do homem”, em oposição à *sociedade*, que, ao contrário, é “a expressão do desejo diferenciado em tirar vantagens, gerado por um pensamento isolado da totalidade”.

Para Cecília Meireles, a restauração da *vida em comunidade* parece ser o objetivo principal de sua obra, pois, de certo modo, todo grande poeta pretende intervir na História para nos abrir, como diz Octavio Paz²⁰⁹, *as portas da comunhão*. Consciente de seu papel histórico, Cecília opõe-se à massificação, que faz dos homens máquinas de trabalhar e reproduzir. Essa postura crítica evidencia-se, por exemplo, no poema “Mulher ao espelho”, publicado no volume *Mar absoluto e Outros Poemas* (1945):

*Hoje que seja esta ou aquela,
pouco me importa.
Quero apenas parecer bela,
Pois, seja qual for, estou morta.*

*Já fui loura, já fui morena,
Já fui Margarida e Beatriz.
Já fui Maria e Madalena.
Só não pude ser como quis.*

*Que mal faz, esta cor fingida
do meu cabelo, e do meu rosto,
Se tudo é tinta: o mundo, a vida,
o contentamento, o desgosto?*

*Por fora, serei como queira
a moda, que me vai matando.
Que me levem pele e caveira
ao nada, não me importa quando.*

*Mas quem viu, tão dilacerados,
olhos, braços e sonhos seus,
e morreu pelos seus pecados,
falará com Deus.*

*Falará, coberta de luzes,
do alto penteado ao rubro artelho.
Porque uns expiram sobre cruces,
outros, buscando-se no espelho.*

²⁰⁸ BUBER, Martin. *Sobre Comunidade*. Seleção e introdução de Marcelo Dascal e Oscar Zimmermann. Tradução de Newton Aquiles Von Zuber. São Paulo, Editora Perspectiva, 1987, p. 50.

²⁰⁹ PAZ, Octavio. “La Dialéctica de la Soledad”. In: *El Laberinto de la Soledad*. 6ª ed. México, fondo de Cultura Economica, 1970, p. 190.

No poema, o “eu” lírico percebe -se incapaz de ser ele mesmo. Identifica-se com as figuras femininas da Literatura e da Bíblia, que incorporam valores contraditórios (*Já fui loura, já fui morena, / Já fui Margarida e Beatriz. / Já fui Maria e Madalena, / Só não pude ser como quis.*). Na ânsia de reter o que se esvai, busca apoio na tradição literária, que se revela no uso do metro e nas rimas alternadas, opondo-se, assim, à moda, que, ao contrário do que é tradicional, muda a cada instante. Contesta essa mutabilidade de roupas e opiniões, o superficialismo, o fingimento, o disfarce, a indiferença que predominam nas relações sociais e estabelecem falsos valores. Para o “eu” lírico, que busca a inteireza para além dos aspectos que ocultam a fragmentação do sujeito, a moda conduz à morte, não à súbita e derradeira, mas à cotidiana (o uso do gerúndio, no segundo verso da quarta estrofe, reforça o sentido de continuidade desse morrer: *Por fora, serei como queira / a moda, que me vai **matando***). Seguindo a moda, que por natureza é imitativa, o ser humano não encontra mais a sabedoria redentora do autoconhecimento, mas a perdição (*Porque uns expiram sobre cruces, / outros, buscando-se no espelho*). O encontro com Deus passa a ser uma esperança de superar a fragmentação (*Mas quem viu, tão dilacerados, olhos, braços e sonhos seus, e morreu pelos seus pecados, / falará com Deus.*). Para o “eu” lírico ceciliano, o narcisismo egoísta, limitado ao próprio indivíduo, deve, então, ser transcendido para o encontro com o verdadeiro narcisismo, que não nega - antes *reafirma* - a importância da alteridade.

Capítulo VI

À PROCURA DO EU NO OUTRO (NARCISO EM OUTRA DIMENSÃO)

“Le monde est un immense Narcisse en train de se penser”.²¹⁰

Joaquim Gasquet (“Narcisse”)

Para Gaston Bachelard²¹¹, há um narcisismo *cósmico*, que transcende o narcisismo individual. Esse narcisismo transcendente revela, para o ser humano, a face da Natureza, que, para Mikhail Bakhtin²¹², “tomou consciência de si mesma através do homem, por meio do qual captou o seu próprio reflexo”. O mundo inteiro seria, então, um imenso espelho, onde todas as coisas existiriam refletidas. Mesmo Deus, em certas mitologias, contempla-se nas águas²¹³. Em *Metal Rosicler*, de Cecília Meireles, a mesma imagem aparece no poema “34”:

*Assim n'água entraste
e adormeceste
suicida cristalina.*

*Todos os mortos vivem dentro de uma lágrima:
tu, porém num tanque límpido (...)*

*Pode ser que também Deus se aviste,
Nessa imóvel transparência. (...)*

(Poema “34”)

²¹⁰ “O mundo é um imenso Narciso ocupado no ato de se pensar”. (Nossa tradução).

²¹¹ BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les Rêves*. Paris, Librairie José Corti, 1942. p. 35.

²¹² BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. (Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira e Marina Appenzeller a partir do francês, do original russo *Estetika Slovesnogo Tvortchestva*). São Paulo, Martins Fontes, p. 377.

²¹³ Segundo Mircea Eliade, num mito cosmogônico finlandês, Deus “contempla-se na água e, divisando o reflexo de seu rosto, pergunta-lhe como se pode fazer o Mundo”. ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino. Comportamentos Religiosos e Valores Espirituais Não-europeus*. (Tradução de Ivone Castilho Benedetti, do original em francês *Mefistófeles et l'Androgyne*). São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1999, p. 86.

Nesse narcisismo cósmico, em que o próprio Criador parece buscar a sua imagem nas águas, o Universo encontra-se no homem, ou, como diz Octavio Paz²¹⁴, “em nosso corpo, que é seu espelho e sua criatura”. Para Gérard Genette²¹⁵, isso decorre de um “princípio de reversibilidade”, segundo o qual o grande e o pequeno, o finito e o infinito, o microcosmo e o macrocosmo, o inferior e o superior são reversíveis, pois, pergunta Genette,

Qui peut assurer en effet qu’il n’y a pas au fond de l’eau un autre soleil aussi réel que le nôtre, et qui en serait comme la réplique?²¹⁶

A equivalência entre o peixe e o pássaro parece ratificar esse princípio de reversibilidade e simetria. Para Genette,

À première vue, dans le couple qu’ils forment de part et d’autre de la surface des eaux, le poisson semble n’être que l’ombre ou le reflet de l’oiseau, qu’il accompagne avec une fidélité suspecte; que ce reflet vienne à prouver sa réalité tangible, et voici la duplicité du monde (presque) établie: si le poisson existe, si le reflet se révèle un double, le soleil des eaux peut bien exister aussi, l’envers vaut l’endroit, le monde est réversible.²¹⁷

O conceito de um *universo reversível*, que a imaginação material sintetiza na figura do espelho, onde se reflete a sua imagem, que é ao mesmo tempo o seu duplo e o seu reverso, constitui, para o pensamento barroco - apontado por Darcy Damasceno²¹⁸ como “a raiz da poesia cecilianiana” - a idéia mesma de existência²¹⁹. Essa idéia do mundo como algo situado entre dois pólos imutáveis e reversíveis entre si implica na concepção de um mundo “superior”, composto por deuses e almas felizes e simbolizado por corpos celestes, que seria

²¹⁴ PAZ, Octávio. *Conjunções e Disjunções*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1979, p. 122. Apud JOSEF, Bella. *A Máscara e o Enigma. A Modernidade: da Representação à Transgressão*. Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1986, p. 294-5.

²¹⁵ GENETTE, Gérard. “L’Univers Réversible”. In: *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 10-20.

²¹⁶ GENETTE, Gérard. *Idem, ibidem*, p. 14. “Quem pode assegurar com efeito que não há no fundo da água um outro sol tão real quanto o nosso, e que seria como a réplica?” (Nossa tradução).

²¹⁷ GENETTE, Gérard. “L’Univers Réversible”. In: *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 14. “(...) à primeira vista, na dupla que eles formam de uma parte a outra da superfície das águas, o peixe parece não ser mais que a sombra ou o reflexo do pássaro, que ele acompanha com uma fidelidade suspeita; que esse reflexo vem provar sua realidade tangível, e eis a duplicidade do mundo (quase) estabelecida: se o peixe existe, se o reflexo se revela um duplo, o sol das águas pode bem existir também, o inverso torna-se o direito, o mundo é reversível”. (Nossa tradução).

²¹⁸ DAMASCENO, Darcy, “Poesia do Sensível e do Imaginário”. In: MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1987, p. 31.

²¹⁹ GENETTE, Gérard. “*Complexe de Narcisse*”. In: *Figures I*, Paris, Seuil, p. 28.

alcançado, segundo Northrop Frye²²⁰, por algum tipo de ascensão, cujos símbolos mais freqüentes seriam a montanha, a torre, a escada em caracol ou uma árvore de dimensões cosmológicas. O mundo inferior, alcançado pela descida por meio de uma caverna ou debaixo da água, seria mais oracular e sinistro e incluiria um lugar de tormento e de punição. Mas, embora em pólos opostos, tanto a perspectiva ascendente quanto a descendente encontrar-se-iam unidas por um mesmo ponto central, ou seja, o *mundo da natureza*. É nesse mundo que Cecília Meireles situa a sua poética. Embora busque com freqüência algum tipo de ascensão, como veremos no último capítulo da terceira parte deste estudo, ao analisarmos o poema “Desenho” e os símbolos nele presentes, a poeta valoriza a experiência com o elemento natural, como no poema “Campo”, publicado em *Mar Absoluto e Outros Poemas*:

*Vem ver o dia crescer entre o chão e o céu,
o aroma dos verdes campos ir sendo orvalhado na alta lua.*

*Os bois deitados olham a frente e o longe, atentamente,
aprendendo alma futura nas harmonias distribuídas...*

*(...) Tão longe, tão mortos jazem os desesperos humanos!
E os corações perversos não merecem o convívio sereno das plantas...*

(“Campo”. In: *Mar Absoluto e Outros Poemas*)

Essa visão da natureza física, em Cecília, passa a ser não apenas pormenorizada, mas também panorâmica²²¹. Não há um centro fixo de observação, a não ser o próprio “eu”, onde, ambiguamente,

*(...) as perguntas e respostas se reconhecem
como os olhos dentro dos espelhos (...)*

(“Diálogo”. In: *Viagem*)

Nessa perspectiva de um universo móvel, reversível, o “eu” é um ponto de referência que possibilita a sua apreensão como uma totalidade. Diante do espelho, o “eu” não é apenas interioridade, pensamento, mas também reflexo de um olhar - *reflexão*. Assim, aquilo que antes se buscava num paraíso além do mundo humano, é procurado pela poeta entre os semelhantes e a natureza a partir desse centro, que é o “eu”, porque, de certo modo,

²²⁰ FRYE, Northrop. *Fábulas de Identidade: estudos de mitologia poética*. (Tradução de Sandra Vasconcelos, do original em inglês *Fables of Identity - Studies in Poetic Mythology*). São Paulo, Ed. Nova Alexandria, 2000, p. 69.

²²¹ DAMASCENO, Darcy, “Poesia do Sensível e do Imaginário”. In: MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1987, p. 29.

não se atinge, como diz Mikhail Bakhtin²²², “uma compreensão ativa de tudo quanto é outro e alheio se não formulamos a nós mesmos nossas próprias perguntas”. Contudo, esse *centro*, composto de lembranças e recordações do passado, para as quais o “eu” lírico volta -se na busca de recuperar uma integridade perdida - como veremos na última parte deste estudo - também não é fixo, pois a memória, como a água, é *fugidia*. Declara-o o próprio “eu” lírico, em “Medida da Significação”:

*É inútil o meu esforço de conservar-me:
todos os dias sou meu completo desmoronamento,
e assisto à decadência de tudo,
nestes espelhos sem reprodução.*

(In: *Viagem*)

É nesses “espelhos sem reprodução” que se revela, para o “eu” lírico ceciliano, o vivido. E esse mesmo vivido, na forma de experiência, revela-lhe, por sua vez, o mundo, mas um mundo em constante mudança, onde se torna impossível postular um espírito imutável, um sujeito interior fixo²²³. Nesse caso, a poeta, buscando-se diante dos espelhos, busca o mundo que dentro dela se encontra: um mundo instável, em contínua transformação, que o “eu” lírico acumula em fragmentos de lembrança e memória. Na ânsia de apreendê-lo de modo integral, a poeta procura realizar-se pela sabedoria²²⁴, já que o sábio é, de certo modo, aquele que exerce sua inteligência à maneira de um espelho²²⁵. O autoconhecimento surge-lhe, então, como alternativa viável de transcendência, e talvez como *única resposta* para

²²² BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. (Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira e Marina Appenzeller a partir do francês, do original russo *Estetika Slovesnogo Tvortchestva*). São Paulo, Martins Fontes, p. 368.

²²³ Defrontamo-nos aqui com a noção central da *psicologia histórica*, desenvolvida por Jean-Pierre Vernant a partir de suas leituras da obra de Meyerson. Para Vernant, como o homem está naquilo que continuamente, por todos os tempos, construiu, conservou, transmitiu, ou seja, nas obras que edificou e nas quais colocou, dando-lhes uma forma durável, acabada, o que nele havia de mais forte e de mais autêntico, e como todas essas coisas são duráveis, *mas não permanentes*, torna-se impossível postular, por trás das transformações das condutas e das obras humanas, um espírito imutável, funções psicológicas permanentes, um sujeito interior fixo. (VERNANT, Jean-Pierre. “Ler Meyerson”. *Entre Mito e Política*. (Tradução de Cristina Murachco do original em francês *Entre Mythe et Politique*). 2a. ed. São Paulo, Edusp, 2002, p. 123.

²²⁴ A sabedoria sempre foi um dos principais motivos literários. Para Vico, “os primeiros sábios foram os poetas teólogos”. Cf. VICO, Giambattista. “Da sabedoria poética”. In: *Ciência Nova*. (Tradução de Antonio Lázaro de Almeida Prado, do original em italiano *Principi di una Scienza Nuova Dintorno alla Comune Natura delle Nazioni*). São Paulo, Nova Cultural, 1988, p. 173. (Col. “Os Pensadores”). É interessante observar que, no mito de Narciso, Tirésias é aquele que adquiriu o dom da vidência por ter infringido o interdito aos homens - olhou Páris nua no banho -, e, em razão disso, ficou cego. A sua cegueira é uma espécie de morte, que no entanto lhe confere uma dignidade religiosa de sábio. - VERNANT, Jean-Pierre. “O Puro e o Impuro”. In: *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. (Tradução de Myriam Campello do original em francês *Mythe et Société en Grèce Ancienne*). 2ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1999, p. 119.

²²⁵ JULIEN, Nadie. *Le Dictionnaire Marabout des Symboles*. Allier (Belgique), Marabout, 1989, p. 227.

a carência de significações da vida. Mas não tem um caráter metafísico ou abstrato. Ao contrário, fundamenta-se numa experiência íntima do próprio corpo²²⁶, que reflete, numa escala ínfima, o infinito. É uma sabedoria prática, cuja essência reside na *contemplação*:

*Eu, estudante empírico,
fecho o livro e contemplo.*

*Eis o globo, o planisfério terrestre,
o planisfério celeste,
o redondo horizonte, a ilusão dos firmamentos.
E a nossa existência.*

*Eis o compasso, o esquadro,
a balança, a pirâmide,
o cone, o cilindro, o cubo,
o peso, a forma, a proporção, as equivalências.*

E o nosso itinerário.

*Saem das suas caixas os mistérios:
desenrola-se o mapa dos ossos, com seus nomes;
o sangue desenha sua floresta azul;
cada órgão cumpre um trabalho enigmático:
estamos repletos de esfinges certeiras.*

E o nosso corpo.

*E os dinossauros são como carros de triunfo,
reduzidos à armação;
e no olho profundo do microscópio
a célula se anuncia.*

E o nosso destino.

O professor escreve no quadro o Alfa e o Ômega.

*A luz de Sírius ainda lança escadas em contínua cascata.
E lentamente subo e fecho os olhos
e sonho saber o que não se sabe
simplesmente acordado.*

Grande aula, a do silêncio.

(“O Estudante Empírico”. In: *O Estudante Empírico*)

²²⁶ Cf. a esse respeito, a análise feita por Bella Josef da obra de Cecília Meireles, em “Desejo e Erotismo: Sob o Signo da Paixão” (In: *A Máscara e o Enigma. A Modernidade: da Representação à Transgressão*. Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1986, pp. 288-317).

A contemplação torna-se, para o “eu” lírico, fonte de autoconhecimento. É nela que compreende a si e ao mundo no qual está inserido e de cujo destino compartilha. A poesia revela-se, então, não como um saber filosófico que se traduz em imagens e versos²²⁷, mas sim num saber que se realiza pela experiência íntima e silenciosa do real. Mas essa contemplação silenciosa é também o caminho de um abismo, pois buscar conhecer-se é defrontar-se com a *vertigem*²²⁸ de uma busca sem fim. Em “Auto-retrato”, publicado em *Mar absoluto e Outros Poemas*, declara o “eu” lírico:

*Se me contemplo,
tantas me vejo,
que não entendo
quem sou, no tempo
do pensamento.*

*Vou desprendendo
elos que tenho,
alças, enredos...
E é tudo imenso...*

(“Auto-retrato”)

Essa idéia de vertigem corresponde à perspectiva barroca assumida pela poeta, onde aquela é consciente, organizada²²⁹. A consciência, indo ao fundo de si, nada encontra, senão o vazio, a total ausência de resposta para o enigma da existência. É um questionamento constante, diário. Mas como o desejo de se conhecer implica sempre no risco de se perder, pela falta de significações para o seu existir e o existir do mundo, essa busca da sabedoria revela uma outra face, a da loucura, que lhe corresponde simetricamente²³⁰. No entanto, ainda assim o autoconhecimento parece ser o único ideal aceitável para a poeta, na busca do estabelecimento de uma nova sociedade, menos violenta, mais justa e fraterna:

Se conhecermos e acalmarmos as nossas violências, se tivermos consciência de nossos direitos e deveres, e se os respeitarmos nos outros, deixaremos de ser agressivos, não pretendemos mais impor a nossa vontade aos demais, teremos a modéstia de admitir que os outros também têm razão, - ou razões - e poderemos viver mesmo entre os maus, modificando-os talvez mais facilmente com a nossa brandura e

²²⁷ WELLEK, René & WARREN, Austin. *La Théorie Littéraire*. (Tradução de Jean-Pierre Audigier e Jean Gattégno, do original em inglês *Theory of Literature*). Paris, Seuil, 1971, p. 160.

²²⁸ GENETTE, Gérard. “*Complexe de Narcisse*”. In: *Figures I*, Paris, Seuil, p. 28.

²²⁹ GENETTE, Gérard. *Idem, ibidem*, p. 28.

²³⁰ Para Genette, “la folie n’est pas un autre tour de sagesse, et le songe une vie un peu plus inconstante”. (In: “L’univers réversible”. (GENETTE, Gérard. In: *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 18. “A loucura não é mais que um outro lado da sabedoria, e o sonho uma vida um pouco mais inconstante”. - Nossa tradução).

a nossa resistência desarmada que por uma retribuição agressiva ou qualquer forma brutal de intolerância.²³¹

Em Cecília, como veremos na última parte deste estudo, esse conhecer-se é buscado pela percepção da imagem - ou das diferentes imagens - do ser existindo entre os seres e do ser existindo no Universo, pois, como diz M. Merleau-Ponty,

Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde.²³²

O conhecer-se representa, para a poeta, uma *presentificação* do ser, que, embora disponha de todos os tempos - o passado, na forma de memória, e o futuro, na forma de esperança - só pode atingir-se no *aqui* e no *agora*, em sua relação com o mundo. No poema “Motivo”, essa presença manifesta -se nos tempos verbais, que fincam o “eu” lírico em seu “momentum”:

*Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
Sou poeta.*

*Irmão das coisas fugidias,
não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
no vento.*

*Se desmorono ou se edifico,
Se permaneço ou me desfaço,
- não sei, não sei. Não sei se fico
ou passo.*

*Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno a asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:
- mais nada.*

*Sei que canto. E a canção é tudo.
Tem sangue eterno a asa ritmada.
E um dia sei que estarei mudo:*

²³¹ MEIRELES, Cecília. *Crônicas de Viagem*. (Vol. II) Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1999, pp. 225-6.

²³² MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. Paris, Editions Gallimard, 1964, p. 19. “Visível e móvel, meu corpo está entre o número das coisas, ele é uma delas, ele está preso no tecido do mundo”. (Nossa tradução).

- mais nada.

(in: *Viagem*)

Esse “momentum” é vivido em plenitude, tanto que se transforma, pela experiência poética, em “tanto”. Para o “eu” lírico, a vida está completa - mas não se trata, aqui, da vida cotidiana, corroída pela rotina, e sim da vida que o *instante*, momento epifânico do ser, revela. Nesse *instante*, tempo mítico por excelência, o “eu” lírico descobre -se a si mesmo: revelando-se, revela ao Universo - ele também um abismo - a Sua própria face. A vertigem transforma-se e talvez não seja mais vertigem, mas amor, êxtase, adoração:

*Por mais que me procure, antes de tudo ser feito,
eu era amor. Só isso encontro.
Caminho, navego, vôo,
- sempre amor,
Rio desviado, seta exilada, onda soprada ao contrário,
- mas sempre o mesmo resultado: direção e êxtase.*

(“Contemplação”. In: *Mar absoluto e Outros Poemas*)

Capítulo VII

A COMUNHÃO PELA SOLIDÃO (O NARCISISMO CECILIANO)

“La soledad es el fondo último de la condición humana”.²³³

Octavio Paz (“El Laberinto de la Soledad”)

Para o encontro consigo, o “eu” lírico ceciliano - do mesmo modo que Narciso - parece eleger, sem hesitações, o caminho da solidão. Ovídio, em sua versão para a narrativa, 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 (*Metamorfoses*, III, 407-410). 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 (*Metamorfoses*, III, 463-464). Em Cecília Meireles, esse recolhimento íntimo parece advir, primeiramente, de sua própria história de criança órfã, que lhe proporcionou o silêncio e a solidão necessárias à elaboração artística:

Minha infância de menina sozinha deu-me duas coisas que parecem negativas, e foram sempre positivas para mim: silêncio e solidão. Essa foi sempre a área da minha vida.²³⁴

Para Octávio Paz²³⁵, “soledad y orfandad son, en último término, experiencias del vacío”. Mas esse vazio, em Cecília, é um vazio criador, posto que preenchido pela imaginação, como declarou a poeta em correspondência ao educador Fernando de Azevedo:

Quando eu vejo que vou ter um aborrecimento, começo a composição, como se não o fosse ter. Assim, quando o aborrecimento vem, por via externa, por via interna chega, concomitantemente, uma glória ou uma alegria perfeita. Fecho os olhos e fico vendo só o espetáculo interior. Asseguro-lhe que é uma fórmula eficiente para manter

²³³ “A solidão é o fundo último da condição humana”. (Nossa tradução).

²³⁴ In: MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1987, p. 59.

²³⁵ PAZ, Octavio. “La Dialéctica de la Soledad”. In: *El Laberinto de la Soledad*. 6ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1970, p. 187. “(...) solidão e orfandade são, em última instância, experiências do vazio”. (Nossa tradução).

a mocidade e o sorriso. Além de que não se adquire, assim, um estímulo artificial - mas, ao contrário, a invenção de uma vida magnífica, indestrutível, porque não se baseia na maldade, nem no fracasso, nem nas decadências humanas, mas no espírito, que me parece uma substância mais além da humanidade, incorruptível e certa.²³⁶

Essa solidão que, para Bella Josef²³⁷, constitui o próprio *eu*, não corresponde à solidão exterior, “sociológica”, que se manifesta pela *ausência* dos outros, mas, singularmente, corresponde à solidão interior, “ontológica”, como a definiu Benilde Justo Caniato²³⁸, ao analisá-la na obra da escritora portuguesa Maria Judith de Carvalho, e que se revela pela *presença*. Isso, para Krishnamurti²³⁹, “há o é isolamento nem é o oposto da solidão; é um estado de ser”. É um sentimento fundamental de se *estar só*, de se constituir como mistério diante de si, e que está na essência da lírica de língua portuguesa²⁴⁰, onde se encontra freqüentemente associado a uma forma de *espiritualidade*, que surge como alternativa para o mundo da materialidade que condiciona o viver presente, como no poema “Anjo da Guarda”, de Cecília Meireles:

*Solidão que outros miram com desprezo,
silêncio que aos demais aflige tanto,
um pensamento na vigília aceso,*

*um coração que não deseja nada,
- esse é o mundo a que chegas, onde a vida,
só do sonho de ser é sustentada.*

*Debruço-me, e não vejo de que parte
podes ter vindo, nem por que motivo.
E a coragem perdi de perguntar-te.*

*Deixo-te isento. Não serás cativo
de quem não te quer ver no cativeiro
de enigmas em que voluntária vivo.*

*Mas não partes; que, cego e sem memória,
por instinto conheces teu caminho,*

²³⁶ MEIRELES, Cecília. In: *Fernando de Azevedo - Correspondência Passiva*, 10 de outubro de 1933. Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP).

²³⁷ JOSEF, Bella. *A Máscara e o Enigma. A Modernidade: da Representação à Transgressão*. Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1986, p. 120.

²³⁸ CANIATO, Benilde Justo. In: *A Solidão de Mulheres a Sós*. São Paulo, Centro de Estudos Portugueses da Universidade de São Paulo, 1996, p.16.

²³⁹ KRISHNAMURTI, Jiddu. *Sobre o Amor e a Solidão*. (Tradução de Adail Ubirajara Sobra e Maria Stela Gonçalves, do original em inglês *On Love and Loneliness*). São Paulo, Editora Cultrix, 1999, p. 156-157.

²⁴⁰ PIRES, Benjamin Videira. *Os Extremos Conciliam-se (Transculturização em Macau)*. Macau, Instituto Cultural de Macau, 1988, p. 86.

e vens e ESTÁS, alheio a tua história.

*E és como estrela, em séculos movida,
que num lugar do céu foi colocada
por uma simetria não sabida.*

(in: *Mar Absoluto e Outros Poemas*)

Essa solidão “ontológica”, desprezada pelos homens, mas necessária para a reintegração do sujeito, como aponta Erich Fromm²⁴¹, representa para o “eu” lírico a máxima experiência de plenitude pela liberdade absoluta que a caracteriza:

*Eu estava livre de imagens
e de mim mesmo.
Alto, longe, tão seguro,
Só por solidões suspenso;
Ah, o passageiro absoluto
do eterno tempo!*

(“Nove”. In: *O Aeronauta*)

Em muitos momentos, o próprio pensamento, enquanto produto da civilização, é desprezado em favor de uma percepção íntima da própria individualidade:

*(...) Por que pensar em qualquer coisa,
se tudo está sobre a minha alma:
vento, flores, águas, estrelas,
e músicas de noite e albas?*

*Nos céus em sombra, há fontes mansas
que em silêncio e esquecida bebo.
Flui o destino em minha boca
e a eternidade entre o meus dedos...*

*Por que fazer o menor gesto,
se nada sei, se nada sofro,
se estou perdida em mim, tão perdida
como o som da voz no seu sopro?*

(“Canção Suspirada”. In: *Vaga Música*)

²⁴¹ FROMM, Erich. *A Revolução da Esperança: Por Uma Tecnologia Humanizada*. (Tradução de Edmond Jorge, do original em inglês *The Revolution of Hope. Toward a Humanized Technology*). 5ª ed., Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1984, p. 61.

No referencial místico, onde o recolhimento é também essencial, o pensamento é igualmente impugnado. Para Krishnamurti²⁴², por exemplo, ele é limitado, pois quando pensamos em algo, ficamos restritos a esse algo, que nos ocupa ou *preocupa*. Nesse sentido, a atividade do pensamento é egocêntrica e isoladora. O “não pensar”, desejado pelo “eu” lírico ceciliano, representaria a libertação dessa atividade egocêntrica que condiciona o viver presente. O que se procura é, então, estabelecer-se 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 limites²⁴³. Essa comunhão mística, como salienta Pierre Hadot²⁴⁴, *não consiste numa experiência de si, mas numa experiência de um Outro, ou na experiência de tornar-se Outro*. Do mesmo modo, como escreve Gérard Genette,

L'image de Narcisse est le lieu privilégié où l'existence universelle vient prendre, perdre, et finalement reprendre conscience: Narcisse contemple dans sa fontaine un autre Narcisse qui est plus Narcisse que lui-même et cet autre lui-même est un abîme.²⁴⁵

Assim, a conquista da comunhão por meio da solidão e da solidão por meio da comunhão passa a ser um dos elementos principais que nos permitem compreender o narcisismo ceciliano, pois, de certo modo, diz Bella Josef²⁴⁶, “a solidão é o abismo do *eu*, e todo esforço em 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”. “O essencial”, continua Josef²⁴⁷, “é a ruptura da solidão para que se possa alcançar a comunhão”. Para aquele que vence a *vertigem* desse abismo da solidão, a vida, como escreveu há tempos outro poeta, Lao Tsé,

(...) está aberta de par em par
A todos os homens.
Os olhos e os ouvidos dos homens

²⁴² KRISHNAMURTI, Jiddu. *Sobre o Amor e a Solidão*. (Tradução de Adail Ubirajara Sobra e Maria Stela Gonçalves, do original em inglês *On Love and Loneliness*). São Paulo, Editora Cultrix, 1999, p. 85.

²⁴³ “Majjhima Nikaya”. Apud AZEVEDO, Cícero Flores de. *Ilusão, Desejo e Nirvana*. São Paulo, Editora Leia, 1952, p. 143.

²⁴⁴ HADOT, Pierre. “Le Mythe de Narcisse et son Interprétation par Plotin”. In: PONTALIS, J.-B. (Direction). *Narcisses*. Éditions Gallimard, 1976, p. 160.

²⁴⁵ GENETTE, Gérard. “Complexe de Narcisse”. In: *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 28. “A imagem de Narciso é o lugar privilegiado onde a existência universal vem tomar, perder, e finalmente retomar consciência: Narciso contempla em sua fonte um outro Narciso que é mais Narciso que ele mesmo e esse outro ele-mesmo é um abismo.” (Nossa tradução).

²⁴⁶ JOSEF, Bella. *A Máscara e o Enigma. A Modernidade: da Representação à Transgressão*. Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1986, p. 120.

²⁴⁷ JOSEF, Bella. *Idem, ibidem*, p. 120.

Se voltam para ele, estupefatos -
Ele vê seus filhos em todos.²⁴⁸

(Lao Tsé)

Tal estado de comunhão realiza-se, na poesia de Cecília Meireles, pela própria linguagem, por meio da qual a poeta propõe um vínculo com os homens, pois *todos somos contemporâneos de todos pela palavra*²⁴⁹. A procura de si não é, desse modo, uma procura isolada, porque, embora só se realize na solidão, é compartilhada com todos²⁵⁰. Nesse sentido é que Cecília, reduzindo o homem à sua substância essencial, como diz o crítico português Nuno de Sampaio²⁵¹, atinge-se atingindo essa mesma substância, que é nossa origem comum. Mas para realizá-la é preciso percorrer um caminho de ascese. É o que propõe o “eu” lírico ceciliano, nos versos de “Cânticos”:

*Não queiras ser.
Não ambiciones.
Não marques limites ao teu caminho.
A Eternidade é muito longa.
E dentro dela tu te moves, eterno.
Sê o que vem e o que vai.
Sem forma.
Sem termo.
Como uma grande luz difusa.
Filha de nenhum sol.*

(In: *Cânticos*)

O “eu” lírico 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 lat. *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

Dizer com claridade o que existe em segredo.

²⁴⁸ In: ROHDEN, Huberto. *Tao te King: O Livro que Revela Deus*. (Tradução e Notas de Huberto Rohden do original em chinês *Tao te King*). 4ª ed. São Paulo, Editora Alvorada, 1982, p. 130.

²⁴⁹ JOSEF, Bella. *A Máscara e o Enigma. A Modernidade: da Representação à Transgressão*. Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1986, p. 121.

²⁵⁰ JOSEF, Bella. *Idem, ibidem*, p. 127.

²⁵¹ SAMPAIO, Nuno de. “O Purismo Lírico de Cecília Meireles”. *O Comércio do Porto*. Porto (Portugal), 16 ago. 1949. In: *Cecília Meireles. Obra Poética*. 6ª ed. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1987, p.48.

(In: *Solombra*)

Mas para ele, essa comunhão vital não é alcançada apenas pela sinceridade absoluta de propósitos; ela o é também pela renúncia ao próprio “eu”. Na Grécia Antiga, os deuses igualmente buscavam essa renúncia para

se fondre dans l’unité d’un grand dieu cosmique ou s’absorber dans la personne du dieu morcelé, puis réunifié par Apollon, du Dionysos orphique, garant du retour à l’indistinction primordiale, de la reconquête d’u ne unité divine qui doit être retrouvée, après avoir été perdue.²⁵²

Em sua ascese, o “eu” lírico busca igualmente confundir -se com o Deus-Universo, realizando o almejado retorno à origem, que não se dá apenas pela morte final, mas também na lenta destruição cotidiana, que a poeira do mundo revela e cujo sentido o “eu” lírico compreende, como no poema “Poeira”, que compõe, com outros, os *Poemas Escritos na Índia* (1965):

Poeira

*Por mais que sacuda os cabelos,
por mais que sacuda os vestidos,
a poeira dos caminhos jaz em mim.*

*A poeira dos mendigos, em cinza e trapos,
dos jardins mortos de sede,
dos bazares tristes, com a seda a murchar ao sol,
a poeira dos mármore foscos,
dos zimbórios tombados,
dos muros despidos de ornatos,
saqueados num tempo vil.*

*A poeira dos mansos búfalos em redor das cabanas,
das rodas dos carros, em ruas tumultuosas,
do fundo dos rios extintos,
de dentro dos poços vazios,
das salas desabitadas, de espelhos baços,*

*a poeira das janelas despedaçadas,
das varandas em ruína,
dos quintais onde os meninozinhos
brincam nus entre redondas mangueiras.*

²⁵² VERNANT, Jean-Pierre. *L’Individu, la Mort, l’Amour. Soi-même et l’Autre en Grèce ancienne*. Paris, Éditions Gallimard, 1989, p. 37. “(...) fundir-se na unidade de um grande deus cósmico ou absorver-se na pessoa do deus partido, depois reunificado por Apolo, do Dionísio órfico, garantia do retorno à indistinção primordial, da reconquista de uma unidade divina que deve ser reencontrada, após ter sido perdida”. (Nossa tradução).

*A poeira das asas dos corvos
nutridos da poeira dos mortos,
entre a poeira do céu e da terra.*

Corvos nutridos da poeira do mundo.

Da poeira da poeira.

(In: *Poemas Escritos na Índia*)

A constatação de que a morte está no presente, de que as coisas morrem um pouco a cada dia e assim retornam à sua origem, fundamenta a visão poética de uma unidade que subsiste mesmo na multiplicidade, de uma unidade que se mantém, como diz Rabindranath Tagore²⁵³, “hão como num receptáculo externo, mas como numa perfeição interior que permeia e excede seu conteúdo, como a beleza num lótus que é inefavelmente maior que todas as constituintes da flor”. Esse sentimento de profunda unidade - apreendida por Cecília mais pelo sentimento do que por uma compreensão intelectual - persiste mesmo na vasta selva mágica do panteão indiano, onde é possível caminhar-se, como diz a poeta,

sem preconceito entre mil seitas, mil imagens, mil cerimônias.²⁵⁴

Mas esse sentimento de totalidade reforça-lhe paradoxalmente o sentimento de solidão, porque compreende que além do Todo há apenas o Nada. O “eu” lírico retorna, circularmente, ao começo, ou seja, ao *vazio* existencial, agora potencializado pelo sentimento cósmico de um Deus que é, também Ele, solitário, como entre os ciganos da Transilvânia, para os quais, diz Mircea Eliade²⁵⁵, “Deus sofre de solidão, e, para supri-la, reconhece em voz alta que não sabe como fazer o mundo, nem aliás por que deveria fazê-lo. Joga o seu bastão e dele sai o Diabo, que lhe servirá de companhia”. A solidão é, portanto, também sofrimento. Diante desse sofrer, criam-se falsos relacionamentos, feitos de imagens que alienam o ser em face do real²⁵⁶. 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

²⁵³ TAGORE, Rabindranath. *A Religião do Homem*. (Tradução de José Hermógenes, do original em inglês *The Religion of Man*). Rio de Janeiro, Editora Record, [s/d], p. 64.

²⁵⁴ MEIRELES, Cecília. *Crônicas de Viagem*. (Vol.III) Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999, p. 60.

²⁵⁵ ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino. Comportamentos Religiosos e Valores Espirituais Não-europeus*. (Tradução de Ivone Castilho Benedetti, do original em francês *Mefistófeles et l'Androgyne*). São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1999, p. 86.

²⁵⁶ KRISHNAMURTI, Jiddu. *Sobre o Amor e a Solidão*. (Tradução de Adail Ubirajara Sobre e Maria Stela Gonçalves, do original em inglês *On Love and Loneliness*). São Paulo, Editora Cultrix, 1999.

no “labirinto da solidão”²⁵⁷, dentro do qual a poesia surge como o *fião de Ariadne* a indicar-lhe um caminho: o do encontro, o da comunhão.

²⁵⁷ A expressão é de Octavio Paz, e dá título a uma de suas obras, já citada ao longo deste estudo (*El Laberinto de la Soledad*. 6ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1970).

TERCEIRA PARTE

Nesta parte, selecionamos para análise quatro poemas escritos em diferentes momentos por Cecília Meireles, nos quais o tema é o espelhamento, o autoconhecimento buscado ora pela reflexão nas águas, ora no espelho do quarto, ora na memória. São eles: “Retrato” (*Viagem*, 1939), “Epigrama do Espelho Infel” (*Vaga Música*, 1942), “Canção Quase Inquieta” (*Vaga Música*, 1942) e “Desenho ” (*Mar Absoluto*, 1945).

Capítulo I

NARCISISMO E NOSTALGIA DO PASSADO EM CECÍLIA MEIRELES

‘L’homme se mire dans son passé, toute image est
pour lui un souvenir’.²⁵⁸

G. Bachelard (‘L’Eau et les Rêves’)

Neste capítulo, analisaremos os poemas ‘Retrato’ e ‘Epigrama do espelho infiel’. Como veremos, nos dois poemas há uma *rejeição* do presente e uma valorização do passado como momento idílico do ser. Essa nostalgia, espécie de *tonto maravilhamento* por se encontrar num mundo formal, anguloso, ensolarado, cruamente realista, reflete, como observou Menotti Del Picchia,

um ansiado desejo de regressão ao seu neblinoso mundo interior, feito de esgarçados devaneios.²⁵⁹

Ela é, de certo modo, a recuperação do tempo mítico, pois o fenômeno da nostalgia ou do saudosismo, diz João Ribeiro Jr.²⁶⁰, ‘revela de novo a preocupação com o tempo que angustia o homem moderno’. ‘Não se trata’, continua Ribeiro Jr.²⁶¹, ‘de uma simples fuga com pretensões de modernidade, mas de um voltar atrás dos anos passados, idealizados como anos felizes’. Recupera-se, portanto, o tema do Paraíso Perdido e da Idade de Ouro. ‘A verdadeira felicidade fugiu do homem, deixando somente lembranças e uma nostalgia por aquilo que *era uma vez*, mas que não é mais’²⁶². ‘Enquanto a sociedade tradicional desenvolveu ritos e cerimônias para recuperar efetivamente o passado’, escreve Ribeiro²⁶³, ‘o homem moderno, marcado pela sua consciência histórica, sabe que um tal retorno é impossível, porém, ele contempla épocas passadas com sentimento de nostalgia e revolta contra a sua situação presente decaída’. Desse modo, a nostalgia reflete estruturas

²⁵⁸ “Ao homem que se mira em seu passado, toda imagem é para ele uma lembrança” (Nossa tradução).

²⁵⁹ PICCHIA, Menotti del. “O Inconsciente na Poesia”. *Sobre Vaga Música*. In: *A Manhã*. Rio de Janeiro, 1 ago. 1942. In: *Cecília Meireles - Obra Poética*. 6ª ed. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1987, p.46.

²⁶⁰ RIBEIRO Jr. , João. *As Perspectivas do Mito*. São Paulo, Pancast Editorial, 1992, p. 73.

²⁶¹ RIBEIRO, Jr. João. *Idem, ibidem*, p. 73.

²⁶² RIBEIRO, Jr. João. *Idem, ibidem*, p. 73-4.

²⁶³ RIBEIRO, Jr. João. *Idem, ibidem*, p. 74.

míticas, e a presença de comportamentos míticos. “A nostalgia”, diz João Ribeiro ²⁶⁴, “é basicamente uma tentativa de recuperação mítica do tempo”. “O movimento nostálgico implica numa vivência emocional do tempo, uma valorização do passado visto como um ponto de segurança no seio de uma cultura profundamente desorientada. A nostalgia atual é uma forma secularizada de voltar ao *Grande Tempo* ideal. É a tentativa de superar as incertezas e não-sentido do tempo histórico para alcançar um mundo ordenado, harmônico e perfeito. É o *Eterno Retorno*, vivido ao nível psicológico e emocional, e não mais ritual”²⁶⁵. Essa busca do *Tempo Absoluto* reflete-se na forma de conflito na criação literária. A respeito, escreve Charles Glickberg:

The fundamental conflict in the literature of our age is not between man and society but between nihilism and the nostalgia for the absolute.²⁶⁶

Eis o primeiro poema:

Retrato

*Eu não tinha este rosto de hoje,
assim calmo, assim triste, assim magro,
nem estes olhos tão vazios,
nem o lábio amargo.*

*Eu não tinha estas mãos sem força,
tão paradas e frias e mortas;
eu não tinha este coração
que nem se mostra.*

*Eu não dei por esta mudança,
tão simples, tão certa, tão fácil;
- Em que espelho ficou perdida
a minha face?*

²⁶⁴ RIBEIRO Jr. , João. *As Perspectivas do Mito*. São Paulo, Pancast Editorial, 1992, pp. 75-6.

²⁶⁵ RIBEIRO, Jr. João. *Idem, ibidem*, p. 76.

²⁶⁶ GLICKBERG, Charles I. *The Self in Modern Literature* (University Park, Penn.: The Pennsylvania State University Press, 1969), p. 185. Apud ANTONIO, Robert di. “The Passage from Myth to Anti-myth in Contemporary Hispanic Poetry”. In: *Língua e literatura*. Revista dos Departamentos de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, Ano XI, v. 14, 1985, p. 99. “O conflito fundamental na literatura de nossa época não é entre o homem e a sociedade, mas entre o niilismo e a nostalgia pelo absoluto”. (Nossa tradução).

“Retrato”, composto em sua maior parte por versos octossílabos (à exceção dos versos 2, 4, 8 e 12), tem rimas alternadas (“magro”/ “amargo”; “mortas”/ “mostra”; “fácil”/ “face”), as quais, em alguns casos, formam anagramas, como se estivessem escritas num espelho, uma sendo a imagem invertida da outra (como em “ma **gro**”/ “ama **rgo**”; “mo **rtas**”/ “mos **tra**”). Os verbos no pretérito imperfeito (“tinha”) e perfeito (“dei”, “ficou”), intercalados por um verbo que “centraliza”, por assim dizer, o poema no tempo presente (“mostra”, no oitavo verso), situa-nos no *momento poético* enquanto duração, intemporalidade.

Como apontou Valdevino Soares de Oliveira,

A fisicalidade é a tônica deste poema. A figura vai sendo esboçada metonimicamente: o rosto, os olhos, o lábio, as mãos, o coração, signos paradigmáticos da condição humana. Há perfeita coerência na estruturação da figura; o abandono das mãos corresponde ao vazio dos olhos, ao amargo do lábio, ao triste do rosto. Se o exterior se configura assim, é porque falta o impulso de dentro, de um coração que nem se mostra. A pátina do tempo, a fugacidade do instante, o transitório da vida resultam da mudança que, imperceptivelmente, corrói a imagem.²⁶⁷

O tema revela uma busca do “eu” poético pela percepção de si mesmo; antes de um simples retrato, o que se mostra diante do leitor é um *auto-retrato*, por meio do qual o “eu” poético olha -se no presente, mas comparando-se com aquilo que foi no passado. Começa por observar o seu próprio rosto (o “de hoje”, “calmo, triste, magro” - quase já sem vida), que *não* possuía antes. A imagem do rosto descarnado é a mesma do final trágico de Narciso, quando a sua tez já não oferecia mais a brancura misturada de encarnado, quando o herói já não possuía mais o vigor e a força, e todo o corpo que antes Eco amara (*Metamorfoses*, III, 491-493).

As partículas negativas (“não”; “nem”), reiteradas no poema sete vezes e reforçadas por expressões de sentido negativo (“mãos sem força”) e adjetivos de igual conteúdo semântico (rosto “triste”, “magro”; olhos “vazios”; lábio “amargo”), às vezes acompanhados de advérbio intensificador (mãos *tão* “paradas”, “frias”, “mortas”), assumem grande importância significativa, na medida em que expressam a rejeição do presente e uma confirmação do passado como estado de plenitude. Os olhos “vazios” nos fazem supor um estado atual de ausência de beleza, essencial para a contemplação estética. O “lábio amargo” nos remete a uma condição de angústia existencial, não existente outrora.

Do primeiro verso da primeira estrofe ainda extraímos que o rosto é visto como algo exterior ao “eu”. É algo que ele possui, não aquilo que *é* (“Eu não *tinha* este rosto...”). O rosto passa a ser visto, portanto, como uma máscara (*persona*), que parece conter

²⁶⁷ OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e Pintura: Um Diálogo em Três Dimensões*. São Paulo, Editora da UNESP, 1999, p. 94.

(...)la révélation de l'instinct, de ses convoitises présentes, surtout de ses rêves d'au-delà; cette sorte de perception hagard, diffuse, immense, de quelque chose que nous ne discernons pas et que ce visage sans yeux semble voir au-dedans de lui-même, dans les profondeurs de la vie.²⁶⁸

Por outro lado, as “mãos sem força”, que iniciam a segunda estrofe, indicam - nos um “eu” fragilizado e impotente diante de um mundo incompreensível e violento. Esse sentimento de impotência parece-nos ser decorrente, em parte, de aspectos relacionados à vida pessoal da artista (como, por exemplo, o suicídio do primeiro marido, em 1935, e a morte da avó, em 1937), assim como de aspectos relacionados ao sistema social em que estava inserida, qual seja, um sistema de dominação em que a cultura, a política e a economia parecem unir-se num único sistema onipresente, no qual se processa um empobrecimento do mundo do espírito, que assim adquire um caráter efêmero, pálido e impotente. Diante desse estado de coisas, a poeta assume duas posições, que foram objeto de análise detalhada em *A Farpa na Lira: Cecília Meireles e a Revolução de 1930*, da pesquisadora carioca Valéria Lamego: de um lado, uma postura intimista, introspectiva, de quem se recolhe narcisicamente sobre si mesma, que se revela principalmente em sua poesia (como nos dois últimos versos da segunda estrofe de “Retrato”: “eu não tinha este coração / que nem se mostra”); de outro lado, uma postura crítica e combativa, que se manifesta nas crônicas e trabalhos jornalísticos, e em especial nos publicados na “Página da Educação”, do jornal carioca *Diário de Notícias*, entre os anos de 1930 e 1933²⁶⁹.

Em decorrência dessa instabilidade, tanto pessoal quanto coletiva, há, na última estrofe do poema em análise, uma compreensão da *mutabilidade* das coisas e do “eu” poético, inclusive, que a vê como uma condição natural (“simples”, “certa”, “fácil” - décimo nono verso) dos seres no mundo, onde *tudo* é mutável. A face que se perdeu no espelho (últimos versos) é, de certo modo, a representação da perda da identidade no transcurso da vida, à maneira da imagem diluída nas águas, no mito de Narciso.

O poema tematiza, portanto, a busca da individualidade no *tempo*, que na mitologia indiana é o princípio que tudo gera e tudo aniquila, em cujo fluxo tudo que ingressa na existência esvai-se de novo, depois de expirar o breve fascínio da vida cuja partilha ele efetua²⁷⁰. Há a nítida percepção de que o ser humano é um *ser descontínuo* que, nas palavras de Bella Josef, “padece da nostalgia da continuidade perdida na dissolução do não eu”²⁷¹.

²⁶⁸ BURAUD, G. *Les Masques*. Paris, Seuil, 1948. Apud: JULIEN, Nadia. *Le Dictionnaire Marabout des Symboles*. Allier (Belgique), Marabout, p. 220. “(...) a revelação do instinto, dessas cobiças presentes, sobretudo desses sonhos de além; esse tipo de percepção alucinada, difusa, imensa, de qualquer coisa que nós não discernimos e que essa visão sem olhos parece ver no interior dela mesma, nas profundezas da vida”. (Nossa tradução).

²⁶⁹ LAMEGO, Valéria. *A Farpa na Lira: Cecília Meireles na Revolução de 30*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1996.

²⁷⁰ ZIMMER, Heinrich. *Mitos e Símbolos na Arte e Civilização da Índia*. (Tradução de Carmen Fischer do original em inglês *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*). São Paulo, Ed. Palas Athena, 1989, p. 168.

²⁷¹ JOSEF, Bella. *A Máscara e o Enigma. A Modernidade: da Representação à Transgressão*. Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1986, p. 292.

Aqui, parece que a morte, enquanto continuidade necessária do ser, condiciona a renovação imortal da vida, a vivificação da matéria inanimada no instante sempre renovado, e introduz a ruptura do sistema individual em busca da *duração*²⁷². A poeta, expressando um desejo íntimo de toda a humanidade, busca vencer sua própria descontinuidade, tentando recuperar-se como ser contínuo, no espelho onde ficou perdida a sua face. O ato poético passa a ser, então, *espaço da libertação*, pois parece ser capaz de nos libertar da aflição de nos sabermos finitos, de nos sabermos inexoravelmente destinados à morte²⁷³.

Passemos agora à análise de “Epigrama do Espelho Infiel”, onde a mesma temática será retomada, mas em outro nível.

Epigrama do Espelho Infiel

*Entre o desenho do meu rosto
e o seu reflexo,
meu sonho agoniza, perplexo.*

*Ah! pobres linhas do meu rosto,
desmanchadas do lado oposto,
e sem nexo!*

*E a lágrima do seu desgosto
sumida no espelho convexo!*

Nesse poema, o “eu” poético contempla -se, provavelmente, diante do espelho do quarto. No plano formal, contém oito versos, em sua maioria octossílabos, à exceção do segundo verso da primeira estrofe, com quatro sílabas métricas, e o terceiro verso da segunda estrofe, com três sílabas métricas. Essa irregularidade métrica contém um significado: ao verso de quatro sílabas *faltaria uma metade*, representada por um vazio:

En tre o de se nho do meu ros to
1 2 3 4 5 6 7 8

e o seu re fle xo Ø
1 2 3 4

Esse vazio - que corresponde, simbolicamente, à imagem da lágrima “sumida no espelho convexo” (último verso) -, pode representar a morte, pois aquilo que tem a sua imagem “desmanchada do lado oposto” (segundo verso da segunda estrofe), é aquilo que já não pertence mais ao mundo da existência. É uma *ausência*. Observe-se que o espelho, no

²⁷² JOSEF, Bella. *A Máscara e o Enigma. A Modernidade: da Representação à Transgressão*. Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1986, p. 292.

²⁷³ JOSEF, Bella. *Idem, ibidem*, p. 298.

poema, é *convexo*, o que significa que, em razão de sua curvatura, a imagem refletida é “lançada” para fora, o que não ocorreria com um espelho côncavo. Nesse caso, a associação com a morte parece ser pertinente, pois ela também nos projeta para fora da vida, ao contrário do nascimento, que nos traz para dentro dela. A morte é um vazio; a vida, ao contrário, é preenchimento. A morte é uma ausência; a vida, presença. A morte é o silêncio, o “não-dizível”. É, de certo modo, o *interdito do discurso*, aquilo que não se diz por não se poder dizer²⁷⁴.

O outro verso irregular (o terceiro da segunda estrofe), contém apenas três sílabas métricas. A irregularidade é “sem nexa”, como diz o próprio verso. Mas o significante “h **exo**” contém em si *a metade* do outro significante ao qual corresponde, em razão da rima (“conv **exo**”, do último verso do poema). Assim, contém *obliquamente* o mesmo significado do segundo verso da primeira estrofe, ou seja, também é uma imagem “partida”.

Ainda no nível do significante, observa-se que o substantivo “rosto” é reiterado (surge nos primeiros versos das duas primeiras estrofes), contrapondo-se pela rima aos vocábulos “bposto” e “desgosto”. Na primeira vez em que aparece (primeiro verso da primeira estrofe), é um “desenho”. Na segunda vez, é apenas “pobres linhas”, ou seja, um desenho desfigurado, apenas um *esboço*. No final do poema, é uma imagem diluída, realçada no sonho (terceiro verso da primeira estrofe). Por outro lado, as “pobres linhas” são também marcas de expressão, *rugos* que indicam no rosto a passagem do tempo.

A relação entre o rosto (simbolicamente, a máscara ou “persona”) e o seu reflexo (a alma) é permeada pelo sonho agonizante, “perplexo” (terceiro verso da primeira estrofe). O espelho é “infel”, porque *trai* aquilo que o “eu” poético foi no passado, aliás como já pressentira no poema “Retrato”.

Em ambos os poemas predominam os sentimentos de fragmentação e impotência do “eu” poético diante da impermanência das coisas e de si mesmo e uma nostalgia do passado, identificado nos dois textos como o momento de maior felicidade e bem-estar, pela oposição às situações adversas do presente. Nos poemas “Canção Quase Inquieta” e “Desenho”, que analisaremos a seguir, ainda há traços desses sentimentos, mas eles serão superados por um movimento de reintegração que encontrará sua expressão máxima no retorno à infância, essa

área mágica, onde os caleidoscópios inventaram fabulosos mundos geométricos, onde os relógios revelaram o segredo do seu mecanismo, e as bonecas o jogo do seu olhar.²⁷⁵

²⁷⁴ A esse respeito, conferir: BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à Análise do Discurso*. 2ª ed. Campinas, Edunicamp, 1993, p. 75.

²⁷⁵ MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1987, p. 59.

Capítulo II

CECÍLIA: NARCISISMO E TOTALIDADE (A PLENITUDE RECONQUISTADA)

‘Le narcissisme généralisé transforme tous les êtres en fleurs et il donne à toutes les fleurs la conscience de leur beauté’.²⁷⁶

G. Bachelard (‘L’Eau et les Rêves’)

Neste capítulo, analisaremos os poemas ‘Canção Quase Inquieta’ e ‘Desenho’. Neles, as oposições apontadas nos poemas anteriores são sintetizadas e superadas por imagens que simbolizam a busca pela reintegração do ser.

Canção Quase Inquieta

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

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

*Sempre assim:
de um lado, estandartes do vento...
- do outro, sepulcros fechados.
E eu me partindo, dentro de mim,
para estar no mesmo momento
de ambos os lados.*

*Se existe a tua Figura,
se és o Sentido do Mundo,
deixo-me, fujo por ti,
nunca mais quero ser minha!*

*(Mas, neste espelho, no fundo
desta fria luz marinha,
como dois baços peixes,*

²⁷⁶ ‘O narcisismo generalizado transforma todos os seres em flores e dá a todas as flores a consciência de sua beleza’. (Nossa tradução).

*nadam meus olhos à minha procura...
Ando contigo - e sozinha.
Vivo longe - e acham-me aqui...)*

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

*Que eu sou gota de mercúrio,
dividida,
desmanchada pelo chão...*

No aspecto formal, o poema é construído em oito estrofes irregulares (de dois, três, quatro, cinco e seis versos), contendo versos septassílabos em sua maior parte, mas há também versos de três, seis, oito, nove e dez sílabas métricas. A inquietude expressa no título é representada por essa variabilidade e inconstância das estrofes e versos. As rimas, entretanto, são alternadas e têm uma certa regularidade (“estrela” / “pela”, “incerta” / “deserta”, “espuma” / “uma”, “assim” / “mim”, “vento” / “momento”, “fechados” / “lados”, “Figura” / “procura”, “Mundo” / “fundo”, “minha” / “marinha” / “sozinha”, “ti” / “aqui”, “peixes” / “deixes”, “vida” / “dividida”, “canção” / “chão”, “murmúrio” / “mercúrio”), o que contribui significativamente para a musicalidade do texto, procedimento bastante comum na obra de Cecília Meireles, como o demonstrou José Paulo Moreira da Fonseca, para quem a poeta,

em sua poesia “musical” imita inicialmente a fluência de nossa vida consciente, operando a *mimese*, igualmente, na utilização habitual das imagens como metáforas da realidade vivencial.²⁷⁷

Observa-se, ainda no plano formal, que o poema é construído por meio de antíteses, tais como “estrela ” (= céu) x “vaga” (= mar); “pé ” (= baixo) x “cabelo ” (= alto); “espuma ” (= água) x “planície ” (= terra), as quais o “eu” poético busca superar (“eu me partindo, dentro de mim / para estar no mesmo momento / de ambos os lados”). Essa busca da superação dos contrários é um motivo recorrente da espiritualidade hindu, na qual, diz Mircea Eliade,

pela reflexão e pela contemplação - como ensina o Vedanta -, ou por técnicas psicofisiológicas e meditações - como recomenda a Ioga - chega-se a transcender as

²⁷⁷ FONSECA, José Paulo Moreira da. “Canções de Cecília Meireles”. *Correio da Manhã*. RJ, 6 abr. 1957. In: *Cecília Meireles - Obra Poética*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1987, pp. 42-5.

oposições e até a realizar a *coincidentia oppositorum* no próprio corpo e no próprio espírito.²⁷⁸

Embora buscando essa superação dos contrários, o próprio “eu” poético, na terceira estrofe, reconhece a dualidade, e em razão disso assume uma posição intermediária entre a vida e a morte: “de um lado, estandartes do vento... / - do outro, sepulcros fechados. E eu me partindo, dentro de mim, / para estar no mesmo momento / de ambos os lados”.

A quarta estrofe produz no leitor um certo estranhamento. Há uma dúvida, expressa pela partícula condicional (*se*), que a inicia, e a utilização, à maneira dos poetas simbolistas, de iniciais maiúsculas em determinadas palavras (“Figura”, “Sentid o do Mundo”), indicando, aqui, a grandeza e o poder do *Outro*, a quem o “eu” poético dirige -se com humildade e resignação, em segunda pessoa (“Fazedor da minha vida / não me deixes”). Esse “Tu” é marcado pela ubiqüidade, pois, como salienta Martin Buber,

Aquele que diz TU não tem coisa alguma por objeto. (...) Na medida em que se profere o TU, coisa alguma existe. O TU não se confina a nada. Quem diz TU não possui coisa alguma, não possui nada. Ele permanece em relação.²⁷⁹

Esse “Tu” é quem con fere refúgio e abrigo ao “eu” poético fragilizado. O desejo de perder-se indica um movimento em direção à alteridade (“deixo -me, fujo por ti, / nunca mais quero ser minha!”), o que poderia significar, como no mito narcísico, um desejo secreto de apagamento da própria identidade pela diluição no todo, através da morte (*Metamorfoses*, III, 488-489).

A quinta estrofe, espécie de monólogo do “eu” poético, pois inicia e termina com parênteses, constitui-se numa reflexão sobre si mesmo e numa procura pelo *sentido da vida* (“como dois baços peixes, / nadam meus olhos à minha procura...”), de essencial importância para a constituição e sobrevivência do sujeito²⁸⁰. Nessa estrofe, a presença do mito de Narciso torna-se mais evidente (“heste espelho, no fundo / desta fria luz marinha”). O espelho pode representar, aqui, a profundidade marinha, participando do simbolismo da água em sua plenitude²⁸¹. Do ponto de vista mítico, as águas, por sua vez, conservam invariavelmente

²⁷⁸ ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino. Comportamentos Religiosos e Valores Espirituais Não-europeus*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti do original em francês *Mefistófeles et l'Androgyne*.) São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1999, p. 97.

²⁷⁹ BUBER, Martin. *Eu e Tu*. (Tradução de Newton Aquiles Von Zuben, do original em alemão *Ich und Du*). 2ª ed. São Paulo, Editora Cortez e Moraes, 1979, p. 5.

²⁸⁰ Cf. a este respeito: FRANKL, Viktor E. *Em Busca de Sentido*. (Tradução de Walter O. Schlupp e Carlos C. Aveline, dos originais em alemão *...Trotzdem Ja zum Leben Sagen* e em inglês *Logotherapy in a Nutshell* e *The Case for a Tragic Optimism*, in: *Man's Search for Meaning*). 8ª ed. São Leopoldo-RS, Editora Sinodal; Petrópolis, Editora Vozes, 1998.

²⁸¹ ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos. Ensaio sobre o Simbolismo Mágico-religioso*. (Tradução de Sônia Cristina Tamer, do original em francês *Images et Symboles*). São Paulo, Editora Martins Fontes, 1991, p. 152.

sua função: elas desintegram, eliminam as formas, “lavam os pecados”, são ao mesmo tempo purificadoras e regeneradoras. Segundo Mircea Eliade, seu destino é o de preceder a Criação e de reabsorvê-la, incapazes que são de ultrapassar sua própria modalidade, ou seja, de manifestar-se em formas. As Águas, continua Eliade, não podem transcender a condição do virtual, dos germes e dos estados latentes. Tudo o que é forma se manifesta acima das Águas, desprendendo-se delas. No entanto, a partir do momento em que se desprende das Águas, que cessou de ser virtual, toda “forma” está sujeita à lei do Tempo e da Vida; ela adquire limites, participa do destino universal, insere-se na história, corrompe-se e acaba por esvaziar-se da sua substância²⁸².

Na água, refletem-se os olhos “como dois baços peixes”. A comparação dos olhos com os peixes evoca as imagens aquáticas do Cosmos já apontadas anteriormente (Segunda Parte, capítulo III). Em tais imagens, os indivíduos são representados como se estivessem imersos n’água, com a cabeça e a espádua na profundidade do grande oceano cósmico²⁸³. Nessa “fria luz marinha” (quinta estrofe), o “eu” poético nada à procura de si. Essa procura vai às camadas mais fundas do ser, ou seja, ao inconsciente, uma vez que nos sonhos, o peixe é o intermediário entre as camadas profundas do psiquismo e um aspecto do inconsciente tornado acessível²⁸⁴. Por serem duplos, esses “dois baços peixes”, chamados na Alquimia de *spiritus et anima*, segundo Carl Gustav Jung, representam também uma *coincidentia oppositorum*, bastante freqüente no simbolismo alquímico medieval, onde se encontram representações de dois peixes paralelamente opostos entre si e que nadam no mar - “In mari nostro” - ou seja, na “aqua permanens”, na matéria arcana²⁸⁵. Eles se assemelham aos símbolos do veado e do unicórnio, dos dois leões, do cachorro e do lobo, ou dos dois pássaros que lutam entre si, indicando, assim, a dupla natureza de Mercúrio²⁸⁶.

Nessa mesma quinta estrofe, os dois últimos versos (“Ando contigo - e sozinha, / Vivo longe - e acham-me aqui...”) apresentam o “eu” poético em sua condição existencial de solidão e ausência do mundo, que caracteriza o próprio fazer poético, pois, como diz Octavio Paz, “la palabra poética jamás es completamente de este mundo: siempre nos lleva más allá, a

²⁸² ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos. Ensaio sobre o Simbolismo Mágico-religioso*. (Tradução de Sônia Cristina Tamer, do original em francês *Images et Symboles*). São Paulo, Editora Martins Fontes, 1991, p. 152.

²⁸³ SUZUKI, Daisetz Teitaro Suzuki. *Essais sur le Bouddhisme Zen*. Traduit sous la direction de Jean Herbert. 1^a e 2^a séries. Paris: Ed. Albin Michel, 1954-56. Apud: AZEVEDO, Cícero Flores de. *Angústia e Beatitude no Limiar da Sabedoria: Zen-Budismo, Ramana Maharshi, Krishnamurti*. São Paulo, Editora Folco Masucci, 1968, pp. 81-2.

²⁸⁴ JULIEN, Nadie. *Le Dictionnaire Marabout des Symboles*. Alleur (Belgique), Marabout, 1989, pp. 311-12.

²⁸⁵ JUNG, Carl Gustav. *Aion - Estudos sobre o Simbolismo do Si-mesmo*. (Tradução do Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, O.S.B., do original em alemão *Aion- Beiträge zur Symbolik des Selbst*). 2^a ed. Petrópolis, Ed. Vozes, 1986, p. 141.

²⁸⁶ JUNG, Carl Gustav. *Idem, ibidem*, p. 141.

otras tierras, a otros cielos, a otras verdades”²⁸⁷. Há, portanto, um paradoxo nessa *presença* que é também uma *ausência*.

Na sexta estrofe - que se constitui, por assim dizer, numa espécie de prece e, portanto, num ato de *fé* (que se antepõe à *dúvida* expressa na quarta estrofe) - o “eu” poético dirige-se ao seu interlocutor - ao “Tu” perante o qual se inclina - para Lhe pedir que o compreenda (“entende a minha canção!”). Nesse caso, a *fé* revela tanto uma compreensão quanto uma incompreensão de si mesmo. Para Jean Ladrière, esse misto de clareza e não-clareza corresponde, sem dúvida, ao que sugere a categoria do mistério. De qualquer forma, porém, esse misto não é, de modo algum, estático, pois a compreensão própria à *fé* é um processo infinito: as clarezas que proporciona não passam jamais da indicação de novas clarezas por vir. Assim, a *fé* é vinculada à esperança: a adesão à revelação é identicamente esperança da revelação, e o acesso ao acontecimento da manifestação é, identicamente, espera da plenitude da manifestação. Se isso ocorre, diz Ladrière, é porque a proclamação da *fé* consiste numa etapa tão somente na marcha para Deus, e esta marcha, como os místicos constantemente realçaram, é progressão numa treva luminosa²⁸⁸.

Isso implica no reconhecimento da própria humildade. No poema, isso se expressa pelo canto *murmurado* (sexta estrofe, quarto verso). Esse murmúrio apela à unidade com Deus, que somente pode concretizar-se pela ação divina (“reúne-me em tua mão!” - sexta estrofe, último verso). Esse Deus “reunidor” do poema parece decorrer de um a concepção do Cosmos como um tecido, como uma enorme “rede”. Na especulação indiana, por exemplo, o ar (*vâyu*) “teceu” o Universo, ligando, como que por um fio, este mundo ao outro mundo e todos os seres (Brhadânyaka Up., III, 7, 2), da mesma forma que um sopro (*prana*) “teceu” a vida humana²⁸⁹.

Mas, apesar de todo esse esforço em direção à unidade, ao final do poema temos a imagem (verdadeira?) do “eu” poético (“sou gota de mercúrio / dividida, / desmanchada pelo chão...”). Esse mercúrio, com o qual ele se identifica, simboliza na Alquimia tudo aquilo que é fluido, mutável e imperfeito por excelência:

Le Mercure, imparfait, correspond à Mercure, au blanc, au Corps éthérique, nœud de la personnalité.²⁹⁰

²⁸⁷ PAZ, Octavio. “La Consagración del Instante”. In: *El Arco y la Lira*. In: *Obras Completas. Edición del Autor*. (Tomo I) 2ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 193. “A palavra poética jamais é completamente deste mundo: sempre nos leva mais além, a outras terras, a outros céus, a outras verdades”. (Nossa tradução).

²⁸⁸ LADRIÈRE, Jean. *A Articulação do Sentido*. Tradução de Salma Tannus Muchail, do original em francês *L'Articulation du sens. Discours Scientifique et la Parole de la Foi*. São Paulo, EPU/EDUSP, 1977, p. 186.

²⁸⁹ Apud ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos. Ensaio sobre o Simbolismo Mágico-religioso*. (Tradução de Sônia Cristina Tamer, do original em francês *Images et Symboles*). São Paulo, Editora Martins Fontes, 1991, p. 112.

²⁹⁰ JULIEN, Nadie. *Le Dictionnaire Marabout des Symboles*. Allier (Belgique), Marabout, 1989, p. 225. “O Mercúrio, imperfeito, corresponde a Mercúrio, ao branco, ao corpo etérico, laço da personalidade”. (Nossa tradução).

Associando-se ao simbolismo dos peixes, acima apontado, o *mercúrio*, enquanto imagem arquetípica do Si-Mesmo e do processo de individuação²⁹¹, representa um “eu” poético dividido, em busca de sua *re-união*. Esse é, segundo a Alquimia, o objetivo de todos os seres, pois, segundo os seus adeptos, todas as criaturas devem ser desenvolvidas para se tornarem uma substância unida (*unitam substantiam*)²⁹². Nos tratados alquímicos, esse *mercurius* é considerado, de modo muito próprio, em sua forma tosca de *prima matéria*, como o homem primitivo dissolvido no mundo físico, e, em forma sublimada, como a totalidade ou inteireza restaurada dele²⁹³. Ele passa a simbolizar, no poema, a busca da totalidade pela recuperação de uma integridade primeira. Essa busca, no entanto, não é simples: constrói-se como um processo de auto-revelação para o “eu” poético, no qual está implicada a *diferenciação* como etapa preliminar (e fundamental) para a constituição da individualidade no confronto com o mundo.

Passemos agora à análise do poema “Desenho”, que nos possibilitará aprofundar essas observações.

Desenho

*Fui morena e magrinha como qualquer polinésia,
e comia mamão, e mirava a flor da goiaba.
E as lagartixas me espiavam entre os tijolos e as trepadeiras,
e as teias de aranha nas minhas árvores se entrelaçavam.*

*Isso era num lugar de sol e nuvens brancas,
onde as rolas, à tarde, soluçavam mui saudosas...
O eco, burlão, de pedra em pedra ia saltando,
entre as vastas mangueiras que choviam ruivas horas.*

*Os pavões caminhavam tão naturais por meu caminho,
e os pombos tão felizes se alimentavam pelas escadas,
que era desnecessário crescer, pensar, escrever poemas,
pois a vida completa e bela e terna ali já estava.*

*Como a chuva caía das grossas nuvens, perfumosa!
E o papagaio como ficava sonolento!
O relógio era festa de ouro; e os gatos enigmáticos*

²⁹¹ cf. JUNG, Carl Gustav. *Aion - Estudos sobre o Simbolismo do Si-Mesmo*. (Tradução do Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, O.S.B., do original em alemão *Aion - Belträge zur Symbolik des Selbst*). 2ª ed. Petrópolis, Editora Vozes, 1986, p. 13.

²⁹² Apud JUNG, Carl Gustav. *Idem, ibidem*, p. 13.

²⁹³ JUNG, Carl Gustav. *Idem, ibidem*, p. 13.

fechavam os olhos, quando queriam caçar o tempo.

*Vinham morcegos, à noite, picar os sapotis maduros,
e os grandes cães ladravam como nas noites do Império.*

*Mariposas, jasmins, tinhorões, vaga-lumes
moravam nos jardins sussurrantes e eternos.*

*E minha avó cantava e cosia. Cantava
canções de mar e de arvoredos, em língua antiga.
E eu sempre acreditei que havia música em seus dedos
e palavras de amor em minha roupa escritas.*

*Minha vida começa num vergel colorido,
por onde as noites eram só de luar e estrelas.
Levai-me aonde quiserdes! - aprendi com as primaveras
a deixar-me cortar e a voltar sempre inteira.*

O poema, escrito em versos livres, cujo ritmo não se prende mais à rígida estrutura métrica dos poemas anteriores, tornando-se aqui, como diz Antonio Candido²⁹⁴, “verso *inumerável*”, com prolongamentos infintos, como nos terceiros versos da primeira e última estrofes, atinge a eternidade na estrutura mesma de sua composição, pela liberdade formal que o aproxima da infância, esse “poço do ser”, na expressão de Gaston Bachelard²⁹⁵, onde a linguagem é encontrada fluindo íntegra, sem cortes, em estado bruto.

Na primeira estrofe, desenha-se uma imagem (não muito precisa) de criança: “morena e magrinha”. A palavra *magra* distingue-se do rosto “magro” de “Retrato”, pelo traço em comum estabelecido com as outras crianças (“como qualquer polinésia”). O pronome “qualquer” é significativo: por ser indeterminado, estabelece identidade e integração com todas as outras crianças, também morenas, também magras. Se no poema anterior o tom principal era de solidão, aqui predomina a participação, o compartilhar, o sentir-se igual, a *comunhão*.

A vida era natural. Comia-se mamão, mirava-se a flor da goiaba. Existia-se entre “árvores” e “teias de aranha”, elos entre a terra e o céu e símbolos da ascensão²⁹⁶.

Na segunda estrofe, é apresentado o lugar onde se desenrolaram os acontecimentos felizes da infância. As lembranças são iluminadas por “sol e nuvens brancas”.

²⁹⁴ CANDIDO, Antonio. *O Estudo Analítico do Poema*. 3ª ed., São Paulo, Humanitas Publicações-FFLCH/USP, 1996, p. 58.

²⁹⁵ BACHELARD, Gaston. *Poética do Devaneio*. (Tradução de Antonio de Pádua Danesi, do original em francês *La Poétique de la Rêverie*). São Paulo, Martins Fontes, 1988, p. 109.

²⁹⁶ ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos. Ensaio sobre o Simbolismo Mágico-religioso*. (Tradução de Sônia Cristina Tamer do original em francês *Images et Symboles*). São Paulo, Martins Fontes, 1996, pp. 40 e 112.

As rolas “soluçavam mui saudosas...” de um tempo ainda mais antigo. Na mesma estrofe, surge o *eco*, “burlão”, a saltar “de pedra em pedra”. A referência ao mito de Narciso vai se delineando aos poucos, já que *eco*, como vimos, é um reflexo daquilo *que se diz*, mas invertido. Por sua ação, nem as palavras, nesse universo mágico, se perdem: elas voltam para quem as enunciou, mas o fazem impregnadas de vida e de mundo.

Na terceira estrofe, a presença dos pavões (que “caminhavam tão naturais”) é outra referência que pode ser associada ao mito de Narciso, pois, como observa Gaston Bachelard, o olho das penas do pavão chama-se também *espelho*:

La Swanevit de Strindberg, tandis qu'elle attend le prince charmant, caresse le dos et la queue du paon: 'Petit Pavo! petit Pavo! Que vois-tu? qu'entends-tu? Quelqu'un viendra-t-il? Qui viendra? Est-ce un petit prince? Est-il beau et charmant? Peux-tu le voir avec tous tes yeux bleus? (Elle tient en l'air une plume de paon et regard fixement l'œil de la plume.)' Rappelons au passage que l'œil des plumes s'appelle aussi le *miroir*. C'est une preuve nouvelle de l'ambivalence qui joue sur les deux participes *vu* et *voyant*. Pour une imagination ambivalente, le paon est une vision multipliée.²⁹⁷

Na mesma terceira estrofe, há referências a “pombos tão felizes”, os quais “se alimentavam pelas escadas”. A felicidade dos pombos simboliza a pureza e plenitude da infância, ao passo que as escadas estabelecem, novamente, a ligação (já apontada acima) entre o céu e a terra, sendo um dos símbolos mais evidentes da *ascensão*²⁹⁸ e da busca da sabedoria:

Synonyme de l'arbre géant, l'échelle géante est une voie de communication entre le ciel et la terre. Symbole de l'ascension progressive, de la valotisation, l'échelle représente le passage d'un plan à un autre, un itinéraire spirituel comportant divers états de conscience figurés par les degrés en rapport avec toute initiation: ascension à partir du monde matériel (base) vers la spiritualité (sommets). (...) L'échelle de Jacob assure le contact entre les hommes et Dieu mais symbolise l'homme conscient, intermédiaire entre le ciel et la terre, l'être capable de percevoir la magie divine grâce à l'acquisition de la sagesse.²⁹⁹

²⁹⁷ BACHELARD, *L'Eau et les Rêves*. Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 40. “A Swanevit de Strindberg, enquanto espera o príncipe encantado, acaricia as costas e a cauda do pavão: ‘Pequeno Pavo! pequeno Pavo! O que vêes? O que ouves? Alguém virá? Quem virá? É um pequeno príncipe? É belo e encantador? Podes vê-lo com todos teus olhos azuis? (Segura no ar uma pena de pavão e olha fixamente o olho da pena.)’ Lembremos de passagem que o olho das penas chama-se também espelho. Esta é uma nova prova da ambivalência que joga com os dois participios visto e vendo. Para uma imaginação ambivalente, o pavão é uma visão multiplicada”. (Nossa tradução).

²⁹⁸ Sobre os simbolismos da ascensão, conferir: ELIADE, Mircea. “Symbolismes de l'Ascension et *Rêves éveillés*”. In: *Mythes, Rêves et Mystères*. Paris, Gallimard, 1957, pp. 126-153.

²⁹⁹ JULIEN, Nadie. *Le Dictionnaire Marabout des Symboles*. Allier (Belgique), Marabout, 1989, p. 116. “Sinônimo de árvore gigante, a escada gigante é uma via de comunicação entre o céu e a terra. Símbolo da ascensão progressiva, da valorização, a escada representa a passagem de um plano a outro, um itinerário espiritual comportando diversos estados de consciência figurados pelos degraus relacionados a toda iniciação:

Na quarta estrofe, temos a presença da água, na forma de chuva que “caía das grossas nuvens, perfumosa”. A sinestesia surge aqui em toda a sua intensidade expressiva: a chuva é “grossa” (sensação tátil) e perfumosa (sensação olfativa). No nível do significado, como agente fecundador da terra, a chuva simboliza as influências benéficas do céu, a fertilidade do solo, da natureza e do espírito³⁰⁰. Ainda nessa mesma estrofe, o relógio era “festa de ouro”, ou seja, não era importante pela sua função de marcar as horas, mas pela beleza, enquanto simples objeto de decoração. Nessa atmosfera de sonho, os gatos “enigmáticos” caçavam o tempo fechando os olhos num sono acordado. Eles podem simbolizar, como entre os chineses, a *clarividência*. Na China atribui-se-lhes, em certas regiões, forças demoníacas, a possibilidade de ver os espíritos à noite³⁰¹.

Outras figuras noturnas surgem na estrofe seguinte, como os morcegos e cães. Os primeiros são como os *vampiros*, representantes do espírito divino na Terra e símbolos da *descensão*:

Le vampire (grande chauve-souris) remplit une fonction génitrice chez les Mayas: personnification du dieu agraire, il symbolise le processus germinatif et par analogie, la mort suivie de la régénération par les rayons solaires. On le représente tombant du ciel accompagné de pluies torrentielles pour symboliser la chute de la substance divine sur la terre au moment du passage du soleil au zénith producteur de la pluie qui fera germer le maïs.³⁰²

Associam-se aos cães, os quais por sua vez, vinculam-se ao inconsciente e às profundezas da alma:

Dans la plupart des mythologies, le chien est associé à la terre, à l'eau et à la lune, donc aux fonctions végétatives, féminines, divinatoires, sexuelles, à l'inconscient. (...) Dans les mythes, il représente les instincts élémentaires dangereux, l'animus

ascensão a partir do mundo material (base) até a espiritualidade (cume). (...) A escada de Jacó assegura o contato entre os homens e Deus, mas simboliza o homem consciente, intermediário entre o céu e a terra, o ser capaz de perceber a magia divina graças à aquisição da sabedoria”. (Nossa tradução).

³⁰⁰ JULIEN, Nadie. *Le Dictionnaire Marabout des Symboles*. Alleur (Belgique), Marabout, 1989, p. 304.

³⁰¹ JULIEN, Nadie. *Idem, Ibidem*, p. 75.

³⁰² JULIEN, Nadie. *Idem, Ibidem*, p. 422. “O vampiro (grande morcego) preenche uma função geradora entre os Maias: personificação do deus agrário, ele simboliza o processo germinativo e, por analogia, a morte seguida da regeneração pelos raios solares. Representa-se-o tombando do céu, acompanhado de chuvas torrenciais, para simbolizar a queda da substância divina sobre a terra no momento da passagem do sol no zênite, produtor da chuva que fará germinar o milho”. (Nossa tradução).

inconscient agissant em liberté: les chiens féroces d'Artémis, la meute hurlante de la redoutable et maléfique Hécate, messagère des démons (...)³⁰³

Esses seres noturnos, símbolos da descensão que compartilham com os símbolos da ascensão o mesmo espaço no poema, participam da felicidade da vida, existindo ao lado das “mariposas” (seres aéreos, espíritos do ar), “jasmims” (do persa *jasamin*, flores alvas com forte perfume), “tinhorões” (do tupi *tayurá*, tajá amargo; herbáceas manchadas de vermelho, brancas, alvas, rosas), “vaga-lumes” (essas pequenas estrelas da noite), habitantes dos “jardins sussurrantes e eternos”, que configuram a paisagem edênica do paraíso infantil.

Na sexta estrofe, surge a figura importante da avó materna, que cosia e numa língua antiga “cantava canções de mar e de arvoredo”. Temos aqui a relação íntima entre o trabalho e o canto, ou, na expressão de Hiudéia Boberg³⁰⁴, a lira e a lida, ou seja, uma fantasia que une opostos: trabalho e expressão, sacrifício e prazer. No poema, não há conflito entre essas duas atividades tão importantes para a vida humana. Diferentemente das sociedades modernas, onde o trabalho é sacrifício desvinculado do prazer, no universo mítico do texto um e outro se entrelaçam e existem harmonicamente.

Na última estrofe, o início da vida é retomado em toda a sua força poética. Ela começa “hum vergel colorido”, “por onde as noites eram só de luar e estrelas”. O universo idílico é representado por essas noites felizes, que, ao contrário do que poderiam simbolizar de sombrio e perigoso, são acolhedoras. Simbolizam de certo modo o *anterior à criação*, pois, enquanto

Symbole de la gestation, de la germination, de toutes les virtualités, la nuit est la source de toutes choses. Elle alimente les lumières du ciel et les productions de la terre, en raison de la puissance productive qu'elle possédait réellement, car les Anciens croyaient que les plantes et les animaux croissent plus la nuit que le jour.³⁰⁵

A conformação desse paraíso infantil como *potencialidade* sustenta-se, como observou Álvaro Cardoso Gomes ao analisar um dos poemas de Almeida Garret, na medida em que é recuperado, não pelos sentidos, mas pela força da memória³⁰⁶. Recolhendo-se a esse

³⁰³ JULIEN, Nadie. *Idem, Ibidem*, p. 81. “Na maior parte das mitologias, o cão é associado à terra, à água e à lua, portanto às funções vegetativas, femininas, divinatórias, sexuais, ao inconsciente. (...) Nos mitos, ele representa os instintos elementares perigosos, o *animus* inconsciente agindo em liberdade: os cães ferozes de Ártemis, a matilha uivante da temida e maléfica Hécate, mensageira dos demônios...”. (Nossa tradução).

³⁰⁴ BOBERG, Hiudéa Tempesta Rodrigues. *O Canto e a Lida*. Assis, Unesp, 1989 (Dissertação de Mestrado).

³⁰⁵ JULIEN, Nadie. *Le Dictionnaire Marabout des Symboles*. Alleur (Belgique), Marabout, 1989, p. 248. “Símbolo da gestação, da germinação, de todas as virtualidades, a noite é a fonte de todas as coisas. Ela alimenta as luzes do céu e as produções da terra, em razão da potência produtiva que ela possuía realmente, tanto que os Antigos acreditavam que as plantas e os animais cresciam mais à noite que durante o dia”. (Nossa tradução).

³⁰⁶ GOMES, Álvaro Cardoso. *O Poético: Magia e Iluminação*. São Paulo, Editora Perspectiva/EDUSP, 1989, p. 130.

estado de inconsciência pelo retorno à origem, a poeta recupera as imagens primordiais de sua vida, fazendo desaparecer todo antagonismo entre o presente e o passado, entre o efêmero e o eterno. Nesse caso, diz Alfredo Bosi³⁰⁷, “a consciência que se volta, respeitosa e atenta, para o que não é ainda consciência - a pedra, a planta, o bicho, a infância - está prestes a cumprir a síntese entranhadamente poética de sujeito e objeto que se chama conceito concreto”. Isso fica mais evidente nos dois últimos versos do texto, na referência às primaveras (*Bougainvillea spectabilis*, ou “çansarinas”), imagem concreta da totalidade, pois podem ser cortadas que voltam a ser inteiras: “Levai-me aonde quiserdes! - aprendi com as primaveras / a deixar-me cortar e a voltar sempre inteira.” Do mesmo modo que essas flores, em certos rituais mágicos, como entre os “hope trick”, de Bengala, um homem podia ser cortado em pedaços e coberto com um pano sob o qual o prestidigitador (ou *hope trick*) metia-se para, um instante depois, retirá-lo inteiro³⁰⁸.

Desse modo, o poema, fechando-se em círculo, estabelece um outro tempo, mítico e circular, reversível, recuperável a todo instante, por exemplo, na imagem da “lagartixa”, surgida na primeira e strofe, que, como as flores, pode ser cortada que voltará a ser inteira. Assim é o “eu” poético, *que se deixa cortar, mas que sempre volta a ser inteiro*. Tematiza-se, portanto, a reintegração do ser, pela superação da ação desagregadora do tempo linear, histórico e irreversível, para a recuperação do tempo mítico da infância. O poema recupera uma unidade perdida, anterior à cisão do sujeito, observada nos poemas “Retrato” e “Epigrama do espelho infiel”, pela contemplação nostálgica do passado que é, como diz Gaston Bachelard, uma forma de narcisismo, pois

Le passé de notre âme est une eau profonde.³⁰⁹

Diante dessa água profunda da memória, o “eu” lírico debruça-se, a fim de encontrar o sentido de sua existência, o sentido da vida e do mundo. Em “Medida da Significação”, essa contemplação narcísica do passado é novamente retomada:

*Procurei-me nesta água da minha memória
que povoa todas as distâncias da vida
e, onde, como nos campos, se podia semear, talvez,
tanta imagem capaz de ficar florindo... (...)*

*Desde agora, saberei que sou sem rastros.
Esta água da minha memória reúne os sulcos feridos;*

³⁰⁷ BOSI, Alfredo. “Poesia-resistência”. In: *O Ser e o Tempo da Poesia*. 6ª ed. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2000, p. 179.

³⁰⁸ ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino. Comportamentos Religiosos e Valores Espirituais Não-europeus*. (Tradução de Ivone Cartilho Benedetti do original em francês *Mefistófeles et L'Androgyne*). São Paulo, Editora Martins Fontes, 1999, p. 176.

³⁰⁹ BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les Rêves*. Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 66. “O passado de nossa alma é uma água profunda”. (Nossa tradução).

as sombras efêmeras afogam-se na conjunção das ondas

*E aquilo que restaria eternamente
é tão da cor destas águas,*

*é tão do tamanho do tempo,
é tão edificado de silêncios
que, refletindo aqui,
permanece inefável. (...)*

A água da minha memória devora todos os reflexos. (...)

(In: *Viagem*)

Nessa *água da memória*, de onde nada escapa ou foge - nem mesmo os reflexos, pois que ela os “devora” -, todas as lembranças são ricas de significações, e mirar-se nelas é reconquistar a plenitude perdida, é reencontrar o sentido da própria existência. A memória, nesse caso, *é o recurso desesperado da vida para escapar da morte*. Diz Octavio Paz:

“Al crear, con el solo calor del recuerdo, un mundo del mundo muerto que vivimos y que nos vivió, el hombre se venga hermosamente de la muerte. Convierte a la muerte en vida.”³¹⁰

A poesia, portanto, “recompõe”, nas palavras de Alfredo Bosi³¹¹, “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”³¹², e onde busca refugiar-se da opressão pelo retorno ao passado, que lhe dá uma certa coerência e unidade de sentido, ausentes no fragmentário mundo real, que se lhe impõe de modo absoluto. Nesse caso, “a poesia mítica, recuperando na figura e no som os raros instantes de plenitude corpórea e espiritual”, diz Bosi³¹³, “resgata o sujeito da abjeção a que sem parar o arrasta a sociedade de consumo”.

³¹⁰ PAZ, Octavio. “El Testimonio de los Sentidos”. In: *Primeras Letras*. 2ª ed. Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 254. “Ao criar, só com o calor da recordação, um mundo do mundo morto que vivemos e que nos viveu, o homem se vinga maravilhosamente da morte. Converte a morte em vida”. (Nossa tradução).

³¹¹ BOSI, Alfredo. “Poesia-resistência”. In: *O Ser e o Tempo da Poesia*. 6ª ed. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2000, p. 174.

³¹² BOSI, Alfredo. *Idem, ibidem*, p. 176.

³¹³ BOSI, Alfredo. *Idem, ibidem*, p. 179.

O retorno à infância e à memória, à Idade do Ouro e ao Paraíso Perdido que ambas representam, 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 amor³¹⁴. Cecília, consciente dessas carências, volta-se para a positividade contida no mito, a fim de reinventar imagens daquela unidade perdida, em que nenhuma carência existia³¹⁵. É a sua forma de resistir à dor das contradições que sua consciência vigilante de poeta não poderia deixar de ver. A sua obra, arriscamo-nos a dizer ao final deste estudo, é, nesse sentido, sem dúvida uma poesia de *resistência*, revolucionária em sua essência, pois, como escreve Alfredo Bosi³¹⁶, “a saudade de tempos que parecem mais humanos nunca é reacionária”, uma vez que se nega a justificar o mal e a ser cúmplice da opressão.

A resistência, de fato, tem muitas faces³¹⁷, e a contemplação narcísica do passado é uma delas; com ela, a poeta resiste ao ingrato presente, que não pode materialmente mudar. Em seu campo de ação puramente simbólico, na memória com que recompõe ora acontecimentos históricos, como no “Romanceiro da Inconfidência”, em busca da liberdade,

(...) essa palavra
que o sonho humano alimenta:
que não há ninguém que explique,
e ninguém que não entenda!³¹⁸

ora o mundo mágico da infância, como nos poemas que acabamos de analisar, a artista recupera os valores mais positivos da humanidade - a simplicidade, a sinceridade dos afetos, o amor, o sentimento de comunhão com todos e com tudo -, e os contrapõe ao desencanto do mundo adulto, fragmentado, disperso, onde tudo requer sentidos, mas onde nada faz, para o “eu” lírico, efetivamente *sentido*.

³¹⁴ BOSI, Alfredo. “Poesia-resistência”. In: *O Ser e o Tempo da Poesia*. 6ª ed. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2000, p. 179.

³¹⁵ “Se há uma pessoa que possa, a qualquer momento, arrancar de sua infância uma recordação maravilhosa, essa pessoa sou eu. (...) Tudo quanto, naquele tempo, vi, ouvi, toquei, senti, perdura em mim com uma intensidade poética inextinguível. Não saberia dizer quais foram as minhas impressões maiores. Seria a que recebi dos adultos tão variados em suas ocupações e em seus aspectos? Das outras crianças? Dos objetos? Do ambiente? Da natureza?” (Entrevista à revista Manchete. In: MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1987, pp. 58-9).

³¹⁶ BOSI, Alfredo. *Idem, ibidem*, p. 178.

³¹⁷ BOSI, Alfredo. *Idem, ibidem*. p. 167.

³¹⁸ “Romance XXIV ou Da Bandeira da Inconfidência”. In: *Romanceiro da Inconfidência*. MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1987, p. 450.

CONCLUSÃO

Procuramos demonstrar, ao longo deste estudo e a partir dos textos selecionados, que na obra de Cecília Meireles 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, como diz Alfredo Bosi³¹⁹, “a unidade vivente de pessoa e mundo”, a completude que se opõe ao fragmentado mundo presente, ao qual a artista, *à sua maneira*, resiste.

Nesse sentido, parece-nos que o mito de Narciso atua, na lírica de Cecília, como um verdadeiro *elemento de coesão*, servindo como suporte para uma reflexão cada vez mais densa a respeito do “eu”, do seu sentido (ou possíveis sentidos) no mundo, e do sentido do próprio mundo.

Diante desse questionamento *ontológico* - que, em suma, constitui o dilema de Narciso - o olhar contemplativo da poeta parece sobressair-se, pois o que busca é, antes de tudo, a compreensão, a reflexão, o conhecimento das coisas e da vida e o seu reconhecimento nelas. Essa compreensão fundamenta-se numa experiência de solidão vivida desde a sua infância de menina órfã, que se traduz, num primeiro momento, em desespero diante da incomunicabilidade e mutabilidade do mundo e do próprio “eu”, e, noutro momento, em serenidade diante do infinito de seu próprio enigma.

Mas, quanto a isso, a imagem no espelho nada lhe esclarece ou responde. Do mesmo modo que para Narciso, essa imagem é só o *silêncio*, pleno de significações, que a escritora compartilha com o leitor, para quem a poesia é também um espelho, que lhe mostra um rosto, o seu próprio rosto, que repete e reflete até ao infinito³²⁰. Diante dela, o mundo abre-se em nova perspectiva, pois *quem lê quer ler-se no que lê*³²¹, enfim, quer ver-se *refletido* naquilo que lê, porque a palavra poética é, antes de tudo, *a revelação de nossa condição no mundo e a nossa reconciliação com esse mesmo mundo*³²².

³¹⁹ BOSI, Alfredo. “Poesia-resistência”. In: *O Ser e o Tempo da Poesia*. 6ª ed. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2000, p. 179.

³²⁰ PAZ, Octavio. “Espejo del Alma”. In: *Primeras Letras*. 2ª ed. Seix Barral, Barcelona, 1990, p. 350.

³²¹ MELLO NETO, João Cabral. In: *Poesia e Composição - A Inspiração e o Trabalho de Arte*. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 4ª ed. Petrópolis, Vozes, 1977, pp. 334-36.

³²² PAZ, Octavio. “La Consagración del Instante”. In: *El Arco y la Lira*. In: *Obras Completas. Edición del Autor*. (Tomo I). 2ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 194.

BIBLIOGRAFIAS

BIBLIOGRAFIA DE CECÍLIA MEIRELES:

1. BÁSICA:

- MEIRELES, Cecília. *Obra Poética*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1987.
MEIRELES, Cecília. *Os Melhores Poemas de Cecília Meireles*. (Seleção de Maria Fernanda). 10ª ed. São Paulo, Ed. Global, 1997.

2. COMPLEMENTAR:

- Espectros*. Rio de Janeiro, Leite Ribeiro e Maurillo, 1919.
Nunca Mais...e Poema dos Poemas. Rio de Janeiro, Leite Ribeiro, 1923.
Baladas para El-rei. Rio de Janeiro, Editora Brasileira Lux, 1925.
Viagem. Lisboa, Ocidente, 1939.
Vaga Música. Rio de Janeiro, Pongetti, 1942.
Mar Absoluto e Outros Poemas. Porto Alegre, Globo, 1945.
Retrato Natural. Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1949.
Amor em Leonoreta. Rio de Janeiro, Hipocampo, 1951.
Doze Noturnos de Holanda e O Aeronauta. Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1952.
Romanceiro da Inconfidência. Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1953.
Poemas Escritos na Índia. Rio de Janeiro, Livraria São José, s/d.
Pequeno Oratório de Santa Clara. Rio de Janeiro, Philobiblion, 1955.
Pistóia, Cemitério Militar Brasileiro. Rio de Janeiro, Philobiblion, 1955.
Canções. Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1956.
Romance de Santa Cecília. Rio de Janeiro, Philobiblion, 1957.
A Rosa. Salvador, Dinamene, 1957.
Metal Rosicler. Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1960.
Antologia Poética. Rio de Janeiro, Editora do Autor, 1965.
Solombra. Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1963.
Ou Isto ou Aquilo e Poemas Inéditos. São Paulo, Editora Giroflê, 1969.
Crônica Trovada da Cidade de Sam Sebastiam do Rio de Janeiro no Quarto Centenário de sua Fundação pelo Capitão-mor Estácio de Saa. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1965.
Poemas Italianos. São Paulo, Instituto Cultural Ítalo Brasileiro, 1968.
Antologia Poética. Lisboa, Guimarães Editores, 1968.
Flor de Poemas. Rio de Janeiro, Aguilar, 1972.
Escolha o seu Sonho (Crônicas). 17ª ed. Rio de Janeiro, Ed. Record, [s/d].
Poesias Completas. (Vol. 7, 8 e 9). 2ª ed. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1979.
O que se Diz e o que se Entende (Crônicas). 3ª ed. Rio de Janeiro Ed. Nova Fronteira, 1980.
Giroflê, Giroflá (Crônicas). 1ª ed. São Paulo, Ed. Moderna, 1981.
Ilusões do Mundo (Crônicas). 4ª ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

Janela Mágica (Crônicas). 6a. ed. São Paulo, Moderna, 1983.
Cânticos. 3ª ed. São Paulo, Moderna, 1983.
Olhinhos de Gato (Ficção). São Paulo, Moderna, 1986.
Oratório de Santa Maria Egípcíaca. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996.
Crônicas de Viagem. (Vol. I) Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998.
Crônicas de Viagem. (Vol. II) Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.
Crônicas de Viagem. (Vol.III) Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999.

BIBLIOGRAFIA CRÍTICA SOBRE CECÍLIA MEIRELES:

- ALMEIDA, Lúcia Machado de. “Esse Instante Emprestado”. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 20 fev. 1965. Suplemento Literário.
- ANDRADE, Mário de. “Cecília e a Poesia”. *O Empalhador de Passarinho*. 3ª ed. São Paulo, Editora Martins; Brasília INL; MEC, 1972.
- _____, “Viagem”. *O Empalhador de Passarinho*. 3ª ed. São Paulo, Editora Martins; Brasília INL; MEC, 1972.
- AQUINO, Jorge de. “Minha Mãe Cecília Meireles (Depoimento de Maria Mathilde Meireles Correia Dias)”. *Manchete*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1982.
- ARAÚJO, Zilah Corrêa de. “Cecília Meireles no Depoimento de seu Marido Heitor Grillo”. *Minas Gerais*. Belo Horizonte, 12 ago. 1967, Suplemento Literário.
- ATHAÍDE, Tristão de. “Cecília e Anita”. *Folha de São Paulo*, 10 dez. 1964.
- _____. “Nosso Modernismo”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 10 set. 1982.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário Amarante. *Poesia e Estilo de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro, Editora José Olympio, 1970.
- BASTIDE, Roger. “Poesia Feminina e Poesia Masculina”. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 21 fev. 1970, Suplemento Literário.
- BERNARDINI, Aurora Fornoni. “A Elegância e Sensibilidade de Cecília Meireles Vi ajante”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 19 dez. 1998, Suplemento Literário.
- BLOCK, Pedro. “Cecília Meireles”. *Manchete*. Rio de Janeiro, 16 maio 1964.
- BOBERG, Hiudéa Tempesta Rodrigues. *O Canto e a Lida*. Assis, UNESP, 1989 (Dissertação de Mestrado).
- CANIATO, Benilde Justo Lacorte. “O Cronótopo do Encontro (Abordagem Lingüístico-estilística de *Crônica Trovada*)”. São Paulo, FFLCH/USP, [s/d]. (datilografado)

- CARPEAUX, Otto Maria. 'Poesia Intemporal'. In: *Livros na Mesa*. Rio de Janeiro, São José, 1960.
- CAVALIERI, Ruth Villela. *Cecília Meireles: O Ser e o Tempo na Imagem Refletida*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.
- CHAVES, Maria Deosdédite Giaretta. *Do Fundo da Memória Extraí-se o Metal Rosicler: um Estudo da Poesia de Cecília Meireles*. São Paulo, FFLCH/USP, 2000. (Dissertação de Mestrado)
- COELHO, Nelly Novaes. 'O 'Eterno Instante' na Poesia de Cecília Meireles'. In: *Tempo, Solidão e Morte*. São Paulo, Conselho Estadual, 1964.
- _____. 'Poesia Feminina na América Latina da Primeira Metade do Século: Cecília Meireles, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou'. In: *Congress of the International Federation for Modern Languages and Literatures, 19. Proceedings*. Brasília, UNB, 1996
- COUTO, José Geraldo. 'A Poeta vai à Guerra'. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 ago. 1996, Suplemento Literário.
- DAMASCENO, Darcy. *Cecília Meireles: O Mundo Contemplado*. Rio de Janeiro, Orfeu, 1967.
- DANTAS, José Maria de Souza. *A Consciência Poética de uma Viagem sem Fim: A poética de Cecília Meireles*. Rio de Janeiro, Eu & Você, 1984.
- FREIRE, Vinícius Torres. 'Cecília Sobrevive aos Fãs Fajutos'. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 jul. 1994, Suplemento Literário.
- GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Roteiro de Leitura: "Romanceiro da Inconfidência" de Cecília Meireles*. São Paulo, Editora Ática, 1998.
- GOTLIB, Nádia Battella. 'Nem Ausência, nem Desventura: Ser Poeta (A Poesia de Cecília Meireles)'. In: *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, nº 53, São Paulo, jan/dez 1995.
- _____. 'Cecília, a dos Olhos Verdes (O Renascimento do Lirismo Trovadoresco na Poesia Feminina Brasileira Contemporânea I)'. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, nº 968, 24 abr. 1985, pp. 6-7.
- GRAIEB, Carlos. 'Pena Versátil'. *Revista Veja*, São Paulo, 17 jun. 1998.
- GRIECO, Agripino. 'Quatro Poetisas'. In: *Evolução da Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro, Ariel, 1932.

- GROSSMANN, Judith. "Painel de Cecília Meireles". *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro (37), set./out. 1966.
- KIRINUS, Glória Mercedes Valdívia de. *Meia-volta, Volta-e-meia: Em Torno das Cantigas de Roda de Cecília Meireles e Gabriela Mistral*. São Paulo, FFLCH/USP, 1998. (Tese de Doutorado)
- KOPKE, Carlos Burlamaqui. "Retrato Natural da Poetisa". In: *História e Solidão*. São Paulo, Melhoramentos, 1952.
- LAMEGO, Valéria. *A Farpa na Lira: Cecília Meireles na Revolução de 30*. Rio de Janeiro, Editora Record, 1996.
- _____. "A Musa contra o Ditador". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 4 ago. 1996, Suplemento Literário.
- LAURITO, Ilka Brunhilde. *Tempos de Cecília*. São Paulo, FFLCH/USP, 1975. (Dissertação de Mestrado)
- LINHARES, Temístocles. "Posição de Cecília Meireles". *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 10 de fev. 1974. Suplemento Literário.
- LINS, Álvaro. "Consciência Artística e Beleza Formal em Cecília Meireles". In: *Os mortos de Sobrecasaca*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.
- MARANHÃO, Haroldo. "Cecília Meireles Fala à *Folha do Norte*". *Folha do Norte*, Belém, 10 abr. 1949, Suplemento Literário.
- MARQUES, Maria Helena Duarte. "A Obra de Cecília Meireles e o Projeto Modernista". *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, jan./fev. 1972.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. *A Poesia de Cecília Meireles: O Encontro com a Vida*. Porto Alegre, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1984.
- MENEZES, Fagundes de. "Silêncio e Solidão - Dois Fatores Positivos na Vida da Poetisa". *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, 48-49, 03 out. 1953.
- MILLIET, Sérgio. *Panorama da Moderna Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *Três Poetas Brasileiros e a Segunda Guerra Mundial: Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Murilo Mendes*. São Paulo, FFLCH/USP, 1998. (Tese de Doutorado)
- MRECH, Leny Magalhães. *Contribuição à Psicanálise da Leitura e à Psicanálise de um Texto Literário (Olhinhos de Gato)*. São Paulo, FFLCH/USP, 1984. (Dissertação de Mestrado)

- NEGRÃO, Maria José da Trindade. "Notas sobre a Poesia de Cecília Meireles". *A Ordem*, Rio de Janeiro, nov. 1961.
- OLINTO, Antonio. "Cecília Meireles". In: *Cadernos de Crítica*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1959.
- OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. *Estudo Crítico da Bibliografia sobre Cecília Meireles*. Campinas, IEL/UNICAMP, 1988. (Dissertação de Mestrado)
- _____. *O Motivo da Canção*. Boletim do Departamento de Teoria Literária, Campinas (2), mar. 1983.
- _____. "Vinte Anos sem Cecília Meireles". *Correio Popular*, Campinas, 09 nov. 1984.
- _____. *De Caravelas, Mares e Fardas: um Estudo de "Mensagem" e "Romanceiro da Inconfidência"*. São Paulo, FFLCH/USP, São Paulo, 1994. (Tese de Doutorado)
- PADRÃO, Maria da Glória. "Cecília: a Poesia do Efêmero". *Colóquio/Letras*, Lisboa (36), fev. 1977.
- PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. "A Poesia de Cecília Meireles". *Revista de Letras*, Assis, 1966.
- PEREIRA FILHO, Genésio. "A Poesia de Cecília Meireles". *A Balança*, São Paulo, 4, 1942.
- PORTELLA, Eduardo. "Herança Simbolista de Cecília Meireles". In: *Dimensões II*, Rio de Janeiro, Agir, 1959.
- PUZZO, Miriam Bauab. *A Condição Feminina na Literatura Brasileira: Cecília Meireles e Adélia Prado*. São Paulo, FFLCH/USP, 1997. (Dissertação de Mestrado)
- QUEIRÓZ, Maria José de. "Linguagem e Expressão em Cecília Meireles". *Minas Gerais*, Belo Horizonte, jul./ago. 1972, Suplemento Literário.
- SAVINO, Antônio. "Em Torno da Poesia de Cecília Meireles". *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, abr. 1970 / jan. 1971.
- SENA, Jorge de. "Cecília Meireles, ou os Puros Espíritos". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 fev. 1965, Suplemento Literário.
- SILVA, Domingos Carvalho da. "Verso, Ritmo e Expressão em Cecília Meireles". *Diário de São Paulo*, São Paulo, 07 dez. 1952.

TAIAR, Cida. ‘Há 80 anos, Nascia Cecília Meireles’. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 07 nov. 1981.

TITO, Maria Rejane Araújo. *Tempo de Flor: os Motivos da Rosa de Cecília Meireles*. São Paulo, FFLCH/USP, 2001. (Dissertação de Mestrado).

TOSTES, Teodomiro. ‘Uma Grande Poetisa’. *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro (61), set. 1925.

VIANNA, Selena Benevides. ‘Cecília Meireles Fala de Sua Vida Literária’. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 20 jan. 1946.

VIEIRA, José Geraldo. ‘Mar Absoluto de Cecília Meireles’. *Folha da Manhã*, São Paulo, 20 jan. 1946.

ZAGURY, Eliane. *Cecília Meireles: Notícia Biográfica, Estudo Crítico, Antologia, Bibliografia, Discografia, Partituras*. Petrópolis, Vozes, 1973.

BIBLIOGRAFIA SOBRE NARCISISMO:

AMARAL, Mônica do. *O Espectro de Narciso na Modernidade - De Freud a Adorno*. São Paulo, Estação Liberdade, 1997.

BARROS, Enaide Bezerra de. *Eu Narciso, Outro Édipo*. Rio de Janeiro, Relume-Dumara, 1991.

BARROS, Paulo. *Narciso, a Bruxa, o Terapeuta Elefante e Outras Histórias*. São Paulo, Summus, 1994.

BERGERET, Jean (dir). *L'Érotisme Narcissique: Homosexualité et Homoérotisme*. Paris, Dunod, 1999.

BERGERET, Jean et REID, Wilfrid (et alli). *Narcissisme et États Limites*. Paris, Dunod, 2000.

CAVALCANTI, Raíssa. *O Mito de Narciso - O Herói da Consciência*. São Paulo, Cultrix, 1992.

CHASSEGUET-SMIRGEL, J. (et alii). *Béla Grunberger: Un Psychanalyste dans le Siècle: Du Narcissisme au Judaïsme*. Paris, L'Harmattan, 1999.

_____. *La Maladie d'Idéalité: Essai Psychanalytique sur l'Idéal du Moi*. Paris, L'Harmattan, 2000.

- CHIARELLI, Domingos Tadeu. *Armadilha para Narciso*. São Paulo, Galeria Luíza Strina, 1999.
- COUDRY, Maria Irma Hadler. *Diário de Narciso - Discurso e Afasia*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- DELAROCHE, Patrick. *De l'Amour de l'Autre à l'Amour de Soi: le Narcissisme en Psychanalyse*. Paris, Denoël. 1999.
- DESSUANT, Pierre. *O Narcisismo*. (Tradução de Ricardo Luiz Saliby do original em francês *Le Narcissisme*). Rio de Janeiro, Imago, 1992.
- EIGUER, Alberto. *Du Bon Usage du Narcissisme*. Paris, Bayard, 1999.
- FISCHMANN, Roseli. *Transformação de Narciso: Percursos, Diálogos, Reflexões em Educação*. São Paulo, [s/e], 1994.
- FREUD, Sigmund. "Pour Introduire le Narcissisme". In: *La Vie Sexuelle*. Paris, PUF, 1973.
- GODOY, Maria Beatriz Romano de. *Narciso e a Morte Precoce de Édipo: Uma Organização Mental Patológica a Serviço dessa Tragédia*. São Paulo, 1994 (Dissertação de Mestrado).
- GRANATO, Tânia. *Prímula e Narciso a Caminho da Preocupação Materna Primária*. São Paulo, USP-IP-PSC, 1999.
- GUY-GILLET, Geneviève. *La Blessure de Narcisse*. Paris, Albin Michel, 1994.
- GRUNBERGER, Béla. *Le Narcissisme*. Paris, Payot, 1971.
- HADOT, Pierre. "Le Mythe de Narcisse et son Interprétation par Plotin". In: PONTALIS, J. - B. (Direction). *Narcisses*. Éditions Gallimard, 1976.
- HORN, Vera. *Tommaso Landolfi e a Ficção Narcisista*. São Paulo, FFLCH/USP, 2000. (Dissertação de Mestrado).
- JUNG, Carl Gustav. *L'Ame et le Soi*. Paris, Albin Michel, 1990.
- KLEIN, Mélanie. *Le Transfert et Autres Écrits*. (Tradução de Claude Vincent) 2ª éd. Paris, PUF, 1999.
- LASCH, Christopher. *La Culture du Narcissisme*. Castelnau-le-Lez (Hérault), Climats, 2000.
- PENUELA-CANIZAL, E. "Quino e o Mito de Narciso". In: *Significação*. Revista Brasileira de Semiótica, n. 7, p. 26-43, out. 1987.
- PONTALIS, J. B. (et alii). *Narcisses*. Vélizy (Yvelines), Gallimard, 2000.

ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso: Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*. Coimbra, [s/e], 1992.

SEIXAS FRAGA FILHO, Cid. *O Espelho de Narciso*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.

SILVA, Ignácio Assis. *Figurativização e Metamorfose - O Mito de Narciso*. São Paulo, Fundação UNESP.

SODRÉ, Muniz. *A Máquina de Narciso: Televisão, Indivíduo e Poder no Brasil*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.

STOLOFF, Jean-Claude. *Interpréter le Narcissisme*. Paris, Dunod, 2000.

WILHELM, Fabrice. *Baudelaire: L'Écriture du Narcissisme*. Paris, L'Harmattan, 1999.

BIBLIOGRAFIA GERAL:

ABDALA JUNIOR, Benjamin e CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Tempos da Literatura Brasileira*. São Paulo, Editora Círculo do Livro, 1991.

AGUIAR, Flávio. "Literatura e Civilização". In: *D. O. Leitura. Revista da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo*. São Paulo, ano 19, número 4, abr 2001.

ANTONIO, Robert di. "The Passage from Myth to Anti-myth in Contemporary Hispanic Poetry". In: *Língua e Literatura*. Revista dos Departamentos de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, Ano XI, v. 14, 1985, pp. 97-103.

ARISTÓTELES. *Poética*. (Tradução, comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza). São Paulo, Nova Cultural, 1987 ("Os pensadores").

AZEVEDO, Cícero Flores de. *Angústia e Beatitude no Limiar da Sabedoria. Zen-Budismo, Ramana Maharshi e Krishnamurti*. São Paulo, Editora Leia, 1968.

BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'Imagination de la Matière*. Paris, Librairie José Corti, 1942.

_____. *A Poética do Devaneio*. (Tradução de Antonio de Pádua Danesi do original em francês *La poétique de la Rêverie*). São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1988.

BALLAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. (Tradução de José Bonifácio A. Caldas, do original em inglês *The Symbolist Movement - A Critical Appraisal*). São Paulo, Editora Perspectiva, 2000.

- BAKHTIN, Mikail. *Estética da Criação Verbal*. (Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira e Marina Appenzeller, a partir do francês, do original russo *Estetika Slovesnogo Tvorchestva*). São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. 20ª ed. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. (Tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, do original em alemão *Der Erzähler*). Lisboa, Ed. Relógio D'Água, 1992.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de Lingüística Geral -Tomo I*. (Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luíza Neri do original em francês *Problèmes de Linguistique Générale*). 3ª ed. Campinas, São Paulo, Ed. Pontes/Edunicamp, 1991.
- BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. 6ª ed. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a Televisão*. (Tradução de Maria Lúcia Machado). Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1997.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à Análise do Discurso*. 2ª ed. Campinas, Edunicamp, 1993.
- BRUNO, Giordano. *Sobre o Infinito, o Universo e os Mundos*. (Tradução de Helda Barraco e Nestor Deola, do original em italiano *De l'Infinito, Universo e Mondi*). São Paulo, Nova Cultural, 1988, p. 82. (Col. "Os Pensadores")
- BUBER, Martin. *Eu e Tu*. (Tradução de Newton Aquiles Von Zuber do original em alemão *Ich und Du*). 2ª ed. revisada São Paulo, Editora Cortez e Moraes, 1979.
- _____. *Do Diálogo e do Dialógico*. (Tradução de Marta Ekstein de Souza Queiróz e Regina Weinberg do original em alemão *Das Dialogische Prinzip*). São Paulo, Editora Perspectiva, 1982.
- _____. *Sobre Comunidade*. (Seleção e introdução de Marcelo Dascal e Oscar Zimmermann. Tradução de Newton Aquiles Von Zuber). São Paulo, Editora Perspectiva, 1987.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. (2 vols) 8ª ed. Belo Horizonte-Rio de Janeiro, Editora Itatiaia, 1997.
- _____. *O Estudo Analítico do Poema*. 3ª ed. São Paulo, Humanitas Publicações-FFLCH/USP, 1996.
- ELIADE, Mircea. *Aspects du Mythe*. Paris, Éditions Gallimard, 1963.

- _____. *Imagens e Símbolos. Ensaio sobre o Simbolismo Mágico-religioso.* (Tradução de Sônia Cristina Tamer do original em francês *Images et Symboles*). São Paulo, Editora Martins Fontes, 1999.
- _____. *Mefistófeles e o Andrógino. Comportamentos Religiosos e Valores Espirituais Não-europeus.* (Tradução de Ivone Castilho Benedetti do original em Francês *Mefistófeles et L'Androgyne*). São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1999.
- _____. *Mythes, Rêves et Mystères.* Paris, Éditions Gallimard, 1957.
- FREIRE, Paulo. *A Importância do Ato de Ler em Três Artigos que se Completam.* 24ª ed. São Paulo, Cortez Autores Associados, 1990.
- FROMM, Erich. *A Revolução da Esperança: Por Uma Tecnologia Humanizada.* (Tradução de Edmond Jorge do original em inglês *The Revolution of Hope. Toward a Humanized Technology*). 5ª ed., Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1984.
- FRYE, Northrop. *Fábulas de Identidade: Estudos de Mitologia Poética.* (Tradução de Sandra Vasconcelos do original em inglês *Fables of Identity - Studies in Poetic Mythology*). São Paulo, Ed. Nova Alexandria, 2000.
- GENETTE, Gérard. *Figures I.* Paris, Seuil, 1966.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *O Poético: Magia e Iluminação.* São Paulo, Editora Perspectiva/EDUSP, 1989.
- JOSEF, Bella. *A Máscara e o Enigma. A Modernidade: da Representação à Transgressão.* Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1986.
- JULIEN, Nadie. *Le Dictionnaire Marabout des Symboles.* Belgique, Marabout, 1989.
- JUNG, Carl Gustav. *A Natureza da Psique.* (Tradução do Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, O.S.B., do original em alemão *Die Dynamik des Unbewussten*). 2ª ed. Petrópolis, Vozes, 1986.
- _____. *Mysterium Coniunctionis - Pesquisas sobre a Separação e a Composição dos Opostos Psíquicos na Alquimia.* (Tradução de Frei Valdemar do Amaral, O.F.M., do original em alemão *Mysterium Coniunctionis - Untersuchungen über die Trennung und Zusammensetzung der Seelischen Gegensätze in der Alchemie*). Petrópolis, Vozes, 1985.
- _____. *AION - Estudos sobre o Simbolismo do Si-mesmo.* (Tradução do Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, O.S.B., do original em alemão *AION - Beiträge zur Symbolik des Selbst*). 2ª ed. Petrópolis, Vozes, 1986.

KRISHNAMURTI, Jiddu. *A Primeira e Última Liberdade* (Tradução de Hugo Veloso do original em inglês *The First and Last Freedom*). São Paulo, Ed. Cultrix, 1981, 6ª ed.

_____. *O Mistério da Compreensão*. (Tradução de Hugo Veloso do original em inglês *Talks by Krishnamurti in Europe, Saanen, 1966*). São Paulo, Editora Cultrix, 1993.

_____. *Sobre o Amor e a Solidão*. (Tradução de Adail Ubirajara Sobra e Maria Stela Gonçalves do original em inglês *On Love and Loneliness*). São Paulo, Editora Cultrix, 1999.

_____. *Sobre a Vida e a Morte*. (Tradução de Pedro S. Dantas Jr. do original em inglês *On Living and Dying*). São Paulo, Cultrix, 1999.

LADRIÈRE, Jean. *A Articulação do Sentido*. (Tradução de Salma Tannus Muchail do original em francês *L'Articulation du Sens. Discours Scientifique et Parole de la Foi*). São Paulo, EPU/EDUSP, 1977.

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de Lingüística para o Texto Literário*. (Tradução de Maria Augusta de Matos do original em francês *Éléments de Linguistique pour le Texte Littéraire*). São Paulo, Martins Fontes, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. Paris, Éditions Gallimard, 1964.

MELCHIOR-BONNET, Sabine. *Histoire du Miroir*. Paris, Éditions Imago, 1994.

MOURA, Murilo Marcondes. *Murilo Mendes: A Poesia como Totalidade*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo/Giordano, 1995.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e Pintura: Um Diálogo em Três Dimensões*. São Paulo, Editora da UNESP, 1999.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *As Formas do Silêncio: no Movimento dos Sentidos*. 2ª ed. Campinas, Editora da Unicamp, 1993.

PIRES, Benjamin Videira. *Os Extremos Conciliam-se (Transculturação em Macau)*. Macau, Instituição Cultural de Macau, 1988.

PAZ, Octavio. *Signos em Rotação* (Tradução de Sebastião Uchôa Leite do original em espanhol *Los Signos en Rotación y Otros Ensaíos*). São Paulo, Editora Perspectiva, 1972.

_____. *El Laberinto de la Soledad*. 6ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1970.

_____. *El Arco y la Lira*. In: *Obras Completas. Edición del Autor*. (Tomo I) 2ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

_____. *La Consagración del Instante*. In: *Obras Completas. Edición del Autor*. (Tomo I) 2ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

_____. *Primeras Letras*. 2ª ed. Barcelona, Seix Barral, 1990.

_____. *Ruptura y Convergencia*. In: *Obras Completas. Edición del Autor*. (Tomo I) 2ª ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

PLATÃO. *A República* (Tradução de Leonel Vallandro). Rio de Janeiro, Ediouro, [s/d] ('Coleção Universidade').

_____. *Timeu e Crítias ou A Atlântida* (Tradução, introdução e notas de Norberto de Paula Lima). São Paulo, Hemus-Livraria e Editora, 1981.

RIBEIRO Jr., João. *As Perspectivas do Mito*. São Paulo, Pancast Editorial, 1992.

ROHDEN, Huberto. *Tao te King: O Livro que Revela Deus*. (Tradução e Notas de Huberto Rohden do original em chinês *Tao te King*). 4ª ed. São Paulo, Editora Alvorada, 1982.

ROGER, Jérôme. *A Crítica Literária*. (Tradução de Rejane Janowitz, do original em francês *La Critique Littéraire*). Rio de Janeiro, Ed. Difel, 2002.

RUTHVEN, K. K. *O Mito*. (Tradução de Ester Eva Horivitz de Beermann, do original em inglês *Myth*). São Paulo, Ed. Perspectiva, 1997.

TAGORE, Rabindranath. *A Religião do Homem*. (Tradução de José Hermógenes do original em inglês *The Religion of Man*). Rio de Janeiro, Editora Record, [s/d].

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 4ª ed. Petrópolis, Vozes, 1977.

THOMPSON, John B. *Ideologia e Cultura Moderna. Teoria Social Crítica na Era dos Meios de Comunicação de Massa*. (Tradução do Grupo de Estudos sobre Ideologia, comunicação e representações sociais da pós-graduação do Instituto de Psicologia da PUC-RS, do original em inglês *Ideology and Modern Culture: Critical Social Theory in the Era of Mass Communication*). Petrópolis, Rio de Janeiro, Editora Vozes, 1995.

VERNANT, Jean Pierre. *L'Individu, la Mort, l'Amour. Soi-même et l'Autre en Grèce Ancienne*. Paris, Éditions Gallimard, 1989.

_____. *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. (Tradução de Myriam Campello do original em francês *Mythe et Société en Grèce Ancienne*). 2ª ed Rio de Janeiro, José Olympio, 1999.

_____. *Entre Mito e Política*. (Tradução de Cristina Murachco do original em francês *Entre Mythe et Politique*). 2a. ed. São Paulo, Edusp, 2002.

VICO, Giambattista. “Da Sabedoria Poética”. In: *Ciência Nova*. (Tradução de Antonio Lázaro de Almeida Prazo, do original em italiano *Principi di una Scienza Nuova Dintorno alla Comune Natura delle Nazioni*). São Paulo, Nova Cultural, 1988, p. 173. Col. “Os Pensadores”.

WALSH, William. In: *A Human Idiom. Literature and Humanity*. London, Chatto & Windus, 1964.

WAPNICK, Kenneth (“et alii”). *Experiência Cósmica e Psicose*. (Tradução de Ricardo de Brito Rocha de artigos extraídos do *Journal of Transpersonal Psychology*, EUA). 2ª ed. Petrópolis, Ed. Vozes, 1991.

WELLEK, René & WARREN, Austin. *La Théorie Littéraire*. (Tradução de Jean-Pierre Audigier e Jean Gattégno do original em inglês *Theory of Literature*). Paris, Seuil, 1971.