

humanitas



Vol. XXVII-XXVIII

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
INSTITUTO DE ESTUDOS CLÁSSICOS

HUMANITAS

VOLS. XXVII E XXVIII



COIMBRA
MCMLXXV-MCMLXXVI



O MITO DE NARCISO NA POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

A figura de Narciso, nas versões que até nós chegaram, é toda impregnada de beleza e significado poético.

A primeira referência é-nos dada pelo *Hino Homérico a Deméter*, datável do séc. VII a.C. Aqui se conta que Narciso designava uma flor toda em púrpura e prata — *ἄνθεα ... νάρκισσόν θ'* (vv. 6-8). Zeus tinha-a criado com o fim de auxiliar o seu irmão Hades na conquista da jovem Perséfone, filha de Deméter, por quem se tinha apaixonado. A donzela, acompanhada pelas amigas, andava a colher flores, quando, de repente, avistou uma mais bela que todas as outras; preparava-se para a colher, e nesse preciso momento um ser majestoso e terrível, surgindo da terra num carro puxado a cavalos, a agarrou e a levou para o reino dos Mortos.

Não é, porém, esta a versão que perdurou na memória dos homens. A Ovídio se deve a narrativa mais completa e pormenorizada que até nós chegou (*Metamorfoses*, III, 339-510), que vamos recordar. Contam-nos que Narciso era filho do rei da Beócia, Cefiso, e da ninfa Liríope, extremamente bela. No momento do seu nascimento, os pais interrogaram o adivinho Tirésias quanto à hipótese de uma possível vida longa, tendo-lhes este respondido que isso seria satisfeito, caso ele nunca se visse — *si se non nouerit* (v. 348). Resposta estranha que durante anos não se viu justificada. Aos dezasseis anos Narciso era um misto de criança e adulto, o que lhe proporcionava inúmeras paixões por parte de jovens e donzelas, aos quais sempre resistia.

Um dia, quando caçava, encontrou a ninfa Eco, ainda dotada de corpo, que só repetia os sons que ouvia; não podia, por isso, iniciar um diálogo — ... *quae nec reticere loquenti | nec prius ipsa loqui didicit* (vv. 357-358). A justificação para este facto estava na atitude tomada por Juno que a castigou por ela ter o hábito de a entreter, quando sabia que Júpiter se deleitava com alguma ninfa nas montanhas.

Logo que o viu, uma paixão súbita se apoderou dela. Foi em sua perseguição, mas, como não podia falar, limitava-se a segui-lo. Até que Narciso, que se separara dos seus companheiros, pressentindo alguém, exclama: — *Ecquis adest?* — *Adest* (v. 380), responde ela, pois só repetia as últimas palavras. Narciso, porém, não vê ninguém, até que a uma sua súplica — *Huc coeamus* (v. 386) — ela surge e abraça-se a ele que a repele, fugindo.

Eco, entristecida e envergonhada, refugia-se na floresta, deixando de comer. Só lhe ficou a voz e os ossos, que, conta-se, se transformaram num rochedo — *sonus est, qui uiuit in illa* (v. 401).

Todos, jovens e donzelas, se sentiam desprezados por Narciso, até que alguém lançou a maldição: «Possas ele amar e não possuir o objecto dos seus desejos!» — *sic amet ipse licet, sic non potiatur amato!* (v. 405). A deusa Némesis, encarregada de castigar os ultrajes e injustiças, ouviu esta súplica e preparou-se para a satisfazer.

Um dia, Narciso, extenuado após uma caçada, encontrou um local maravilhoso, onde descansou e aproveitou para matar a sede num lago imaculado, que Ovídio descreve de forma pormenorizada, de modo a nos dar a perfeita sensação de um espelho — *fons erat inlimis, nitidis argenteus undis* (v. 407). Ao matar a sede, mira-se e vê a sua bela imagem no lago. Fica apaixonado pela sua pessoa — *se cupit impudens et qui probat ipse probatur* (v. 425) e não arranca pé do lago até que enfraquece por não comer — *non illum Cereris* (v. 437). Quase a morrer, dirige as suas últimas palavras às árvores que o rodeiam e neste longo monólogo ele foca todo o seu desgosto pela paixão que o dominou, sem poder atingir o objecto dessa mesma paixão. Na realidade, apesar de não haver grandes distâncias entre eles (nem mares, nem estradas, nem montanhas), apenas um pouco de água os separava, o ser amado era inantigível: quando estendia os braços, o ente querido também os estendia, quando sorria, ele também sorria, quando falava, do outro lado só havia um mexer de lábios sem som. Mas reconhece o seu erro, pois apaixonou-se por si próprio — *Iste ergo sum* (v. 463) — e em breve exalarão ambos o mesmo suspiro — *nunc duo concordēs anima moriemur in una* (v. 473).

Eco vem assistir aos seus últimos momentos, repetindo sempre as suas últimas palavras. Mesmo ao entrar nos Infernos. Narciso mirou-se nas águas do lago Estígio. As Naiades choraram e cortaram os cabelos, consagrando-os ao irmão. As Dríades, ninfas das florestas, também o choraram. Quando foram fazer-lhe o enterro, em vez do

corpo encontraram uma flor de cor amarela, a que se deu o nome de Narciso.

Chamamos a atenção para o facto de o Hino Homérico se encontrar escrito num estilo simples e directo, sem afectação alguma, enquanto Ovídio, como sempre, está atento ao seu auditório, o que o leva a descrever pormenores que vão enriquecer a narrativa, como aquele da morte de Narciso, que sendo já uma sombra, não deixa de se mirar nas águas do lago.

Uma outra versão originária da Beócia e transmitida por Cónon (1) apresenta-nos também um Narciso belo e jovem, natural de Téspias, que desprezava as alegrias do amor. Um dos seus apaixonados, ao suicidar-se, invocou a maldição dos deuses para Narciso, que se mantém idêntica à descrita por Ovídio, só com a diferença de que a sua morte é violenta, pois mata-se, desesperado. No local do suicídio, na erva impregnada de sangue, nasceu uma flor, o narciso.

Pausânias (2) dá uma interpretação racionalista do mito já existente, estranhando que um jovem da idade de Narciso não tivesse entendimento para reconhecer a sua própria imagem. Adiante refere uma outra versão, segundo a qual Narciso tinha uma irmã gémea, com que muito se parecia. Após a sua morte, que o entristecera profundamente, ao contemplar-se num lago, julgou ver a irmã e isso consolou-o. Apesar de saber que isto era uma ilusão, passou a mirar-se frequentemente nas águas, para minorar a saudade.

Deste breve estudo do mito e das suas múltiplas versões antigas, excluindo a primeira, vemos que há um estrato comum a todas: Narciso compraz-se em admirar a sua pessoa, com uma paixão que o leva ao suicídio lento (Ovídio) ou violento (versão da Beócia). É, precisamente, este aspecto do mito que vai influenciar toda a cultura moderna, possibilitando a sua reinterpretação.

C. Lévi-Strauss (3) suscita uma questão interessante: «Tudo pode acontecer num mito; parece que a sucessão dos acontecimentos não está subordinada a nenhuma regra de lógica ou de continuidade. Todo o sujeito pode ter um predicado qualquer; qualquer relação concebível

(1) Jacoby, *FGrHist.* 26.24 (vol. I, pp. 197-198).

(2) IX, 31, 7-9.

(3) *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon, 21974, p. 229.

é possível. No entanto, estes mitos, aparentemente arbitrários, reproduzem-se com as mesmas características e frequentemente com os mesmos pormenores em diferentes regiões do mundo. Assim, põe-se o problema: se o conteúdo do mito é inteiramente contingente, como será possível compreender que, duma ponta à outra da terra, os mitos sejam tão semelhantes entre si?»

Como observa L. Díez del Corral «a Antiguidade tem estado sempre mais ou menos presente no homem ocidental, oferecendo-lhe uma série de possibilidades que foram utilizadas de maneira muito diversa» (4). Ora — nota ainda o mesmo autor — o fenómeno da persistência do mito clássico apresenta um duplo aspecto: por um lado era necessário um mito com as características do grego para que pudesse perdurar tanto tempo, transformando-se sem cessar; por outro era necessária uma capacidade especial por parte do mundo ocidental para tirar partido dele, exigindo a sua renovada adaptação, transfiguração ou enfraquecimento (5).

O mito do jovem Narciso — segundo De Gubernatis (6) — é, sem dúvida, funerário. A flor do mesmo nome, em que se transformou, simbolizou a fragilidade e a morte, consagrando-se a Hades. O narciso era a flor que adormecia os seres no seu último sono. Ele é o símbolo de uma atitude autocontemplativa, absoluta e introvertida — o narcisismo é, pois, o exagero da autocontemplação. Diz Cirlot (7) que o mito de Narciso significa a visão antropomórfica do cosmos. Dentro da teoria psicanalítica, o complexo narcisista está assinalado pela fixação afectiva do indivíduo em si mesmo. Manifesta-se, psicológica e afectivamente, por um desinteresse do mundo exterior e uma exploração da vida interior no sentido egocêntrico, dando uma importância exagerada à sua própria pessoa.

Olhando para a produção literária europeia dos últimos séculos, encontramos, por exemplo, um poeta alemão, Hölderlin (1770-1843), que, abordando este tema, veio a influenciar outros. Em França, podemos citar Paul Valéry (1871-1945), cuja obra poética se encontra

(4) *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, 1957, p. 94.

(5) *Idem*, *ibidem*, p. 93.

(6) Cf. *Diccionario de Símbolos y Mitos* de José Antonio Perez-Rioja, Madrid, Tecnos, 1971, s.v. 'Narciso'.

(7) *Ibidem*.

profundamente voltada para temas mitológicos. São várias as composições ligadas a Narciso: «Fragments du Narcisse», inserido no seu livro *Charmes*, e também uma peça teatral *Cantate du Narcisse*.

O que o mito de Narciso significa para Valéry é a pretensão de corporalizar, de reduzir à mais concreta imagem mítica o mais anti-natural, irreal e absoluto — o seu Eu:

*Mais moi, Narcisse aimé, je ne suis curieux
Que de ma seule essence;
Tout autre n'a pour moi qu' un coeur mystérieux
Tout autre n' est qu' absence.
O mon bien souverain, cher corps, je n' ai que toi!
Le plus beau des mortels ne peut chérir que soi... (8)*

Um outro exemplo é André Gide (1869-1951) que nos oferece o *Traité du Narcisse*, escrito em 1891 (9).

Em Portugal, o mito de Narciso é reaproveitado em pleno século xx, particularmente a partir da publicação da revista *Orfeu* («Narciso», de Luís de Montalvor) (10). Antes do nosso século, surgem casos isolados, como, por exemplo, a fábula de «Narciso», de Jacinto Freire de Andrade (sécs. xvi-xvii) (11).

Propomo-nos aqui analisar diversos tratamentos da figura de Narciso em vários poetas portugueses após Fernando Pessoa e a perspetivação que dela fizeram. Isto leva-nos a ter que estabelecer uma distinção entre o *narcisismo* que, como Freud aponta, é uma fase normal do desenvolvimento sexual do indivíduo (narcisismo infantil) que só toma proporções patológicas no momento em que o indivíduo regride a esse *status* infantil (12), e a mera referência a Narciso como símbolo ou trampolim para outros voos poéticos.

Alguns dos poetas que constituem matéria do nosso trabalho surgem ligados à querela do Modernismo, que se revestiu de um signi-

(8) Exemplo citado por L. Diez del Corral, *op. cit.*, pp. 131-132.

(9) Idem, *ibidem*, p. 25.

(10) Cf. *Dicionário de Literatura* de J. Prado Coelho, Porto, Figueirinhas, 1973, s.v. 'Orpheu', p. 773-A.

(11) *Ibidem*.

(12) Parada Leitão, 'Narcisismo' in *Enciclopédia Verbo*.

ficado decisivo como consciencialização artístico-literária, logo seguida (após 1940) de uma consciencialização sócio-cultural. Como escreveu Jorge de Sena, os grandes nomes do primeiro Modernismo começavam a ganhar relevo, «postumamente, pela publicação das suas obras» (13) (Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro). O segundo Modernismo, encabeçado por José Régio, começava a extinguir-se, dado que enfermava de uma aversão a uma modernidade, que era, no entanto, indispensável à revitalização da expressão artística.

A posição polémica — continua o mesmo crítico — que veio a ser conhecida por Neo-realismo ou «Poesia social», e na qual tomou parte Miguel Torga com uma carta aberta, não se distinguia dos «postulados presencistas», a não ser em relação «à subordinação da Arte a uma missão socialística» (os Presencistas defendiam um carácter necessariamente pessoal) (14).

Estas transformações no campo literário são fruto de uma exigente «consciencialização do contexto social e do espírito de Resistência que a todos tocou» (15). Há uma transformação sócio-política da vida portuguesa neste período, e, se os poetas são «um índice da sociedade a que pertencem», estes que constituem o Neo-realismo são-no de modo significativo. (16)

JOSÉ RÉGIO

José Régio (1899-1969) foi a personalidade da *Presença* que indiscutivelmente alcançou maior favor entre o público. A atitude mais característica da sua poesia — e temos aqui um exemplo evidente — é a de confiança, já «que não vê qualquer possibilidade..... de comunicação humana para as contradições psicológicas» (17). Essa introspecção constante (lembremo-nos que, na altura em que foram publicados os *Poemas de Deus e do Diabo*, se assistia a uma notável expansão

(13) Jorge de Sena, *Líricas Portuguesas*, 3.^a série, Lisboa, Portugal, 21975, p. XLV.

(14) Idem, *ibidem*, p. LIX.

(15) Idem, *ibidem*, p. LI.

(16) Idem, *ibidem*, p. LV.

(17) A. J. Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, P. Editora, 81975, p. 1092.

da psicanálise) vai dar azo à «explicitação de um egotismo» (18); mas note-se que Régio não levanta «a dúvida ontológica sobre o *Eu*», visto que os seus problemas de sinceridade são fundamentalmente éticos (19). Aquilo que o impôs como poeta original foi um determinado estilo, espectacular, de confissão e diálogo a sós. Para Régio, «o encontro psíquico entre duas ou mais pessoas é um logro, um impossível no plano propriamente humano, pelo menos» (20). É por isso que na sua poesia deparamos com certos momentos de grande tensão, onde o poeta oscila entre o dualismo e certas soluções monistas: *eu e o outro de mim, eu e os outros, eu e Deus, etc.*

No poema «Narciso» (21) temos um exemplo evidente do *eu* e do *outro de mim*. Numa primeira leitura assistimos a um aproveitamento do mito aprofundado pela perspectiva freudiana, e que uma análise pormenorizada do poema vai demonstrar. Um primeiro aspecto a salientar será a abundância da primeira pessoa verbal, reforçada pelos pronomes pessoais e possessivos igualmente da primeira pessoa.

A primeira frase «dentro de *mim me quis eu ver*» encerra essa ideia de introspecção que condiciona todo o desenvolvimento posterior. Ainda no primeiro verso temos a forma *tremia* (note-se a sua posição em final de verso, vincadamente enfática), que denota a emoção que domina o poeta nesse gesto de se ir ver, receando o que poderá ver — *terrível face e arcabouço*. Será conveniente expressar aqui a importância não só da palavra *poço* como também da sua própria colocação; veja-se que ela constitui como que os limites em que o poema se vai desenvolver. E porquê a escolha do vocábulo *poço*? Notamos uma certa influência de Mário de Sá Carneiro, sobretudo pelo tom fatalista que a palavra indiscutivelmente sugere (22); por outro lado ficamos com

(18) Óscar Lopes, *História Ilustrada da Literatura Portuguesa*, II, Lisboa, Cor, 1973, p. 771.

(19) Idem, *ibidem*, p. 772.

(20) Idem, *ibidem*, p. 777.

(21) José Régio, *Poemas de Deus e do Diabo*, Lisboa, Portugalia, 1969, p. 19.

(22) M. de Sá-Carneiro, *Poesias*, Lisboa, Ática, p. 141.

— Balouço à beira dum poço,

.....

«O Recreio», *Indícios de Ouro*

uma imagem de dimensão muito mais profunda e dramática do que aquela que seria dada pela palavra habitual do mito — *lago*.

Analisemos a adjectivação abundante que se encontra nos versos 3 a 8: *terrível, lânguido, tumular, cerrada, fria, esfíngico, sôfrego*. Todos eles, embora com matizes diversos, sugerem-nos o sofrimento que o domina, o que é reforçado pelo *tremia* inicial como também pelo próprio substantivo *melancolia* que encerra este grupo de versos. Mas ainda neste trecho temos o contraste entre a *boca* e os *olhos* que são *lindos*, ao fim e ao cabo o paradoxo entre a morte e a vida. Mas não queremos avançar sem chamar a atenção para o verso 8, particularmente para o verbo *suar*, que proporciona toda uma animização enriquecedora do grupo constituído pelas duas quadras.

Analisando agora os tercetos, algo sobressai: a ideia do *desejo*. Ela é-nos dada pela forma *desejei*, pelo substantivo *desejo* e, sobretudo, pelos conjuntivos *goze* e *tenha*. Mas não ficamos por aqui: o *vermelho* — a cor mais quente — reforça a ideia atrás expressa, sugerindo o seu quê de violência, a que não é alheio o *selvagens* do verso anterior que contrasta com *requintados*.

A ideia do desejo, da posse, vai ser acentuada pela expressão *noite de amor*, que constitui o cenário ideal para a concretização narcisista do desejo do poeta — o alcançar o seu outro eu. O *fundo do poço*, a expressão-chave do último verso, transmite-nos esse isolamento do mundo que caracterizou grande parte da poesia de Régio.

JOSÉ GOMES FERREIRA

Com a primeira poesia publicada em 1948-1950, José Gomes Ferreira (n. 1900) tornou-se o mais consagrado poeta que se pode considerar pertencente à corrente neo-realista. Personagem multifacetada, ele tem sido, por um lado, o «intelectual lúcido» solidário com os dramas da sociedade em que se integra e, por outro lado, encarna o homem cujas «contradições da auto-sinceridade»... ganham... tons alternativos de sarcasmo, de revolta, de melancolia, de perplexidade...» (23)

(23) A. J. Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, p. 1117.

É patente a influência de certas tendências herdadas do século passado, nomeadamente um romantismo saudosista e, por vezes, certos laivos de António Nobre (24).

Falámos atrás da auto-sinceridade. Este poeta, efectivamente, deu um impulso novo ao problema da «sinceridade» que nele é um problema de fundo.

Ao fazermos a análise dos poemas que nos interessam aqui, teremos oportunidade de ver que as palavras de Gomes Ferreira nunca tropeçam: ora deslizam suavemente, ora se rebelam, tornando-se violentas e ásperas (25).

E, para concluirmos esta breve introdução, não queremos deixar de transcrever o testemunho de A. Pinheiro Torres, sobre a poesia de J. Gomes Ferreira. Diz ele:

«Para além da sua linguagem absolutamente pessoal, para além de uma temática abordada com incontroversa originalidade, Gomes Ferreira continua a revelar-se-nos o poeta com perfeita consciência de si, mesmo quando se expande na fase mais aguda do conflito, um poeta que nada esconde de si mesmo nem escamoteia nenhum dos seus problemas.» (26)

Passemos, pois, à análise dos poemas.

Façamos uma primeira leitura de *Porque andas sempre ao pé de mim* (27). Logo sobressai o refrão *Vai-te! És inútil*. Percorrendo os vários volumes de poesia de José Gomes Ferreira, verificamos que a forma *vai* é muito frequente. Sendo um imperativo, a quem é que ele dá a ordem? A quem diz ele que é inútil? O vocativo que compõe o segundo verso — *Anjo das mãos amarradas* — constitui a resposta. Trata-se, na verdade, do seu outro eu, do *alter ego*, que lhe vai servir de interlocutor, para se autocriticar, para se insurgir contra a sua própria pessoa, dado que ela não assume, por vezes, a posição por ele entendida como correcta. As censuras chovem: *não tens boca de coragem, não tens dedos de esperança, não tens mãos nos olhos, não tens embalos nos braços*. Perante um espectáculo de dor, recolhe-se

(24) Cf. *Dicionário de Literatura* de J. Prado Coelho, s.v. 'Ferreira, J. Gomes', p. 331-C.

(25) Cf. César Leal, na aba de *Poesia II*, Lisboa, Portugalíia, 41972.

(26) Cf. A. Pinheiro Torres, na aba de *Poesia III*, Lisboa, Portugalíia, 41971.

(27) J. Gomes Ferreira, *Poesia II*, p. 166.

narcisicamente ao espelho — *Deixa-me só!* — onde mais nenhuma imagem, a não ser a sua, se reflecte, e contempla o seu rosto, mais precisamente os olhos; aí ele tem perfeita consciência da sua incapacidade de lutar contra a miséria humana, qual *Narciso covarde*.

Em *Amor* (28), a explicação que habitualmente encontramos a introduzir o poema fala-nos de uma melodia de violino. Este instrumento é um dos *leit-motif* da poesia ferreiriana (*Mas é do destino/ de quem ama / ouvir um violino / até na lama* — como se lê em *Poesia II*, p. 141); ele está associado, invariavelmente, ao amor, como sugestão do som ideal para a delicadeza do sentimento.

Novamente o espelho; novamente a sua imagem nele retrada, com o isolamento (*solidão ... espelho nu*) habitual, com a contínua luta de se descobrir.

O último verso surge em jeito de conclusão: a referência a Narciso é clara, dados os pontos de contacto existentes.

Toalha (29) é mais um poema onde, discretamente, surge a referência ao espelho proporcionado pelas águas. A composição começa por uma palavra demasiado equívoca, o que acontece com frequência na poesia de J. Gomes Ferreira. Inclínamo-nos para a hipótese de *toalha* ter aqui o sentido de «toalha de água», já que logo a seguir aparece a forma verbal *chapinho*. Não é acidental a aliteração onomatopaica que se encontra nos versos 2 e 3: efectivamente, três palavras começam pela palatal *ch*, o que nos proporciona uma imagem auditiva deveras interessante e reforça a ideia do *chapinhar*. Ora, nessas águas o sol lava os *cabelos de vidro* (novamente uma subtil referência ao espelho). Os últimos quatro versos sugerem o pôr do sol. A *lentidão* mostra bem o progressivo aproximar do Sol até à dissolução completa na água: veja-se a leitura tão particular do mito de Narciso — tal como ele, o Sol aproxima-se cada vez mais da sua imagem reflectida até se fundir com ela, enfim, desaparecendo.

Se queres ir à minha frente (30). Novamente o poema é precedido de uma explicação breve que, no entanto, não deixa de ser rica de con-

(28) *Poesia IV*, Lisboa, Portugal, 1971, p. 136.

(29) *Poesia IV*, p. 210.

(30) *Ibidem*, p. 99.

teúdo. O adjectivo *monstruoso* aparece com uma certa frequência na poesia ferreiriana. Recordemos, por exemplo, o poema *Quem é este monstro?* (31), onde o poeta a certa altura diz *Parecemos diferentes, / mas sou eu*. A própria leitura do poema nos fala do habitual desdobrar do *eu* no *alter ego*; daí que o *monstruoso* esteja a adjectivar *Narciso*.

Tal como no poema *Porque andas sempre ao pé de mim*, atrás analisado, o refrão *vai* dirige-se ao seu outro *eu*. Desta vez o poeta transmite-lhe mais ordens (*atapeta, forra, prende-te*), ordens que se destinam a abrir suavemente o caminho por onde vai passar, ao fim e ao cabo, a vida ideal que ele gostaria de trilhar — *trono de altas nuvens*. É fundamental aqui lembrar que o ideal para J. Gomes Ferreira seria unir as suas pontas de si: conseguir harmonizar o sonho e o real, o Céu e a Terra, o *eu social* e o *eu individual*. Como nota A. Pinheiro Torres, não podemos — seria pura estultícia — «lançar todo o odioso sobre o eu hipotecado ao Céu, às nuvens» (32).

A propósito das *altas nuvens*, convém dizer que *nuvem* é uma palavra-chave da poesia ferreiriana que conota os ideais, a pureza e não, obviamente, apenas a «lama do egoísmo» (33).

E os dois últimos versos são a consciencialização, por parte do poeta, de que o seu *eu social* tem a dimensão do mundo.

Em *Naquele tempo* (34), mais uma vez nos debruçamos sobre a pequena nota explicativa que J. Gomes Ferreira teima, pertinentemente, em colocar antes do poema. Na verdade, que cenário melhor para um poeta, que tantas vezes deixa cair as máscaras do *eu social* para se olhar sobre si mesmo (recordemos os espelhos...) que uma casa numa pequena ilha «plantada» num lago?

O isolamento, que a paisagem referida no poema nos sugere, prestava-se a situações introspectivas, daí novamente, o aparecimento dos *espelhos indecisos*.

E o poeta recorda... (um breve, mas importante pormenor biográfico — J. Gomes Ferreira foi cônsul de terceira classe durante cerca de cinco anos, 1925-1929, na Noruega). Recorda uma ilha

(31) *Poesia II*, p. 86.

(32) A. Pinheiro Torres, *Vida e obra de J. Gomes Ferreira*, Lisboa, Bertrand, 1975, pp. 179-180.

(33) *Idem*, *ibidem*, p. 180.

(34) J. Gomes Ferreira, *Poesia VI*, Lisboa, Diabril, 1976, p. 117.

num *lago cinzento* (é excepcional a sugestiva perífrase do v. 8 — *cor de fogo adormecido*) — também Narciso se aproximava do lago e com um rede procurava apanhar a sua imagem.

Na análise do poema anterior, falámos da importância que assume, na poesia de J. Gomes Ferreira, a dicotomia Céu-Terra. Ela aqui surge de novo, desta vez, afirmando que a imagem que procura colher é desconhecida, é o Homem universal (*mistura de mundo e céu*) que abandona o mundo ideal — *sonho*. A busca constante deste mundo ideal só poderia conduzi-lo a uma vida totalmente frustrada, tal como Narciso.

VITORINO NEMÉSIO

Não se pode sequer conceber a literatura portuguesa do último meio século sem as marcas que lhe imprimiu, nos mais diversos campos, a personalidade de um intelectual chamado Vitorino Nemésio (n. 1901). No que respeita à sua produção poética, obras como *O Bicho Harmonioso*, *Eu*, *O Verbo e a Morte* constituem padrões de uma absoluta modernidade, de um verdadeiro encontro com os novos rumos da nossa Poesia. Ao longo da sua obra deparamos com uma personalidade servida de todos os dados e segura de todos os segredos da arte de bem escrever.

A produção poética de Vitorino Nemésio desdobra-se em dois ciclos que, sumariamente, podem ser caracterizados, o primeiro, pelas saudades de uma infância passada nas ilhas, e o segundo, pela orientação ao Deus católico tradicional. Uma tônica, porém, se verifica — trata-se do incessante apelo dos Açores: o poeta reconduz-se sistematicamente à sua infância e à sua ilha natal, imagens de uma unidade perdida. É curioso notar que o tempo do autor de *Eu* está povoado de múltiplas recordações, que conduzem o leitor a essa infância longínqua atrás referida. Note-se, porém, que nunca deixamos de encontrar o ilhéu, o insular (35): basta registar que uma das constantes mais veementes é o *mar*! A comoção das coisas que lhe segreda o oceano e a ilha atlântica é fundamental para a compreensão da sua obra. Recor-

(35) Taborda de Vasconcelos, «Originalidade de V. Nemésio» in *Críticas sobre Vitorino Nemésio*, Lisboa, Bertrand, 1974, p. 87.

demos como Ortega y Gasset definia Vitorino Nemésio — «Um homem que transporta uma ilha» (36).

Freud mostrou que «as pulsões dinamizadoras do «ego» surgem-nos sempre investidas em imagem» (37); ora, o «ego» de Nemésio encontra-se a partir de uma pessoalíssima saudade de cor regional e infantil.

A leitura do poema «Génese do menino e da menina» (38) não é mais do que a confirmação do que atrás afirmámos. O título do poema começa logo por nos dar essa sensação de viagem até ao jardim da sua infância açoriana, o que nos vai ser confirmado pelo desenvolvimento da composição. Efectivamente, a expressão *Era uma vez*, com um emprego anafórico, proporciona-nos esse delicioso sabor de história infantil. Assistimos ao nascimento de duas crianças cujo ser dir-se-ia ter ficado dividido e ser duplamente humano e marítimo (39) (o mar como realidade concreta pleno de força geradora).

Diz-nos Óscar Lopes que na poesia de Vitorino Nemésio «a proliferação da imagem directa ou comparativa, da minúcia e da analogia metafórica corresponde à refundição do real comum...» (40) Este poema é um exemplo flagrante da técnica notável do emprego da comparação e da metáfora. No caso daquela se pode integrar a referência a Narciso. A sua figura, na verdade, apresenta-se como o elemento negativo da comparação, isto é, o poeta fala-nos de um anti-Narciso, de uma criança que, longe de ficar eternamente numa auto-contemplação, olha o mundo que o rodeia: ele é o homem em embrião, pleno de futuras realizações. Embora no verso 7 surja uma outra comparação, debruçemo-nos ainda nesta, recorrendo novamente a Óscar Lopes. Chama este crítico a atenção para o facto de o papel dos mitos não ser mais que o de «sugerir toda uma teia de relações inesgotáveis pela praxis científica e quotidiana» (41), graças ao uso preciso e pertinente de «analogias certas» (42). A infância pequeno-burguesa de Nemésio,

(36) Esther de Lemos, «Vitorino Nemésio», *Panorama*, IV Série, n.º 21, Março de 1967.

(37) Óscar Lopes, *História Ilustrada da Literatura Portuguesa*, p. 851,

(38) Vitorino Nemésio, *Poesia* (1935-1940), Lisboa, Moraes, 1961, pp. 72-73.

(39) Fernando Guimarães, «A expressão simbólica em V. Nemésio», in *Críticas sobre V. Nemésio*, p. 99.

(40) Óscar Lopes, *História Ilustrada da Literatura Portuguesa*, p. 852.

(41) Idem, *ibidem*, p. 853.

(42) Idem, *ibidem*, p. 853.

enquadrada por um meio rural e marítimo do início do século constituiu material magnífico para a mitificação.

A arte poética de Nemésio é precisamente a de deixar vir ao de cima o menino que sempre existiu dentro de si, e Narciso surge como um menino que ele não foi nem quis ser. Há, pois, nesta comparação, um certo quê de ingenuidade recuperada. Mas logo no verso 5, passamos a ter *uma menina*, uma «certa» menina, cuja génese é idêntica e paralela à do menino, confluindo, paradoxalmente, numa união — *a estrela do mar que no menino ardia*. O retrato dela é-nos proporcionado, a partir da terceira quadra, mas usando uma linguagem muito especial, onde descortinamos claramente o artífice que conjuga as histórias de ninar da sua meninice com a descrição, prenhe de saudade, do seu companheiro-mar. É de notar que a recusa de ser Narciso é reforçada pela contemplação da Menina, contemplação esta que deixa entrever toda «a ambiguidade do amor-ódio de que ela, a *Menina* intocada, e depois impossível, se torna objecto» (43).

Os dois últimos versos não são mais do que a verificação dolorosa do tempo que passou, dos desejos frustrados, enfim, consciência da impossibilidade total do reencontro — agora nada mais resta que o regresso às suas origens.

MIGUEL TORGA

A obra de Miguel Torga (n. 1904) apresenta um ambiente de mitos agrários e pastoris que da sua origem aldeã transmontana remontam aos símbolos clássicos. A despeito de uma profunda diversidade de géneros, toda ela é «expressão coesa, embora multifacetada, de um indivíduo bem definido, de nítidos contornos e límpidos intuídos, veemente, vibrante — enternecido pelas criaturas, revoltado perante o Criador» (44). «A sua posição nas nossas letras continua a ser a de um grande isolado», que, no entanto, «consubstancia e representa, da forma mais directa ou através de inevitáveis símbolos, quanto há de viril, vertical e insubornável no homem português contemporâ-

(43) Idem, *ibidem*, p. 857.

(44) *Dicionário de Literatura* de J. Prado Coelho, s.v. 'Torga, Miguel', p. 1094-A (artigo de David Mourão-Ferreira).

neo» (45). No seu espírito podemos descobrir «um paganismo greco-latino de aquisição cultural» (46).

Vamos considerar separadamente os poemas que nos são propostos. Não podemos dissociar o poema «O vinho» (47) da obra em que se integra — um verdadeiro poema épico, segundo o autor, que dá pelo nome de *Poemas Ibéricos*. Sendo a figura principal o homem, o homem português habituado a sofrer e a associar, por vezes, a alegria ao entusiasmo proporcionado pelo álcool, Torga coloca-nos esse nome de *Poemas Ibéricos*. Sendo a figura principal o homem, o homem português habituado a sofrer e a associar, por vezes, a alegria ao entusiasmo proporcionado pelo álcool, Torga coloca-nos esse homem perante um espelho líquido — o vinho. Caracteriza marcadamente este poema a origem transmontana e a própria vivência do Poeta. Basta olharmos para a primeira expressão do primeiro verso — *sumo de pedras*; quem conhece a região do nordeste, sente, na verdade, que o vinho provém daquele terreno xistoso, aparentemente estéril. Dessas *pedras* brota a *colorida fonte* (desnecessário se torna explicar o porquê de colorida) *onde Narciso se não pode olhar*. Esta impossibilidade de se ver reflectido resulta do turvamento da fonte — não esqueçamos que o vinho não constitui uma superfície ideal para espelho!... Não servindo para espelho, ele serve, porém, para embebedar (v. 3). Porquê? Não podemos esquecer que Miguel Torga é o poeta verdadeiramente comprometido com a sociedade em que se integra, que rompeu com a *Presença*, precisamente por esta não acompanhar a profunda transformação sócio-política da vida portuguesa, preferindo entregar-se a um puro idealismo. O homem português, o que vive o *hic et nunc*, sofre, sente-se só — *o pobre e atribulado sentimento | de solidão*; daí que procure, naturalmente, uma alegria artificial dada pela embriaguez — *é nela que se tenta embebedar* — quando o sofrimento é grande e duro — *negro sofrimento*. Assiste-se, pois, à despersonalização total, ao alheamento do mundo e dos problemas que afectam o homem português, à incapacidade de comunicação. Como podemos ver, o mito de Narciso apresenta neste poema um aproveitamento demasiado breve, sem deixar de no entanto, proporcionar uma imagem de feliz inspiração.

(45) *Ibidem*, p. 1094-B.

(46) *Ibidem*, p. 1094-C.

(47) Miguel Torga, *Poemas Ibéricos*, Coimbra, 1965, p. 16.

Isto já não se passa com o segundo poema (48), — «O Narciso», onde nós vamos já encontrar uma leitura muito pessoal do mito de Narciso. Nos primeiros versos o Poeta fala-nos dessa imagem pouco nítida — *o desenho impreciso* — de cada homem que continua em busca da verdade — *continua fiel e debruçado sobre o ribeiro*; e interroga-se sobre essa impossibilidade da visão total do homem na sua plena dimensão — *porque não há-de ver-se inteiro / Quem todo se deseja revelado?*

Encontramos um contraste entre o *impreciso* da imagem do *rosto humano* e o desejo de *ver-se inteiro*. Narciso aparece-nos adjectivado de *velho*, que denota a antiguidade do mito. Mas Narciso não se debruça sobre a fonte, mas sim sobre o ribeiro. A que se deve esta nova leitura do mito? Parece-nos que o poeta, querendo referir-se à vida, não poderia reproduzi-la metaforicamente por águas paradas; não, terá de haver um fluir constante, uma *líquida corrente*, para que a sugestão seja verdadeiramente rica.

Quanto ao terceto, queremos chamar a atenção, em primeiro lugar, para a sua posição no poema — ele constitui formalmente o núcleo da composição. Novamente, a insistência da *procura*; uma tarefa desgastante, feita com verdadeira coragem — *denodadamente*. Mas essa procura nunca tem fim; isto pode verificar-se na estância que se segue. Com efeito, a *verdade* nunca surge concreta e objectiva, ela dilui-se sempre na *líquida corrente*, o que constitui uma *tortura*. Mas o homem procura conhecer-se, ter a imagem real de si, sofre, e esse sofrimento é ainda mais acentuado com a ironia das injúrias, com a maldade — *labéu de pérfida maldade* — daqueles que não acreditam na constante procura do homem.

O terceiro poema — «Mergulho» (49) — exige que o integremos na obra onde se apresenta — *Diário VI*. — Defendemos tal atitude, visto que no dia imediatamente anterior, Miguel Torga tinha assistido à representação do *Auto da Lusitânia*, registando no seu *Diário* interessantes divagações sobre o Bem e o Mal (não esquecendo a tradicional associação ao Céu e ao Inferno, respectivamente), assim como sobre a insatisfação que caracteriza o coração dos homens. Ora, parece-nos que o poeta, ao escrever o «Mergulho», na Serra da Estrela, se sente ainda profundamente marcado pela dicotomia Bem-Mal que

(48) Miguel Torga, *Cântico do Homem*, Coimbra, 1974, pp. 78-79.

(49) Miguel Torga, *Diário VI*, Coimbra, 1961, p. 36.

a citada representação vicentina lhe tinha suscitado. É perante o cenário árido que rodeia o Poço do Inferno que Miguel Torga volta a sentir quão atraente («Porque será que o mal é tão sedutor» — *Diário VI*, p. 33) será o inferno. O próprio título «Mergulho» sugere subtilmente essa atracção inexplicável. E todo o poema se vai desenvolver sobre duas traves-mestras — o céu distante — *altura triste* — e a terra, *o chão*. Os dois conjuntivos exortativos, que se encontram no início dos dois primeiros versos, dão-nos com rigor a opção do poeta — é preciso que o Céu deixe de estar tão distante e que se passe a olhar para a beleza do «chão» — *verde esmeralda que...é um milagre de luz* (à tristeza distante do Céu contrapõe o poeta o *milagre de luz em cada mão*).

A segunda quadra começa pelo epíteto *Anjos de barro*, o que não é mais do que uma referência muito concreta ao Homem; a metáfora, porém, é riquíssima de conteúdo — note-se o paradoxo «anjo-barro» que remete para o contraste mais amplo «céu-terra». É nesta quadra que surge a referência ao mito de Narciso. Ele integra-se num violento *não* a todas as representações falseadas de pureza — o céu não serve de espelho. O espelho têm de ser as águas, as águas puras — *o cristal* — plenas de vivências onde o Homem se descubra, se perca ou reencontre o paraíso. O Poço do Inferno, por exemplo.

JORGE DE SENA

Jorge de Sena (n. 1919) apresenta-nos um lirismo um pouco herético, uma obra com o seu quê de clássico e barroco, tradicional e revolucionário. É o poeta que, como escreveu Óscar Lopes, é o único capaz de «pensar sentindo» (50).

Considerando agora, em particular, o poema «Narciso» (51), verificamos que estamos perante uma audaciosa «desarticulação lógica e sintáctica» (52), o que constitui uma característica comum a alguns dos seus melhores poemas. Embora o facto que acabámos de apontar seja visível neste, ele assume uma dimensão muito ampla no primeiro verso: *De n' água contemplar-se onde se vê Narciso*. Os períodos

(50) A. J. Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, p. 1135.

(51) Jorge de Sena, *Conheço o Sal... e outros Poemas*, Lisboa, Moraes, 1974.

(52) A. J. Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, p. 1135.

longos e a ausência de pontuação contribuem bastante para essa referida desarticulação. Um outro aspecto saliente é o facto de o poeta ter seguido de perto as *Metamorfoses* de Ovídio (*Met.* III. 451-453) quanto à reprodução do momento em que Narciso se contempla. Pequenos pormenores, no entanto, geram diferenças. Assim, neste poema, assistimos ao embaciar da imagem, o que nos é sugerido pelo verbo *encrespar* (a ligeira ondulação que as águas apresentam); isto é reforçado pelo *espelho prestes a partir-se*, donde a brevidade da imagem, objecto da paixão.

O profundo amor que Narciso sente pela sua imagem é traduzido pelo acto de beijar-se. Veja-se, pois, a maravilhosa imagem de movimento dada por Jorge de Sena — *a imagem avança* (dada a aproximação de Narciso) em *lábios trémulos*; as águas que não estavam totalmente calmas devido ao *respirar ansioso* (cf. José Régio).

A segunda quadra tem como tema fulcral a metamorfose de Narciso. O poeta procura adiantar uma explicação para o castigo de Narciso, desviando-se acentuadamente da versão ovidiana: o que aqui temos é a transformação de Narciso em limos — *que em limos se fundiu*.

Jorge de Sena enumera as hipóteses de justificação para esta metamorfose — *não foi de contemplar-se ou de a si mesmo amar-se*, para depois expor a que ele acha correcta:

«...mas de não ter sabido quanto não de olhar
nem só de húmidos beijos se perfaz o amor.»

A explicação está no facto de o amor não se ter só feito de olhar e de beijos. A realização total (que a forma *perfaz* nos sugere) exige muito mais. Será de salientar ainda a insistência na negativa que nos parece vir demonstrar os erros cometidos por Narciso.

SOPHIA DE MELLO-BREYNER ANDRESEN

Qualquer abordagem da poesia de Sophia Andresen (n. 1919) nos deixa imediatamente uma impressão: a nitidez com que o poeta procura apreender as coisas, vincando os seus contornos, assinalando os seus limites e o seu recorte no horizonte. Na sua produção poética, como dizem A. J. Saraiva e Óscar Lopes, (53) encontramos uma ver-

(53) A. J. Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, p. 1133.

dadeira unidade do poeta com as coisas, ou melhor, com «o milagre das coisas que eram minhas»: uma certa casa, um certo jardim, batidos pelos ventos de um certo mar, a noite, a lua, imagens subsistentes por si, sem *eu* e *não-eu*.

O livro donde é extraído este poema — *Dia do Mar* — contém «certas regressões ao paganismo invocativo de deuses e figuras clássicas» (54).

Lendo o poema «Narciso» (55), vemos como Sophia se limita, de um modo muito seu, com uma concisão de palavras notável, a dar-nos a bela morte de Narciso. Queremos chamar a atenção para a forma *morreste* que, pela sua posição, encerra toda a ideia fundamental do poema. Antes desta forma verbal, deparamos com quatro adjectivos, todos eles seguidos, que sugerem a solidão, a total ausência de diálogo que ia na alma inquieta de Narciso. A sua disposição é de um equilíbrio formal perfeito. Os motivos da morte de Narciso vêm imediatamente a seguir ao núcleo representado por *morreste*. O momento fatal foi súbito, de uma rapidez fulminante — *de ver passar*. O amor, como imagem virtual, representa o inacessível.

JOÃO MAIA

Entre os contemporâneos, poetas há que, pelo facto de concentrarem a sua atenção em Deus, no Absoluto, no conflito entre Deus e Satã, poderão ser considerados como poetas do Divino. José Régio, José Blanc de Portugal, Ruy Belo, João Maia constituem exemplos flagrantes. Dos citados, queremos chamar a atenção para João Maia (n. 1923), que se distingue dos outros pela evidência de uma cultura clássica que transparece, quer de «numerosas alusões e paráfrases», quer da «racionalidade alegórica» com que domina uma «sensibilidade viva à paisagem e aos contactos humanos» (56).

Na sua poesia há todo um alheamento à *res politica* a que não deve ser estranho o facto de estarmos perante um sacerdote jesuíta; aqui deve também residir a explicação para a leitura, essencialmente católica, que faz do mito de Narciso, no poema que passamos a analisar.

(54) A. J. Saraiva e Óscar Lopes, *op. cit.*, p. 1133.

(55) *Dia do Mar*, Lisboa, Ática, 1947, p. 42.

(56) A. J. Saraiva e Óscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, pp. 1145-1146.

Ao lermos a composição «Narciso» (57) verificamos que são seguidos, de perto, certos aspectos da versão tradicional (vejam-se as expressões *em busca do lago, perdido na floresta, descobrisse na água o perfil...*); por outro lado, nota-se que o mito de Narciso não é um objectivo mas um meio — um meio de aprofundar o conhecimento da sua própria pessoa, num plano espiritual de aproximação de Deus — *Senhor*.

O desejo de penetrar mais ainda na sua pessoa, leva-o à procura da solidão — *lago que se esquece / perdido na floresta*; aí tenta ver na água o reflexo não do seu rosto, qual Narciso, mas *o perfil da minha alma*, — numa interioridade que não oferece dúvidas. Mas a tónica do isolamento e do desejo do aprofundar da sua alma vão ser reforçados na segunda quadra — basta observar os adjectivos *profundo e quedo*, assim como o cenário desejado pelo poeta — *a noite... dispusesse as estrelas nos ramos do arvoredor*.

Passando agora para os dois tercetos, vemos que o poeta se debruça sobre o lago; fala-nos das *almas fugitivas*, que nos parece que outra coisa não será que os reflexos breves das suas imagens interiores. A rapidez com que tudo se passa não permite ao poeta aproveitar a sua luminosidade — *no lume delas*.

Perante essa real incapacidade de se introspeccionar, tanto quanto seria seu desejo, João Maia conclui

*Que as linhas do meu rosto verdadeiro
Só tu podes, Senhor, compreendê-las*

o que é o reconhecimento da infinita compreensão de Deus.

SEBASTIÃO DA GAMA

Sebastião da Gama (1924-1952) é um caso típico de associação num mesmo poeta de um certo tradicionalismo e de uma delicadeza presencista com afinidades evidentes com António Nobre. Liberta-se, contudo, de qualquer inserção em movimentos da sua época. Temos de salientar a «singular importância de um raro exemplo de autenticidade».

(57) João Maia, *Abriu-se a noite*, Braga, Edições Critério, 1954, pp. 77-78.

dade e de humanidade generosa e comunicativa, que ficou gravado na memória de toda a geração que com ele conviveu» (58).

A sua «concepção da poesia como dádiva», «que o levava a quase não alterar o rascunho dos seus versos», explica, em parte, a sua «serena tranquilidade... no que respeita ao tormento da forma, dolorosa insatisfação que quase o não tocou» (59). Ele «recebia a poesia como um dom», a sua sede de poesia fazia-o sofrer (60).

O soneto «Narciso» (61) apresenta uma constante: a sede infinita de pureza. Esta pureza é sugerida pelas águas do regato que, no desejo do poeta, terão de ser *crystalinas, límpidas*.

Tal como Narciso, também ele se curvou sobre as águas — *curvei sobre o regato o corpo todo...*; mas dois pontos divergem da versão tradicional — por um lado, Sebastião da Gama fala do *regato*, isto é, águas em movimento, o que contrasta com as águas paradas do mito; por outro, não se fala só do rosto, mas do *corpo todo*, o que naturalmente proporciona uma imagem mais ampla.

O olhar das águas foi breve, mas foi suficiente para que elas ficassem turvas; os motivos desse súbito turvar estão na impureza do poeta (*no meu lodo* — o pronome possessivo *meu* tem aqui um valor fundamental). O autor de *Itinerário Paralelo* luta com afinco — *cavei cá dentro com denodo* — esforça-se por alcançar a purificação, perfumando-se com *flores azuis* (da cor do céu) *do mato* (a pureza que existe no campo). O facto de as águas tardarem a toldar é sinónimo de que esse contacto com a mãe-natureza produziu os seus frutos ainda que não totalmente. Mas a esperança não o abandona — *pois espero / que me hão-de um dia, espelhar*.

O soneto termina com um desinteresse total pela sua pessoa — *tanto faz* —, pois só pretende que a tão desejada pureza venha a beneficiar o Homem, seu Irmão, seu Semelhante.

(58) Cf. *Dicionário de Literatura* de J. Prado Coelho, s.v. 'Gama, Sebastião', p. 362-A (artigo de L. F. Lindley Cintra).

(59) M. de Lourdes Belchior, «Prefácio» a *Campo Aberto*, Lisboa, Ática, 31967, p. II.

(60) *Ibidem*, p. IV.

(61) Sebastião da Gama, *Itinerário Paralelo*, Lisboa, Ática, 1967, pp. 30-31.

MANUEL PULQUÉRIO

A conhecida formação classicista de Manuel Pulquério (n. 1928) torna a sua poesia diferente, não só pelos temas (Ulisses, Narciso, Eco, Hélade, etc.) como também pelo desenvolvimento e pela linguagem que a maior parte dos poemas apresenta. É curioso notar que a quase totalidade da sua produção poética é titulada com uma única palavra, palavra esta que não surge por acaso, mas que encerra todo o desenvolvimento da composição.

Mais do que as nossas palavras, julgamos que a transcrição de quatro versos extraídos de «Arqueologia» (62) poderá sintetizar muito daquilo que se poderia dizer do poeta, como também nos vai ajudar a compreender o poema que passaremos, mais à frente, a analisar:

*E eu insisto na busca atormentada
deste mundo divino,
Como se encontrar deuses na poeira
fosse parte essencial do meu destino.*

Mas vejamos, então, o que há a dizer quanto ao poema «Narciso» (63). A primeira impressão que nos proporciona a leitura é a acentuada proximidade com a versão ovidiana do mito clássico. São exemplos vincados as expressões *a forma de uma flor* (v. 10), *a carne desbotada / numa mancha de cor* (vv. 11 e 12), *à beira desta água de ilusão* (v. 14) e *de ter gelado em flor meu coração* (v. 16).

Nos quatro primeiros versos, recusa quer a terra (*sortilégios/ da terra*), quer o céu (*os astros infinitos*), pois não lhes acha a pureza necessária (vejam-se os adjetivos *torpe* e *falsa*) para o desvendar do mistério da atracção das águas. Esta atracção é violenta e inexplicável (a palavra *frenesi* sugere tudo isto) e o poeta fica contundido (*entontece e esvai*).

A terceira quadra foca um aspecto do mito já encontrado em outros poetas: a metamorfose. A tentativa de uma transformação em flor — *dar às minhas mãos enclavinadas / a forma de uma flor* —

(62) Manuel Pulquério, *Eterno Retorno*, Coimbra, Almedina, 1973, p. 79.

(63) Manuel Pulquério, *Tempo de Sempre*, Coimbra, Almedina, 1967, p. 13.

resulta numa inutilidade frustrante (*bem e em vão*) pois continua a manter a sua identidade de homem (*sou, resisto e permaneço*), lamentando, contudo, o facto de ter endurecido interiormente — *de ter gelado, em flor, meu coração*.

*

À guisa de conclusão, uma pergunta baila no nosso espírito: o que representou (e representa) o mito de Narciso para a moderna poesia portuguesa? Da análise que fizemos, julgamos que podemos definir três caminhos correspondentes a três diferentes leituras do mito, dado que não podemos esquecer que *μῦθος* designa, «antes de um enredo, o próprio discurso verbal de que ele se tece» (64). Assim achamos que temos de considerar, por um lado, aqueles que se mostram fiéis à versão ovidiana, elaborando, não raro, poemas belos que nos proporcionam a sua interpretação do mito. Vimos, a propósito de Jorge de Sena, um exemplo flagrante deste primeiro caminho. Julgamos que não será estranha à realização de «Narciso» a imensa cultura de raiz clássica que encontramos neste autor assim como um excepcional exercício de linguagem poética a que nos habituou.

Outros há para quem o mito constitui a motivação próxima, o relâmpago de inspiração, onde, porém, o espelho, ou o binómio *poeta-alter ego*, dá lugar a explanações de conteúdo variado. É o caso, já comentado, de José Régio, onde transparece, de maneira bem evidente o narcisismo, tomado no sentido psicanalítico. Estamos perante um *outro*, marcadamente intransitivo, agorafobo, uma autêntica «alergia à consaguinidade com os outros» (65). Um outro exemplo — José Gomes Ferreira — onde assistimos, através dos poemas analisados, a uma mescla de filantropia e misantropia, isto é, o poeta está perante o seu *outro eu*, numa posição simultaneamente narcisista e altruista. Por várias vezes presenciamos a saída do espelho para o plano do real, já que «o egocentrismo cansa» (66).

Finalmente o terceiro caminho: o mito de Narciso é utilizado como simples elemento destinado a enriquecer o conteúdo do poema. Lembremo-nos de «O vinho», onde Miguel Torga recorre à figura de Narciso com intuitos metafóricos.

(64) Óscar Lopes, *História Ilustrada da Lit. Portuguesa*, pp. 853-854.

(65) A. Pinheiro Torres, *op. cit.*, p. 94.

(66) Idem, *ibidem*, p. 103.

Será de realçar um aspecto que, numa dimensão mais ou menos acentuada, é comum a todos os poetas considerados: a sua notável capacidade de trabalhar a palavra, o que não quer dizer que tenha sido esquecida a reflexão constante que o Poeta põe a si próprio — o seu «eu». O recurso ao mito de Narciso e a sua conseqüente actualização sugerem, correctamente, em nosso entender, essa insatisfação terrível que domina o Homem desde a Antiguidade.

AIDA MARIA LIMA MEDEIROS MARQUES VELOSO