

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LETRAS E LINGÜÍSTICA

ANA PAULA DA COSTA

“IMAGEM, SOMBRA DE IMAGEM”:
A REINVENÇÃO DO MITO DO DUPLO NA POESIA DE AUGUSTO MEYER

Goiânia

2008

ANA PAULA DA COSTA

“IMAGEM, SOMBRA DE IMAGEM”:

A REINVENÇÃO DO MITO DO DUPLO NA POESIA DE AUGUSTO MEYER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários.

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

Goiânia

2008

Ficha catalográfica elaborada pela BSCAC / UFG
Setor de Processamento Técnico

C837i Costa, Ana Paula da.
Imagem sombra de imagem [manuscrito]: a reinvenção do
mito do duplo na poesia de Augusto Meyer / Ana Paula da Costa. -
Goiânia, 2008.
108 f.

Orientador: Dr^a. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Campus Samambaia, Faculdade de Letras, Goiânia. 2008.

Bibliografia: f. 94-101.

Anexo.

1. Meyer, Augusto 2. Literatura Brasileira - Poesia – Meyer,
Augusto 3. Literatura e Mito 4. Modernidade. I.
Yokozawa, Solange Fiuza Cardoso II. Universidade
Federal de Goiás. **Faculdade de Letras** III. Título.

08-006

CDU: 82.09

ANA PAULA DA COSTA

“IMAGEM, SOMBRA DE IMAGEM”:

A REINVENÇÃO DO MITO DO DUPLO NA POESIA DE AUGUSTO MEYER

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, área de concentração Estudos Literários, da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de Mestre, aprovada em 21 de outubro de 2008 pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof^a Dr^a Solange Fiuza Cardoso Yokozawa – UFG
Presidente da Banca

Prof^a Dr^a Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas - UFG

Prof^a Dr^a Enivalda Nunes Freitas e Souza – UFU

Àqueles que amo, e me sustentam em minha caminhada: minha mãe, Maria Natividade, meu noivo, Vinícius, e minha sobrinha, Ana Luiza, a filha do coração.

AGRADECIMENTOS

A Deus, sem o qual ninguém consegue atingir objetivo algum, pois é Ele que sempre nos dá força e perseverança ao longo e sofrido caminho da conquista.

À Prof^a Dr^a Solange Yokozawa, minha orientadora e amiga, que me auxiliou em cada linha deste trabalho, disponibilizando sua biblioteca e me ouvindo em momentos difíceis.

Aos professores do programa, que contribuíram de forma essencial para meu crescimento, em especial, aos professores Jorge Alves Santana e Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas, que estiveram presentes em minha banca de qualificação, auxiliando no formato final do trabalho.

Aos colegas de mestrado que se tornaram grandes amigos e companheiros na caminhada árdua, Renan e Elisângela, meu muito obrigada pela sincera amizade.

E, ainda, agradeço à minha família, em especial, minha mãe, por entender os momentos em que estive ausente. Ao meu noivo Vinícius, pelo constante apoio e incentivo em todos os momentos. À minha sobrinha Ana Luiza, pelas horas de alegria. E, por fim, à amiga Lidiane, com a qual troquei idéias e frustrações ao longo da tessitura do texto e que sempre esteve pronta a ouvir-me e incentivar-me.

*Cara na luz com dois olhos atentos
Corpo e fantasma, o espelho é o teu reino, rei.
Narciso está sorrindo à sombra dos momentos,
Sombra, quem é que me olha assim? Não sei.*

Augusto Meyer

RESUMO

Augusto Meyer é considerado um dos maiores críticos brasileiros do século XX. Este trabalho, entretanto, privilegia uma produção menos conhecida do autor, mas que, do ponto de vista qualitativo, não fica a dever à sua ensaística: a poesia. Atravessa toda a poética meyeriana uma insistente perquirição do Eu, de modo que a busca da poesia coincide com uma procura do ser. O poeta converte em indagação existencial tudo o que toca: a natureza, o folclore, a amada ou qualquer outro elemento. Mas, ao se buscar, encontra o outro, o duplo. Propõe-se, através do exame de poemas selecionados, acompanhar a atualização do mito do duplo na poesia de Augusto Meyer. Para isso, inicialmente, são tecidas algumas considerações sobre mito, mito e literatura, mito e poesia. Em seguida, procede-se a um exame do mito do duplo nos livros em que a presença deste aspecto se mostra mais evidente. Por fim, examina-se a manifestação de um caso específico do duplo: Narciso.

PALAVRAS CHAVE: Poesia – Mito – Duplo – Modernidade – Augusto Meyer

ABSTRACT

Augusto Meyer is considered one of the greatest Brazilian critics of the twentieth century. This work, however, favors a less known work of the author, but that the qualitative point of view, isn't due to its ensaistic: the poetry. It involves the whole meyeriana poetic an instigant seek of I, so that the seek for poetry coincides with a demand of Be. The poet converts in existential question everything he touches: the nature, folklore, the loved person and even to himself. But when he looks for, he finds the other, the double. It proposes through review of selected poems, monitor the update of the poetry myth in double of Augusto Meyer. For that, initially, some considerations are made on myth, myth and literature, myth and poetry. Then, it will result in an examination of the myth of the double on the books in your presence is more obvious. Finally, it examines whether the expression of a specific case of double: Narciso.

KEYWORDS: Poetry - Myth - Double - Modernity - Augusto Meyer.

SUMÁRIO

RESUMO	05
ABSTRACT	06
INTRODUÇÃO	08
1 MITO E LITERATURA	13
1.1 Mito e poesia	20
2 O MITO DO DUPLO EM AUGUSTO MEYER	28
2.1 Itinerário conceitual	29
2.2 O duplo na literatura: Algumas atualizações do mito.....	33
2.3 <i>Poemas de Bilu</i>	38
2.4 <i>Literatura e poesia</i>	39
2.4.1 Uma digressão: o poema em prosa.....	45
2.5 <i>Alguns poemas/ Últimos poemas</i>	59
3 UM CASO DE DUPLICIDADE: NARCISO	63
3.1 O mito de Narciso.....	63
3.2 Interpretações psicanalíticas do mito de Narciso	67
3.3 Atualizações literárias de Narciso	70
3.4 “O espelho é o teu reino”.....	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	94
ANEXO	102

INTRODUÇÃO

A literatura, sobretudo a poesia, são formas utilizadas pelos escritores como base fundamental para exploração de temas recorrentes na alma humana, os quais, muitas vezes, são ignorados, conscientemente, pelos seres humanos. Um deles é a questão do mito do duplo.

O mito do duplo vem sendo tematizado desde a literatura greco-romana antiga até os dias atuais. O duplo parece estar impregnado no ser humano, algo que todos nós possuímos e equivale à divisão de nosso eu em “ego” e “alter ego”. Na Antigüidade, os duplos eram simbolizados pelos gêmeos, sócias ou até mesmo pelo reflexo encontrado nas águas, mas a Modernidade, ao buscar expressar os conflitos mais comuns dos seres humanos, apresenta o mito do duplo de forma a revelar um eu que pretende se converter no outro, o duplo. Procurar-se é deparar com o outro, com a identidade cindida, com o duplo, de modo a se afigurar o encontro definitivo consigo mesmo a um desejo de se encontrar de verdade. Mas sempre que pensa ter encontrado a si mesmo, o ser humano se depara com o outro, com aquele ser desconhecido que busca conhecer e que, no entanto, parece estar cada vez mais distante e inacessível.

A constante busca de si mesmo e o encontro com o duplo é recorrente na literatura moderna. O mito do duplo é recursivo na Modernidade, em parte, porque nessa época não se tem a ilusão da personalidade Una do Renascimento; ilusão forjada por uma época que colocava o ser humano no centro do universo. O homem moderno perdeu a centralidade renascentista, tornando-se um estilhaçado. Essa pulverização do ser é, logo, flagrada pela literatura. Concebemos a Modernidade poética, na esteira de Octavio Paz, em *Os Filhos do Barro* (1984), como o estilo que começa com o Romantismo alemão¹. No Romantismo, opera-se uma fratura entre o artista e a sociedade, de modo a emergir, nesse cenário, um sujeito que não se reconhece na sociedade burguesa, nos valores filistinos, na cidade que se moderniza sob a égide do progresso técnico. Dessa fratura entre o eu e o mundo decorre uma cisão no próprio ser. É por isso que, a partir do Romantismo, assistimos a um *boom* de obras que atualizam o mito do duplo. O romântico, ao mesmo tempo em que, tenta superar essa fratura, parece identificar-se com ela, pois, assim expressa sua cisão com a sociedade vigente. Muitos autores fazem da cisão existencial, um dos pontos chave de suas obras, buscando expor, em seus textos, conflitos dos seres humanos como uma forma atual de apresentar mitos clássicos. Augusto Meyer é um desses escritores a exporem em suas obras atualizações dos

¹ É com o Romantismo, sobretudo, que se opera a ruptura do artista com a sociedade, na qual ele não se reconhece. Mas observamos tal fratura antes do Romantismo, no seiscentismo, com Dom Quixote.

mitos clássicos.

O presente trabalho possui o objetivo central de observar a atualização do mito do duplo em Augusto Meyer, sobretudo porque o referido poeta é pouco conhecido e estudado. Mostraremos quão atuais suas obras são e a importância das mesmas para a Modernidade literária, comparando-as com obras de poetas contemporâneos de Augusto Meyer. Buscaremos evidenciar que a Modernidade literária do poeta possui suas raízes em mitos clássicos, como o mito do duplo e um de seus principais desdobramentos: O mito de Narciso.

Antes de iniciarmos o percurso pela obra de Meyer, traçaremos uma pequena biografia sobre o poeta. Augusto Meyer é bisneto de imigrantes alemães chegados ao Brasil em 1824. Meyer nasce em Porto Alegre no dia 24 de outubro de janeiro de 1902, filho de Augusto Ricardo Meyer e Rosa Meyer. Inicia sua formação no colégio do tio Emílio Meyer e ingressa depois no Colégio Anchieta. Esta primeira fase de sua vida está poeticamente retratada no livro *Segredos de infância* (1949), sendo que sua adolescência encontra o registro definitivo em *No tempo da flor* (1966). Em 1919 publica na revista *A máscara* seu primeiro texto, um conto, intitulado “O Pastelão”. Em 1923 publica uma plaquete de versos intitulada *Ilusão Querida* cujos poemas não foram mais editados. Participa intensamente da vida literária da Província, escrevendo de forma regular, crônicas e poemas para os jornais *Correio do Povo* e *Diário de Notícias*. Liga-se a outros intelectuais da época, como Mario Quintana. Com Theodemiro Tostes, Miranda Netto, Sotero Cosme, J. M. A. Cavalcanti e João Santana, Meyer funda a revista *Madrugada*, em 1926. A publicação dura apenas quatro números e nela o poeta usa o pseudônimo de Tristão Dada. Neste mesmo ano edita *Coração Verde* pela Livraria do Globo que publicava os novos autores gaúchos. Em 1931, casa-se com Sara de Souza Meyer, com quem tem dois filhos. Em 1937, transfere-se para o Rio de Janeiro e é nomeado Diretor do Instituto Nacional do Livro (INL), cargo que ocupa até 1956. A convite do Departamento de Estado norte-americanos e em missão cultural do Itamarati, visita os Estados Unidos. Em 1952, ministra curso de Teoria Literária na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, voltando a lecionar a mesma disciplina em 1965. Em 1954, viaja à Europa e leciona Estudos Brasileiros na Universidade de Hamburgo, Alemanha. Suas viagens ao exterior são objeto de crônicas incluídas no livro *A chave e a máscara* (1964). Eleito para a Academia Brasileira de Letras, em 1960, ocupa a cadeira número 13, cujo patrono é o Visconde de Taunay. De 1961 a 1967 torna a dirigir a INL. Em 1966 integra a Câmara de Ciências Humanas do Conselho Federal de Cultura. Falece a 10 de junho de 1970, no Rio de Janeiro.

Augusto Meyer é um poeta sul-rio-grandense que inicia sua escrita sob a égide do

Simbolismo, mas, mesmo carregando traços simbolistas, é considerado um dos grandes nomes modernistas do Rio Grande do Sul, isso ocorre porque no Sul, o Simbolismo foi mais forte do que no restante do país, não havendo assim uma distinção muito grande que separasse poetas Simbolistas de poetas Modernistas. Meyer publica suas obras poéticas entre 1920 e 1930 e seu primeiro livro é *Ilusão querida* de 1923. Em 1926, publica *Coração verde*. No ano de 1928, tem-se a publicação de dois livros: *Dois orações* e *Giraluz*. Em 1929 e 1931, respectivamente: *Poemas de Bilu* e *Literatura e poesia*. Após 1930, Augusto Meyer passa a residir no Rio de Janeiro e, entre 1930 e 1950, abandona a poesia para, então, se dedicar a outra tarefa, que já realizava paralelamente com a escrita de suas obras poéticas no Rio Grande do Sul. Nessas duas décadas, vemos o poeta Meyer ceder lugar ao Meyer crítico, sendo considerado um dos críticos de maior envergadura do país. E só em 1957, retoma suas obras poéticas. Para tanto, o poeta publica o volume intitulado *Poesias* (1957), no qual reúne todas as suas obras poéticas; só ficou fora dessa coletânea o livro de estréia, *Ilusão Querida*. Na coletânea *Poesias*, o poeta inclui *Alguns Poemas* (1922-1923), livro em que o próprio Meyer afirmara estarem reunidos seus primeiros poemas, mas, dentre estes, observamos poemas mais semelhantes aos de *Últimos poemas*, que foram publicados somente no volume *Poesias* (1957).

O percurso pela constante perseguição do eu, que perpassa toda a obra do poeta em questão, será estruturado em três capítulos. O primeiro capítulo fará um resgate das principais definições de mito, discutirá as relações entre mito e literatura e mito e poesia, evidenciando como o mito se apresenta na atualidade poética através da obra de Augusto Meyer.

Em todas as atividades de Meyer, a perquirição do eu é uma constante. Ele acredita ser a literatura o principal caminho para o conhecimento da alma humana, a procura de si é o que parece mover todas as suas atividades. É essa procura a responsável pelo aparecimento iterativo do duplo na obra do autor, porque, numa época em se que perdeu a ilusão renascentista do eu absoluto, procurar-se é, fatalmente, defrontar-se com a multiplicidade do ser. Levando em conta o fato de que toda a obra de Meyer se presta à busca de si mesmo, no segundo capítulo, far-se-á um resgate das teorias do duplo, apresentando algumas obras que atualizam tal mito, e em seguida, um recorte na poética do autor, selecionando livros em que a perseguição do eu se mostra mais evidente, como é o caso de *Poemas de Bilu*, no qual *Bilu* se configura no Outro do eu-lírico; esta é a manifestação do duplo que adquire nome e forma. Outro livro em que vemos despontar a busca de si é *Literatura e poesia*. Nesta obra Meyer abandona as composições de poesia em verso, cedendo

lugar ao poema em prosa, mostrando, sobretudo em *Literatura e poesia* que o desdobramento do eu, pode ser revelado de maneira bastante irônica. O poema em prosa meyeriano tem em Mario Quintana o seu herdeiro e continuador, de modo que um subcapítulo do presente estudo fará uma digressão em nosso tema principal, descrevendo sobre o poema em prosa, de forma que este subcapítulo tomará como foco uma leitura comparativa dos poetas Augusto Meyer e Mario Quintana. Na coletânea *Poesias*, os textos reunidos sob o título *Alguns poemas* são apresentados como as primeiras composições de Meyer, mas entre os trabalhos da juventude, nota-se que o autor escreve e/ou acrescenta poemas mais irmanados aos da última fase, quando comparece um Meyer mais maduro, que enxerga com clareza a divisão do ser.

Como a atualização do duplo está diretamente ligada a outros mitos, o terceiro e último capítulo apresentará uma análise do mito de Narciso, partindo da versão escrita por Ovídio n' *As metamorfoses* (1959, p. 85-91). Far-se-á um breve percurso pela reinvenção do mito de Narciso em escritores como Edgar Allan Poe (1965), André Gide (1984), Thomas Mann (1979) e Cecília Meireles (2001), e, sobretudo, em Meyer, por meio da análise de poemas como “Malícia” (*Coração Verde*), “Sanga Funda” (*Alguns poemas*), “Retrato no Açude” (*Últimos poemas*), “Espelho” (*Giraluz*) e “A Mario Quintana” (*Poemas de Bilu*), poemas que, pertencendo cada qual a uma obra diferente, foram escolhidos por mostrarem com maior vigor a presença e a atualidade do mito de Narciso no decorrer da obra do autor.

Os títulos de obras e de poemas acima referenciados compõem o *corpus* deste trabalho e serão acessados não em sua primeira edição, mas na configuração que assumem na reunião da obra poética do autor, publicada em 1957 com o título de *Poesias*. Nessa reunião, o autor suprime, reescreve e acrescenta novos títulos.

A fortuna crítica de Meyer é composta de poucas obras. Até então, as únicas obras de maior fôlego que se têm acesso são de Tânia Franco Carvalhal: *O Crítico à sombra da Estante* e *A Evidência Mascarada*. A primeira, publicada em 1976, compreende a dissertação da autora, na qual ela faz um estudo sobre a obra crítica de Meyer. Em *A Evidência Mascarada*, escrita em 1984, Carvalhal procede a uma leitura de toda obra poética de Augusto Meyer, sendo o melhor e mais completo trabalho sobre o poeta. Carvalhal evidencia, na obra de Meyer, desde temas como a memorialística, que o poeta aborda tanto em suas obras críticas como poéticas, até a questão do mito do duplo, perpassando também pelo abandono que o autor faz do lirismo em determinadas obras e o resgate do mesmo nos últimos livros publicados. A autora busca ainda o entrelaçamento da obra crítica com a obra poética de Meyer. Ao final desse trabalho, Carvalhal traz como apêndice, os *Cadernos de Apontamentos*, material inédito do autor pesquisado.

Além dos livros de Carvalhal, há alguns estudos avulsos em livros e jornais. Apresentam trabalhos críticos sobre Meyer autores como Carpeaux, que afirma ser Meyer um dos críticos de maior envergadura do país, “é dos homens mais e melhor informados sobre a coisa literária que há no Brasil” (CARPEAUX, 1999, p. 850); Fausto Cunha, que fala também do exímio crítico que Meyer foi, “Augusto Meyer possui um lastro humanístico, lastro este que lhe permite situar a expressão literária antes de tudo como um fenômeno de cultura em oposição ao que se poderia chamar de fenômeno de texto” (CUNHA, 1964, p. 161); e Solange Fiuza Yokozawa, que busca evidenciar os deslimites entre a poesia e a crítica de Meyer “A obra de Meyer sinaliza para uma falta de limites rígidos entre os gêneros crítico e literário. A sua obra ensaística pode, quase toda ela, ser lida como criação.” Esses autores, entre outros, assinam pequenas leituras sobre Meyer.

Fundamentará teoricamente a presente dissertação obras sobre teoria da lírica, arroladas na bibliografia. Para o exame do duplo, far-se-á uma consulta bibliográfica específica sobre o tema, na qual se pode destacar as obras já clássicas de Otto Rank (1939), Sigmund Freud (1914), além de textos mais recentes. Para o estudo do mito, recorreremos a uma bibliografia específica composta por autores conhecidos como Carl Jung (1964), Gilbert Durand (2002) e André Siganos (1993). Destacando ainda autores brasileiros que discorrem sobre o tema como Ana Maria Lisboa Mello (2000), Maria Zaira Turchi (2003), Everaldo Rocha (1985), dentre outros.

Após sublinhados os principais pontos sobre os quais este trabalho se desenvolverá, é chegada a hora de iniciar o percurso pela poesia de Augusto Meyer, buscando evidenciar como o poeta recria com atualidade e singularidade um dos conflitos mais antigos e ao mesmo tempo mais atuais do ser humano, o duplo.

1. MITO E LITERATURA

A relação entre mito e literatura é muito antiga e surge inicialmente na oralidade, de modo específico, da necessidade que as sociedades possuem de explicarem suas contradições, exprimirem seus paradoxos, dúvidas e inquietações. Os mitos podem ser vistos como uma possibilidade de se refletir sobre a existência, o cosmos, as situações de estar no mundo ou as relações sociais. Eles configuram num fenômeno cuja mensagem expressa de início, não está dita diretamente, devendo ser interpretada pela sociedade conforme sua necessidade.

De acordo com José Carlos Zambolli (2002, p. 32-35), mito não é literatura, seria a reinterpretação dos mitos que se torna literária, mito e literatura são coisas diferentes, mas a literatura se apropria do mito, é ela o principal suporte por meio do qual os mitos sobrevivem em sociedades que não mais encontram nos mitos a sua religião. Ao ser atualizado numa forma literária, o mito antigo incorpora a cosmovisão da época que o atualizou, reinterpretação que atribui aos mitos uma polissemia que só pode ser compreendida no quadro de uma sociedade que tem uma relação sociologicamente determinável com a história, além do arquivamento de certas mensagens sociais sacralizadas, isto é, legitimadas no mais alto grau cultural como sendo radicalmente distintas de qualquer outra mensagem. Ademais, o mito não é uma figura de retórica, não está ainda integrado na literatura, não sendo também a indicação de uma resposta informulável à questão da separação ou do advento da linguagem.

Na verdade, o mito é precisamente uma representação, cuja estrutura de tensão póla, associada por contrastes, a emparelharem e unirem os opostos. Assim, o mito progride por reviramentos sucessivos, se afigura como discurso privilegiado entre todos, pelo qual os remanejamentos sucessivos podem se elaborar em torno de um centro, reduzindo-o a um simples lineamento temático ou então à visão de uma obra percebida como ponto de partida do discurso literário. O mito torna-se então o lugar da institucionalização da transmissão das narrativas no dizer da impossibilidade da comunicação do que há no discurso (ZAMBOLLI, 2002, p.35)

No afã de entendermos como na literatura, em geral, o mito torna-se uma constante, adiante, passaremos em revista algumas concepções teóricas que cumprem examinar o percurso histórico desde fenômeno

De acordo com Ana Maria Lisboa Mello (2002, p. 25), na Antigüidade Clássica, Platão interpreta simbólica e filosoficamente o mito, considerando-o uma história fantasiosa

que, paradoxalmente, deve ser tomada como verdadeira, na medida em que ilumina a verdade e, desse modo, tem poder de persuasão, ao passo que Aristóteles visualiza o mito em sua estrutura de fábula, atribuindo-lhe uma interpretação alegórica. Tanto Platão quanto Aristóteles discordam da autenticidade, da verdade, expressa pelos mitos. Para eles, os mitos não passam de estórias consideradas verdadeiras a partir do momento que estão em sintonia com a realidade, podendo ser uma interpretação fantasiosa para os fatos então vivenciados por uma determinada sociedade.

“No Iluminismo, os mitos eram considerados como engano e ignorância por parte da sociedade que neles acreditavam. Já no Romantismo, a literatura oral, especificamente o mito, passa a ser valorizado” (MELLO, 2002, p. 25) e utilizado com maior voga na literatura.

Na esteira do psicanalista Carl Jung (1964, p. 123), os mitos surgem da necessidade biológica de adaptação do ser humano à sociedade, processo marcado por ritos que sinalizam o amadurecimento psicossomático do homem. Segundo o autor, “a mitologia é o útero da iniciação da humanidade à vida e à morte” (JUNG, 1964, p. 144). Ainda, os mitos nascem da necessidade da psique humana em explicar seus conflitos.

Mielietinski (1987, p. 350-404), afirma que o mitologismo do século XX é resultado de um procedimento intencional. O autor afiança que o aproveitamento dos mitos é algo que se faz muito presente na literatura do referido século de maneira proposital, tornando-se quase impossível desligar os mitos clássicos da literatura deste momento:

O mitologismo é um fenômeno característico da literatura do século XX quer como procedimento artístico, quer como visão de mundo que dá respaldo a esse procedimento (evidentemente, não se trata apenas do emprego de alguns motivos mitológicos, mas sim dos mitos propriamente ditos). Ele se manifesta claramente na dramaturgia, na poesia e no romance (MIELIETINSKI, 1987, p. 350).

André Siganos, numa obra pautada na questão da presença do mito do Minotauro na literatura, estabelece uma diferença entre mito literário e mito literarizado, considerando o processo de retomada de um mito tradicional ou o de surgimento de um novo mito na tradição literária. O mito literário, como o literarizado, “é uma narrativa firmemente estruturada, simbolicamente sobredeterminada, de inspiração metafísica, até sagrada, que retoma o sintagma de base de um ou de vários textos fundadores” (SIGANOS, André, 1993, p.28). O mito literário constitui-se a partir de texto fundador não-fragmentário, criação literária que determina retomadas posteriores; enquanto o mito literarizado é aquele cujo fundador é um texto não-literário, criação coletiva, oral, decantada pelo tempo.

“Ao se abordar a mitologização propriamente modernista, é necessário ter noção precisa do caráter da correlação entre o renascimento do mito no século XX e a autêntica

mitologia antiga” (MIELIETINSKI, 1987, p. 440). Embora a mitologia greco-romana esteja distante de nossa atualidade, o pensamento mítico e a remitologização permanecem na memória e na escrita do homem moderno. Os mitos podem ser explicados de diferentes formas, desde aquela que o considera como fruto da imaginação de um povo para explicar uma série de fenômenos, até os que o concebem como ensinamentos alegóricos e os que o vêem como arquétipos¹ através dos quais se traduzem conflitos da psique humana. “O conceito de mito resiste a uma definição estanque, cerceadora de sua amplitude e pluralidade” (MELLO, 2002, p. 30).

O mito deve ser tomado numa teoria geral da linguagem, da escritura, do significante, e essa teoria, apoiada sobre as formulações da etnologia, da psicanálise, da semiologia e da análise ideológica, deve alargar o seu objeto até a frase, ou melhor, até as frases. Entende-se assim que o mítico está presente por toda parte onde se fazem frases, onde se contam histórias: da linguagem interior à conversação, do artigo de jornal ao sermão político, do romance à imagem publicitária; todas as palavras que poderiam ser recobertas pelo conceito de imaginário.

O mito é necessário porque o porvir está perdido: ele (re) começa no porvir como o nascimento que destrói o começo, como a tela arrebentada de nosso porvir. Falar mito é recitar. Re-citar. Resolver todos os textos sobre eles próprios, devolvê-los a seu remetente, isto é, a ninguém. Repetir essa citação, este nó inextricável de citações que nos obsedam, fazê-las repassar pelo coração destruído de nossa memória (RABANT, 1977, p. 29).

Atualmente, vemos crescer, cada dia mais, uma sociedade que busca nos mitos explicações para seus conflitos, dúvidas e enganos. E a literatura, por refletir em si as necessidades da sociedade moderna, aproveita-se dos mitos clássicos para, através deles, interpretar melhor a humanidade.

Desde a Antigüidade, os poetas retomam a mitologia para explicar fatos ou crenças. Em cada momento da história ou da literatura, os mitos aparecem rememorados e atualizados, incorporando à história literária sempre nova roupagem, o que revela uma tentativa dos seres humanos de melhor entendê-los à luz dos seus valores. O mito aparece como uma estrutura simbólica de imagens capazes de suscitar e dirigir a criação literária e, para que não se torne repetitivo, é necessário que ele se revista de novos símbolos constantemente:

¹ Arquétipo diz respeito a um modelo, um padrão. Na esteira do psicanalista Carl Jung, arquétipo é um modelo mental constituído por imagens do inconsciente coletivo, comum a toda a humanidade (CHEVALIER, 2006, p. 81-82).

Na relação mito e literatura, procura-se elucidar de que modo a obra de arte se constitui num paradigma de alta frequência simbólica. No imaginário mítico toda obra de arte esconde uma zona de sombra que permite ver no artista/poeta um intermediário, intérprete e mensageiro de um mundo estranho para ele e paradoxalmente estranho à humanidade, isto é possível devido à dificuldade de penetrar no âmago de numerosos atos criativos que parecem sugerir a existência de um reservatório de formas neutras, capazes, quando solicitadas, de tomar corpo definido e sair da nebulosa. [...] a fecundidade intrínseca do mito, quando explorada dentro de uma cultura tradicional, acaba por sobrecarregar o imaginário coletivo e, ao mesmo tempo, por esgotar e neutralizar sua força criadora pela repetição. [...] a própria natureza do mito sugere que as imagens verdadeiramente míticas devem introduzir o escritor num clima criativo, no qual ele deve sentir-se contemporâneo das origens míticas (TURCHI, 2003, p. 198-199).

Apesar das modificações ocorridas ao longo dos anos, os mitos primitivos ainda refletem um estado primordial, eles continuam vivos e, muitas vezes, podem servir para justificar todo comportamento do homem. O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares, o narrar, portanto, uma realidade que é vista como tal, graças às façanhas de humanos ou entes sobrenaturais. Os mitos revelam a realidade criadora e desvendam a sacralidade de suas personagens, eles revelam as diversas irrupções do sagrado no mundo, sendo este o ponto crucial no qual o mundo se baseia e se converte no que é hoje. Os mitos, além de explicarem realidades distantes, “podem ser interpretados como uma estrutura aberta, matriz semântica que permite engendrar ao seu redor um jogo de variações de mitemas, uma nova florescência de narrativas” (TURCHI, 2003, p. 200).

Desta forma, sendo ele pleno de significação, a um mesmo mito caberiam diversas interpretações, porque desvela o mundo, as organizações e a ética que preside as relações entre os homens. Ao mesmo tempo, é a palavra que descortina e mantém os códigos da existência instituída; preservação que decorre da repetição periódica da palavra reveladora, através do ritual ou do relato. Nesse sentido, o mito é atemporal (MELLO, 2002, p. 31-32). E está sempre presente na vida do homem, seja em um simples relato ou na relação deste com o mundo a sua volta. O dizer mítico possibilita ao homem estar mais próximo de sua essência e, conseqüentemente, mais próximo dos outros.

Através do aproveitamento de mitos antigos na modernidade, vemos que os poetas modernos buscam retratar em suas obras os conflitos da humanidade que podem ser explicados através de mitos, como é o caso de Augusto Meyer, que expressa em seus poemas um dos problemas mais antigos do ser humano, a duplicidade do ser. Em Meyer, a busca pelo conhecimento de si mesmo torna-se uma constante e tal perquirição pode ser observada no poema em prosa “O outro”:

O homem opaco está caminhando na sombra. A rua úmida reflete o sono dos lampiões, e a cada passo um reflexo foge no calçamento molhado e volta um novo reflexo, monotonamente. Como os amores que morrem e se repetem, como as idéias, como tudo. Casas trancadas de arrabalde são as testemunhas mudas do minuto, gatos flexíveis na escuridão, com patas de veludo, a aberta fresca de um jardim saturado de chuva primaveril abre o regaço caricioso, hálito da seiva na noite. O homem passa.

Ao pé dos focos de iluminação, a sombra do homem espicha-se, comprida, interminável, com pernas fantásticas de pau, até tocar no outro lado da calçada e trepar a parede. Mas não vê o delírio da própria sombra, vê só as outras sombras que moram na mesma memória...

Mil e um vultos do passado chegam na ponta dos pés e se debruçam com a malícia do mistério sobre o seu ombro. Vêm deles um aviso de morte, um olá! indecifrável. E pesam tanto que, para aliviar a carga, o homem suspira, como um doente muda de posição na cama, removendo o peso da febre.

Nuvens de breu pesavam, tão baixas, que o vulto ficou mais corcunda. Os passos acordavam passos na calçada. A chuva engrossou, desabafo largo, refrigerante. Ploc-plac e o roçar do impermeável. Depois, a chave na porta, a subida na escada escura, como um ladrão prudente.

O indicador no botão da luz premiu a claridade. Tirando o paletó, destramando o nó da gravata, foi até o espelho.

Do outro lado, no lago emoldurado, o mesmo Outro, que era e não ela ele mesmo...

(MEYER, 1957, p. 203-204)

“O outro”, poema em prosa inserido na obra *Literatura e poesia*, a que será mais detidamente estudada no segundo capítulo do presente trabalho, ilustra o abandono de Meyer das composições em verso, passando a se dedicar ao poema em prosa. E, através do poema em questão, temos um exemplo de como poeta exprime o conflito rememorado em mito: o duplo.

O sujeito da enunciação do poema relata um indivíduo que caminha em direção à sua casa e, neste percurso, se mistura às sombras e caminha sobre elas. Cada luz ilumina um novo reflexo que se forma e se desfaz rapidamente. A sombra parece ter mais vida e mais atitude que aquele homem opaco, apagado pela própria vida. Através dela, de sua vivacidade, o homem por um instante, lembra-se de sua vida e de tudo que vivera até ali, a rememorar as tantas sombras que já passaram por ele preconizando que a morte se aproxima e esta sombra que agora vê, é a de si mesmo, cada vez mais corcunda, cada dia mais destruída pela vida. Ao chegar a sua casa, acender a luz, o sujeito se dá com o espelho e através dele, vê aquele outro que ao mesmo tempo era ele mesmo.

A sombra designada como “vulto” ou “fantasma” vai concretizar-se como metáfora do desdobramento do eu. Com esse sentido, ela perpassa toda a obra de Meyer, despontando para uma solidão, de forma a estabelecer a relação de que é sempre nos momentos de isolamento total e introspecção que ela emerge, constituindo assim, numa tensão dramática, ligada a um sentimento de medo que se associa à aventura introspectiva de se descobrir. Há sempre um medo de si mesmo no confronto com o outro, como se não fosse

suportável o defrontar-se com a própria imagem. Desde o início, a personagem encontra-se submersa na sombra, tornando-se parte de um cenário que dilui os limites entre o real e a fantasia.

No decorrer de todo o texto, o homem prolonga sua sombra, como se, através dela, pudesse mostrar-se ao mundo e por meio dela fazer o que lhe daria prazer “ao pé dos focos de iluminação, a sombra do homem espicha-se, comprida, interminável, com pernas fantásticas de pau até tocar no outro lado da calçada e trepar na parede.” A sombra, ao se alongar, alcança identidade própria e desliga-se da figura que é sua original. Esse alongamento da sombra a se projetar e se liberta, contrasta com a figura do homem que parece dobrar-se sobre si mesma, apresentando, desta forma, um indivíduo que já não suporta o peso da vida “nuvens de breu pesavam, tão baixas, que o vulto ficou mais corcunda”. Todo o texto desenvolve esta oposição entre o homem e sua sombra. O desdobramento do homem em um eu e sua sombra, perpassa todo o poema em prosa, provocando no sujeito lírico uma sensação de morte, ao criar um suspense que não se completa, a sombra se apresenta mais forte e mais viva do que o homem. A conclusão revela o definitivo desdobramento. A clareza do final, que se contrapõe à escuridão do início, mostra-nos a auto-revelação da personalidade duplicada no espelho “do outro lado, no lago emoldurado, o mesmo Outro, que era e não era ele mesmo...” Enfim, a sombra, o reflexo dissociado do ser, permanece distante dele.

Podemos observar no poema supracitado a modernidade com a qual o mito do duplo é retratada. Nele o duplo como o desdobramento do eu, é apresentado por meio da sombra, sendo que esta parece ter mais vida que o indivíduo do qual ela é parte. O duplo, assim como todos os mitos, possui símbolos e em “O outro” é retratado através de dois símbolos essenciais: o espelho e a sombra. Assim como na Antigüidade, a Modernidade tende a revelar o duplo através de símbolos e conforme Gilbert Durand (2002, p. 64) explicita: “o mito é um sistema dinâmico de símbolos, de arquétipos e de esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a se compor em narrativa”. Dessa forma, vemos que o mito é expresso através de uma narrativa, e, por ser composto de símbolos e arquétipos, a literatura, inclusive a poesia, se vale dele e o explora em seus textos.

O mito do duplo expressa o indivíduo em sua constante busca no intento de conhecer a si mesmo. Sendo assim, notamos que:

o mito só permanece vivo na medida em que se conserva aberto à irrupção do desejo de conhecimento. A poética do mito deflui de uma dimensão do dizer alguma coisa sobre algo, sem que, necessariamente, faça acontecer. O mito constitui-se como esse algo que é narrado com uma finalidade e sem a configuração de um fim; quando oralizado ou transformado em literatura, também não se dirige à provocação de um

acontecer, mas a esse mistério gozoso da poesia, ou ao desfrute desse vago estado de crispação da alma a que denominamos estética (BOYER, 1977, p. 82-84).

A mitologia contemporânea, através da atualização dos mitos, adquire uma retificação ou um alargamento. De acordo com Clémence Ramnoux (1977, p. 25):

O mito do tempo presente seria toda ideologia (seja de expressão imaginosa, seja de expressão conceitual) que permitisse mediatizar ou conviver com as problemáticas de cultura surgidas ao mesmo tempo que a edificação rápida da tecno-estrutura, numa sociedade que não respondeu à provocação de suas contradições. Especialmente, as problemáticas de cultura surgidas com a abertura do espaço à exploração positiva e a descoberta dos segredos da procriação, numa sociedade cuja ética de base permanece cristã, nascida na atmosfera de cultura comum ao cristianismo nascente e ao universo enfeitado.

A autora evidencia que a mitologia, ao ser atualizada, adquire uma correspondência à sociedade que a atualiza, conduzindo o mito do duplo, que antes era apresentado como o sócio ou o irmão gêmeo, a refletir agora uma problemática da sociedade moderna, a busca do conhecimento de si mesmo que se configura no encontro com o outro, tal temática é também mencionada no poema de Meyer, “O outro”, mostrando o desdobramento do ser. Procuramos evidenciar, assim, que o mito é atemporal e ultrapassa todos os limites entre passado e presente, configurando-se em uma realidade que pode ser lida desde a Antiguidade até a Modernidade, sendo atualizado de acordo com as convenções de uma sociedade ou de como um poeta ou um autor expõe tais convenções. Podemos considerar os mitos como um subterfúgio encontrado pelo ser humano para compreender suas contradições, entendendo-as à luz de seus valores. Isto acontece de tal maneira que os poetas, autores e escritores de nossa atualidade, vislumbram, nos mitos, explicações para os conflitos mais antigos e também mais atuais dos seres humanos.

Os mitos da Antiguidade, e não só na cultura ocidental, chegam até nós diretamente, através de materializações artísticas, de alusões, referências, recriações ou, ainda, através da sua persistência na tradição de uma memória coletiva. Os mitos podem ser transmitidos através de duas possibilidades: a palavra e a forma plástica. Uma estátua, uma pintura, uma peça de cerâmica, um bastão em osso decorado, um pedaço de seda bordada, são suficientes para se estabelecer a cadeia de comunicação e de transmissão de mitos (JABOUILLE, 1993, p. 14-24). Essa transmissão estética pode ser pura, relacionada diretamente com as versões correntes de um mito, ou desvirtuada, fruto da influência de uma versão específica normalmente literária.

É preciso reconhecer que o mito de nossa época existe onde sua narrativa se transmite de boca em boca sem que ainda nenhuma fábula se escreva; sem que nenhuma narrativa, ainda, organize-lhe a ação em torno dos três personagens: divinos, heróicos e

humanos. Ele existe onde quer que os homens se reúnam. Do grupo, surge a história sem pai, pois o mito já existia, antes da história. Ele existe, portanto, desde sempre, dizendo e escondendo o começo da história, ao mesmo tempo, ocultação e celebração, esquecimento e perpetuação do começo. O mito não é coextensivo à cultura, e se a cultura transforma em história natural a representação coletiva da época, se ela inverte o cultural em natural, isso não é a verdade do mito. A verdade do mito, ao contrário, é a retomada, a recordação, a repetição, o traço de ininterrupção do indizível e, portanto, algo infinitamente precioso (RAMNOUX, 1997, p. 20-24).

O mito pode ser anterior à literatura, porém são indissociáveis, pois é a literatura o grande meio de divulgação do mito. A importância da literatura oral não vem apenas como meio de fixação estrutural e transmissão eficaz dos mitos e dos contos populares em narrativas extensas, mas, simultaneamente, a literatura oral é vista também como elemento criativo de variações. A literatura, além de divulgar o mito, é o elemento principal que possibilita a sua permanência, o seu desenvolvimento e atualização.

1.1 Mito e poesia

Observa-se que o mito suspende o tempo cronológico e cede lugar a um tempo não linear e reversível, ele é reversível por ser constantemente reatualizado. Na relação com o tempo, o mito se aproxima da poesia, pois esta, sobretudo a lírica, assim como o mito, suspende e rompe com o tempo comum, como se presente e passado se fundissem, para, assim, haver a sua atualização através da poesia.

A poesia, mais especificamente a poesia lírica, assim como o mito, suspende o tempo comum, simbolizando a ruptura desse tempo, une presente e passado. Nesse sentido, ela é uma espécie de revolução que, segundo Bosi (2000, p. 169), “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”.

As relações entre mito e poesia encontram-se na própria origem da experiência verbal (ZAMBOLLI, 2002, p. 41-44), como se os mitos fornecessem, a partir de certos arquétipos matriciais, os contornos de um universo verbal posteriormente ocupado pela literatura. O mito é um processo aberto ao passo que uma obra literária é um produto fechado; o mito é fruto de uma coletividade, obra de um povo inteiro, já a obra literária é individual,

mas ambos possuem uma característica estrutural básica, que é o seu sentido de unidade, ou seja, aquilo que faz com que um poema, uma obra ou uma peça, por mais extensos que sejam, possam ser visualizados como uma estrutura simultânea. Essa simultaneidade, presente tanto no mito, quanto na poesia, especialmente na poesia lírica, revela um outro tempo, um fluir contínuo de um presente fixo, no qual estão contidos passado e futuro. Nesse outro tempo, tem-se a existência como ruptura da temporalidade linear, comum da vida cotidiana. Na poesia essa ruptura se faz através da linguagem, pois, como no mito, cada poema que se tem contato é uma recriação de temas por meio da linguagem. 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 dos símbolos, sejam eles míticos ou não.

Ao refletir sobre a relação mito e poesia, nos deparamos com inúmeros poetas, porém, interessa-nos, neste estudo, o poeta Augusto Meyer, que, em toda sua obra, evidencia que tal relação é indissociável. Ilustrando a questão que põe em voga os laços entre mito e poesia poderíamos citar inúmeros poemas, mas optamos apenas por um: “O poema”, visto que a estreita relação de Meyer com o mito do duplo é desdobrada ao longo de todo este estudo.

O poema

Corredor do tempo esquecido
Onde o eco responde ao eco,
Em vez de janelas, reflexo
De espelho a espelho, refletido.

Que passos repisando passos
Parados vão? A horas mortas,
Fria, uma presença esvoaça
De leves dedos, que abrem portas.

Longo é o caminho. Em qualquer parte
Rei dos Ratos rói os brinquedos.
Dos quatro cantos, lá o quarto
Sombras cochicham os teus segredos.

Onde a janela que se abria
Ao pôr do sol? Andando em frente,
Andando, andando, eu tocara
No fim da terra, o ouro do poente.

Iriavam-se os cristais do lustre,
Na sala escura o espelho que arde!
Pulava a cortina, de susto,
Ao primeiro sopro da tarde.

Mas tudo agora é tão distante!
O rato rói o fio da história.
Só o arrepio de um instante
Sobe à surdina da memória...

Súbito, a hora morta no tempo
 Amadurece como um fruto!
 No misterioso aroma, o poema
 Recolhe a essência de um minuto.

(Meyer, 1957, 260-261)

O poema transcrito, assim como qualquer outro texto de Meyer que revela a duplicidade do ser, mostra-nos um indivíduo solitário que, nos corredores da vida que não viu passar, o que lhe resta são apenas os ecos dos corredores e os reflexos que ficaram no espelho. Os passos apenas acordam as sombras que lhe perseguem. O caminho a percorrer é longo, mas o medo também o invade. No início, o rei dos ratos está a roer os brinquedos e as sombras ficam a conversar. Os únicos companheiros do eu lírico são a solidão e o espelho no qual se vê refletido. Tudo que vivera agora se tornara lembrança, nem o rei dos ratos está a roer os brinquedos, quem os rói é um simples rato. O medo e a solidão fazem com que a presença e a perseguição do eu definitivo tornem-se ainda mais vivas e permanentes, mas a solidão pode ser contornada através do ato de escrever um poema, já a busca de si mesmo, é constante e interminável.

“O poema”, conforme será estudado no próximo capítulo, pertence aos *Últimos poemas* de Meyer, sua última obra poética publicada. Nele, assim como em toda poética de Meyer, o eu esbarra com o duplo, mas isso não o assusta, apenas o faz mostrar que o mito e a poesia se converteram numa única realidade e os símbolos poéticos e míticos também passam a ser os mesmos. No poema em questão, o principal símbolo que desvela a duplicidade do ser é o espelho. Ao fazer uso de símbolos míticos aliados à poesia, Meyer mostra que em relação aos símbolos, sejam eles míticos ou poéticos, podem estar aliados para compor o poema e desse modo a obra poética passa a ser poesia e mitologia.

A lírica moderna se pauta no fato de rememorar o passado por meio da “riqueza de versos plenos de ressonância, de um patrimônio universal poético, mítico e arcaico. Nela comparecem tradições do folclore, ecoam assuntos e lendas heróicas da Idade Média. A lírica moderna torna sem pátria tanto o espaço histórico como o das coisas” (FRIEDRICH, 1978, p. 168). Dessa forma, a lírica passa a ser uma experimentação da realidade sensível, gozando de uma liberdade ilimitada para, de um lado expressar o significado e de outro encobri-lo. Tal fato é semelhante também no mito, pois os mitos servem para explicar fatos até então inexplicáveis, expressando alguns significados e encobrendo outros.

Nos mitos, os símbolos² têm sua especificidade, não consistem num saber relativo a um objeto. Já em poesia, os símbolos pertencem ao fazer poético, sendo parte integrante da ordem da afetividade, da subjetividade. 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 dela (ZAMBOLLI, 2002, p.17-18). Assim, observamos que os símbolos míticos e os poéticos assemelham-se na utilização das alegorias representativas de algum símbolo, porém, distinguem-se na forma como os utilizam. Os símbolos míticos podem perdurar apenas através das imagens projetadas por eles, já os poéticos sobrevivem a partir da linguagem, sendo esta o maior símbolo da poesia.

Na poesia meyeriana, um dos maiores símbolos é, sem dúvida, o reflexo. Seja ele através do espelho ou das águas, o reflexo é descrito de forma a mostrar-nos que através dos significados expostos, é a linguagem que, se utilizando das palavras para descrever os símbolos míticos, os expõem de forma a deixá-los sempre vivos e atualizados. É através deste símbolo que observamos o duplo se materializar na vida do indivíduo, bem como é por meio da linguagem que tal símbolo nos é mostrado e que o mito do duplo se encontra hoje vivo e permeável às modificações.

“A afinidade entre mito, canto primitivo e poesia, assenta, em primeiro lugar, na dimensão simbólica de que se reveste a linguagem nessas produções, ou, melhor dito: nelas a linguagem volta ao seu ‘estado natural’” (MELLO, 2002, p. 41), a linguagem passa a ser considerada natural pelo fato de que, tanto no canto primitivo como na poesia, ela é colocada metaforicamente, de forma que as palavras passam a ser símbolos que emitem outros símbolos dotados de significados.

Por meio da linguagem, o mito nos revela que uma de suas qualidades é a de se fazer poesia. Podemos afirmar que isso ocorre porque “a linha de força da literatura moderna está no fato de que ela tem consciência de dar a palavra a tudo o que ficou não-dito no inconsciente social ou individual” (CALVINO, 1977, p. 77). Notamos então, que na poesia de Meyer, o mito do duplo, através da linguagem acontece, passa a ser algo corriqueiro e comum na vida do indivíduo. De acordo com João de Jesus Paes Loureiro (2007, p.1), o mito torna-se poesia quando, de forma oral ou escrita, passa a ser narrado no domínio da linguagem, como matéria de linguagem. Tanto a poesia quanto o mito testemunham o nosso acontecer em

² Símbolo vem definido como aquilo que, por analogia, representa ou substitui outra coisa; imagem empregada como sinal de uma coisa; objeto que representa ou designa algo abstrato ou ausente. Os mitos persistem por seus símbolos, pelas imagens que tais símbolos podem expressar. A poesia, diferentemente do mito, tem na linguagem o seu principal símbolo. (CHEVALIER, 2006, p. 391).

diálogo. É no acontecer em diálogo que a vida deixa de ser um destino solitário. Pode-se dizer que, pelo mito, as pessoas sentem que algo existe, enquanto, pela poesia, elas sentem a sua própria existência. Instaurando o mito na palavra, a poesia instaura “o ser do mito” através dessa palavra.

Na leitura do poema de Meyer, observamos que a elocução poética é o que liberta a palavra de seus automatismos e faz aparecer sua originalidade. Estabelece-se, assim, a relação entre mito e linguagem: o mito concebido como origem só pode ser narrado de uma forma também original, de maneira que a narrativa mítica não é apenas representação do mito, mas se torna real, pois reúne sentidos, e o mito pode fundar mundo, assim como a obra de arte. O mito é a origem de todas as coisas e se renova como linguagem e através dela. O mito do duplo, através de Meyer, mostra-se hoje atual e revigorado pela linguagem e pelos símbolos.

Outro elemento de grande importância que une mito e poesia é o ritmo. Octavio Paz (1982, p. 68-71) descreve o ritmo como um “ir em direção a alguma coisa”. O ritmo não é medida, mas tempo original e realiza uma operação contrária à operação dos relógios e dos calendários: o tempo deixa de ser medida abstrata e retorna ao que é: algo concreto e dotado de direção. Ritmo é sentido e diz “algo”, assim seu conteúdo verbal ou ideológico não é separável, não se separa ritmo e sentido. O ritmo e o rito são, nas origens, a mesma coisa e, na verdade, inseparáveis. Observa o autor que, em qualquer conto mítico, há a presença do rito, uma vez que a narrativa não é outra coisa senão a tradução, em palavras, da cerimônia ritual. “O mito conta ou descreve o rito. E o rito atualiza a narrativa” (PAZ, 1982, p. 70). Assim, a narrativa e sua representação não se podem separar, ambas estão vivas no ritmo, “que é drama e dança, mito e rito, narrativa e cerimônia” (PAZ, 1982, p. 71) mais do que movimento, ritmo é uma visão de mundo.

Na esteira de Octavio Paz (1982, p. 59-71), palavra solta não é, propriamente, linguagem: tampouco linguagem é uma sucessão de vocábulos dispostos ao acaso. Para que a linguagem se produza é *mister* que os signos e os sons se associem de tal maneira que impliquem e transmitam um sentido. O ritmo é inseparável de um conteúdo concreto. O ritmo verbal possui a frase ou idéia poética, esta não vem antes do ritmo, nem este precede aquele. Ambos são a mesma coisa, no verso já palpita a frase e sua possível significação.

O ritmo de “O poema” de Augusto Meyer é marcado pelas rimas interpoladas na primeira estrofe, onde temos o final do primeiro verso, a palavra “esquecido”, rimando com o quarto verso, “refletido”, e, conseqüentemente, o segundo verso, “eco”, que rima com o terceiro, “reflexo”, esquema ABBA. Nas duas estrofes seguintes temos rimas cruzadas, o

segundo verso, “mortas”, a rimar com o quarto “portas”, e “brinquedos” com “segredos”, a última estrofe segue a mesma linha, “fruto” a rimar com “minuto”, segundo verso a rimar com o quarto. Na quarta, quinta e sexta estrofe, todos os versos possuem rimas, sendo elas cruzadas, o primeiro verso a rimar com o terceiro e o segundo a rimar com o quarto.

Corredor do tempo esquecido A
 Onde o eco responde ao eco, B
 Em vez de janelas, reflexo B
 De espelho a espelho, refletido. A

Que passos repisando passos
 Parados vão? A horas mortas,
 Fria, uma presença esvoaça
 De leves dedos, que abrem portas.

Longo é o caminho. Em qualquer parte
 Rei dos Ratos rói os brinquedos.
 Dos quatro cantos, lá o quarto
 Sombras cochicham os teus segredos.

Onde a janela que se abria
 Ao pôr do sol? Andando em frente,
 Andando, andando, eu tocaria
 No fim da terra, o ouro do poente.
 [...]
 Súbito, a hora morta no tempo
 Amadurece como um fruto!
 No misterioso aroma, o poema
 Recolhe a essência de um minuto.

(MEYER, 1957, p.260)

Outro fator que concorre para o ritmo do poema é a quase regularidade métrica do mesmo com a maioria dos versos em redondilha octossílabos, compostos por oito sílabas poéticas, “Co/rre/dor/ do/ tem/po es/que/ci/do”. Além da métrica, outro fator que evidencia o ritmo do poema, é a composição do mesmo ser feita em sete estrofes, sendo estas a possuírem quatro versos cada uma, versos estes, todos escritos com certa regularidade. Observamos também que a assonância dos fonemas vocálicos /o/ e /e/, “Onde o eco responde ao eco”, auxiliando na marcação rítmica do poema em questão.

“O poema é feito de ritmo, quando um poeta encontra sua palavra, reconhece-a: já estava nele e ele já estava nela. O poema é uma totalidade viva, feita de elementos insubstituíveis e, muitas vezes, essas palavras ao serem repetidas criam a repetição rítmica e esta, por sua vez pode vir a repetir um instante original e único para o poeta, o que passou voltará a ser, voltará a se encarnar” (PAZ, 1982, p.52-55). Desta forma, temos o mito reavivado no poema e o ritmo dando-o toda sua originalidade, aliado à escolha das palavras que somadas umas as outras trazem para a realidade sensível um momento único expresso

pelo poeta ao tentar desvendar o conflito humano, mas, ao final, percebe que o que realmente lhe sobra é o fazer poético, é através da poesia que pode expressar-se e trazer para perto sua realidade: o mito do duplo.

Na relação poesia e mito, Mello (2002, p. 53), afiança que ambos identificam-se porque o ritmo representa a possibilidade de retorno ao tempo original, processo de atualização do passado, próprio do tempo mítico:

Poesia é símbolo ou expressão simbólica, linguagem que se oculta e se mostra, ao mesmo tempo; poesia é ritmo que faz pulsar as palavras e possibilita o retorno a um tempo original, no ato de criar e em cada ato de leitura; expressão simbólica e movimento rítmico associam-se para proceder a uma revelação (MELLO, 2002, p. 53).

A literatura, sobretudo a poesia em questão neste trabalho, a de Meyer, faz uso dos mitos e dos recursos que este permite que sejam utilizados, mostrando que a poesia, ao mesmo tempo em que rememora os mitos e dialoga com eles, pode proporcionar ao homem um encontro consigo mesmo. Esse encontro torna-se possível quando o poeta traz para seus poemas, para sua realidade, naquele momento, algo que é motivo de conflito para o ser humano, expressando assim, como o próprio homem se comporta diante de seus conflitos e, sobretudo, diante de si mesmo e do mundo. Meyer, ao fazer uso da poesia para rememorar o mito do duplo e mostrar que este é parte integrante do indivíduo, apresenta-nos o diálogo do próprio ser com o mundo e consigo mesmo. Através da constante busca de si, o indivíduo percebe-se duplo e tem através da literatura e, sobretudo, da poesia, uma das formas mais sublimes de apresentar tal conflito.

É preciso descer, ir ao fundo de si mesmo, calar, esperar. A esterilidade precede a inspiração, como o vazio precede a plenitude. A palavra poética pode brotar depois de eras de seca. Mas qualquer que seja seu conteúdo expresso, sua significação concreta, a palavra poética afirma a vida desta vida. Quero dizer: o ato poético, o poetizar, o dizer do poeta – independente do conteúdo particular desse dizer - é um ato que não constitui, pelo menos originalmente, uma interpretação, mas uma revelação de nossa condição. Falando disso ou daquilo, do morrer ou do nascer, a palavra poética é ritmo, temporalidade manando-se e reengendrando-se sem cessar. E sendo ritmo é imagem que abraça os opostos. [...]
A poesia não é uma opinião nem uma interpretação da existência humana, aquele que fornece o ritmo-imagem expressa simplesmente o que somos; é uma revelação de nossa condição original, qualquer que seja o sentido imediato e concreto das palavras do poema. (PAZ, 1982, p. 179-180).

Mito e poesia são, assim, produções da cultura humana que têm em comum certo uso da linguagem, e diferem do profano ou prosaico. Traços de origem arcaica e mítica marcam a produção poética na sua evolução até a Modernidade, e o deciframento do poema lírico exige, em primeiro lugar, a compreensão dos elementos e categorias que nele predominam. Imagem simbólica e ritmo são os elementos-chave que dirigem a significação

do poema e procedem à revelação própria do poetizar lírico (MELLO, 2002, p.57). É somente através da linguagem que mito e poesia caminham lado a lado e mostram a evolução que perpassa o tempo e o próprio saber moderno. As imagens e os símbolos presentes em um poema conseguem expressar seu valor através da linguagem e do ritmo.

O mito aparece, essencialmente, ligado à história da linguagem. É, portanto, o estatuto do mito que se deve interrogar a fim de descobrir, além do que ele conta, palavra balbuciante ou estruturada como um delírio paranóico, o lugar de onde uma outra narrativa exemplifique os enraizamentos menos confessáveis.

A universalidade e a intemporalidade são os principais fatores que possibilitam a utilização do mito como recurso estético inesgotável. O mito diz respeito àquilo que é intrínseco, essencial, e definidor no homem. O termo mítico, enquanto linguagem simbólica, permite dizer mais facilmente as coisas que são difíceis de exprimir, ou dizer de outra maneira. É, em suma, uma concretização sábia de uma estética da alusão, desenvolvida a partir de referentes definidos, localizados e concretizados pontualmente num processo não sistemático de atualização e integração. Como linguagem universal, o mito pode ser atualizado em cada momento sem perder a sua originalidade e ganhando em capacidade referencial. Assim, ao usá-lo como estrutura de apoio da sua criatividade estética e da sua capacidade de intervenção, o artista recria um longo e primordial processo de representação da psique do *homo sapiens*, integrando, nesta síntese cultural, o individual e o coletivo, o particular no universal, o temporal no intemporal, o limitado no infinito.

Temos então uma ligação estreita entre mito e poesia. A presença do mito numa obra poética, sobretudo no poeta objeto de nosso estudo, Augusto Meyer, desempenha uma função, revela uma visão de mundo que o poeta buscou expressar. Em alguns casos, o mito funciona como uma forma de recuperação do mundo antigo, das crenças antigas. Vemos em Meyer o desvelar dessa busca de um mundo antigo, de um indivíduo moderno que tem no mito do duplo, um dos mais antigos da humanidade, o desvendamento de si mesmo, de um ser cindido que busca incessante e incansavelmente conhecer a si próprio, mas tal conhecimento só é revelado através do duplo. De qualquer forma, porém, trazer para a atualidade poética mitos antigos é unir passado e presente, atualizando o passado para a realidade sensível em que se habita, buscando, dessa maneira, mostrar que os mitos, ainda hoje, permanecem vivos e permeáveis às modificações e atualizações modernas.

2. O MITO DO DUPLO EM AUGUSTO MEYER

O mito do duplo é abordado desde a Antigüidade e, conforme expresso no capítulo anterior, o mito é atemporal, elimina a linearidade do tempo presente e passado, tornando-os um tempo único. Afinal, os mitos, mesmo que os consideremos antigos, são sempre atuais, pois surgem para explicar os conflitos do homem em sociedade, isto é, os conflitos do homem consigo próprio. Um desses mitos é do duplo, recriado desde a Antigüidade até os dias atuais. A literatura antiga mostra-o através dos gêmeos ou sócias, ao passo que a literatura moderna concebe o duplo como a busca do eu que se converte no encontro com o outro eu. O homem moderno, ao buscar o encontro consigo mesmo, se percebe duplo.

Segundo Cristina Martinho (2006), em artigo intitulado “Articulações do duplo na literatura fantástica do século XIX”:

na literatura, o termo duplo é inicialmente introduzido no vocabulário da crítica no final do século XVIII. Motivo bastante recorrente na literatura romântica tem a função de resgatar a mitologia. Um renovado interesse por estas manifestações é preponderante no pensamento desta época, quando a Filosofia e a Arte reconhecem estar diante de uma crise espiritual de dimensões profundas. Os escritores se caracterizam como aqueles que tentam salvar os conceitos tradicionais, os esquemas e valores baseados na relação de sujeito e objeto. Mesmo a mitologia truncada seduz os artistas que vivenciam a fragmentação acelerada e a despersonalização de uma sociedade incipientemente industrializada e cada vez mais urbanizada. É importante adaptar o mito aos tempos do homem de hoje, para que possamos descobrir o mundo como um sistema de correspondências, uma linguagem iluminada (MARTINHO, 2006, p. 4).

Martinho (2006) afirma ainda que o problema do homem moderno é exatamente o oposto do homem da sociedade tradicional em que todo o sentido reside no grupo. Reabrir essas linhas de comunicação é o objetivo do movimento romântico. O duplo serve como um símbolo do elo que conecta as áreas isoladas da psique. Esse motivo recorrente, principalmente nas obras do século XIX, reflete o dilema do homem ao entrar na época moderna.

O duplo está apto a representar tudo o que nega a limitação do eu, a encenar o roteiro fantasmático do desejo. Observamos, no indivíduo que se reconhece duplo, um grande desejo de conhecer-se, e ao mesmo tempo, conhecer esse outro que habita dentro dele. Dessa forma, a diferença dentro do eu é o que vai permitir um diálogo, um reencontro, até mesmo uma solidariedade com o outro. A desapropriação já não significa um empobrecimento, uma nadificação do ser, mas uma possibilidade de enriquecimento. A ambigüidade, a incerteza, a indecisibilidade que fazem parte do refinado jogo de trocas entre o eu e o outro confundem a

referência, ao expressarem uma dúvida sobre o real, dúvida graças à qual é cabível imaginar que o individual poderá ser superado e que o sujeito não existe sozinho e sempre que busca encontrar-se, dará de frente com o outro, com o desconhecido, o seu duplo (BRUNEL, 1998, p. 279).

O homem moderno se percebe duplo e a literatura, acompanhando as modelações do ser, encena esse impasse do indivíduo. Muitos autores encontram na personalidade oscilante de todos os seres humanos, ora boa, ora má, um tema nuclear de suas obras. Augusto Meyer é um deles e o mito do duplo perpassa claramente suas poesias. Levando em conta tal comentário, o presente capítulo tem o objetivo de delinear as configurações do duplo nos livros: *Poemas de Bilu*, onde Bilu se configura como a própria personificação do duplo; *Literatura e poesia*, reunião de poema em prosa; e por fim, *Alguns poemas e Últimos poemas*, respectivamente apresentados como os primeiros e últimos poemas do autor reunidos em *Poesias*. Procurar-se-á evidenciar os aspectos recorrentes da atualização do duplo no autor bem como as singularidades de que o mito se reveste em cada livro. Porém, antes do percurso pelas obras de Meyer, faz-se necessário rever uma bibliografia basilar sobre o mito do duplo e apresentar obras que atualizam tal mito, transpondo-o para a modernidade.

2.1 Itinerário conceitual

O duplo é recorrente na literatura de todos os tempos. É um tema de grande repercussão, pois remonta ao conflito de todos os seres humanos, a busca de si mesmo, o desdobramento do eu que se pensa e que, concomitante, se coloca como objeto de reflexão.

Otto Rank, em sua obra *O Duplo* (1939), inicia sua exposição sobre o mito do duplo afirmando que o mesmo é recorrente nas obras literárias e vem ganhando cada vez mais espaço. A obra de Rank privilegia o ângulo psicológico do mito. Segundo Rank, como acontece com os temas que se tornam populares na literatura, o duplo tem suas raízes no passado remoto, aparecendo no folclore, nas superstições e em costumes religiosos. O autor afirma ainda que escritores modernos encaram o mito tendo como tendência estudá-lo sob o ponto de vista psicológico, o que o torna mais atraente para psicólogos e psicanalistas, pois é uma forma de buscar o conhecimento da tão desconhecida e complicada mente humana. Rank (1939, p. 57) afirma ainda que o mito do duplo, embora remonte à Antigüidade, só encontrou em alguns poetas inspirados a fiel expressão de seu incompreensível significado primitivo, que, analisado, nada mais é do que o problema da morte que ameaça constantemente o ser

humano.

O problema da morte, a ameaça que esta traz, é, segundo Rank (1939), o que desencadeia o surgimento do duplo. Para o autor a criação do duplo seria uma forma de negar a mortalidade do ser.

“Originalmente, o duplo era uma segurança contra a destruição do ego, uma enérgica negação do poder da morte e, provavelmente, a alma imortal foi o primeiro duplo do corpo. Essa invenção do duplicar como defesa contra a extinção tem sua contraparte na linguagem dos sonhos” (FREUD,1914 , p.252). Neste sentido, Freud exprime bem a teoria exposta por Rank (1939), pois, para este, o ato de se ver duplo seria uma forma de se resguardar da morte.

Freud, em seu ensaio intitulado “O Estranho”, dialoga com a obra de Rank (1939), pois privilegia o ângulo psicológico do mito do duplo. Freud (1914) lembra que muitas vezes o ser humano sente-se um estranho diante de si mesmo. Inicialmente, o psicanalista faz uma análise da origem da palavra *unheimlich*. A palavra alemã ‘*unheimlich*’ é obviamente o oposto de ‘*heimlich*’ [‘doméstica’], ‘*heimisch*’ [‘nativo’] - o oposto do que é familiar; e somos tentados a concluir que aquilo que é ‘estranho’, é assustador precisamente porque *não* é conhecido e familiar. Naturalmente, entretanto, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer o novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho. Freud conclui que o estranho, o duplo, se instaura no cotidiano “aquilo que é estranho é assustador precisamente porque não é conhecido e familiar...aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar para torná-lo estranho” (FREUD,1914, p. 239). Dessa forma, é necessário que junto com o conhecido, junto com o eu, haja o desconhecido, o estranho, o outro (o duplo), o estranho, para Freud, é o familiar que retorna.

Em relação ao fenômeno peculiar da dupla personalidade, Sigmund Freud afirma que o mesmo aparece em todas as formas e em todos os graus de desenvolvimento do ser humano, completando que:

Assim, temos personagens que devem ser considerados idênticos porque parecem semelhantes, iguais. Essa relação é acentuada por processos mentais que saltam de um para outro desses personagens pelo que chamaríamos telepatia -, de modo que um possui conhecimento, sentimentos e experiência em comum com o outro. Ou é marcada pelo fato de que o sujeito identifica-se com outra pessoa, de tal forma que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (*self*), ou substitui o seu próprio eu (*self*) por um estranho. Em outras palavras, há uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (*self*). E, finalmente, há o retorno constante da mesma coisa - a repetição dos

mesmos aspectos, ou características, ou vicissitudes, dos mesmos crimes, ou até mesmos nomes, através das diversas gerações que se sucedem (idem, p. 252).

O mito do duplo seria uma criação de um estado mental muito primitivo e tal mito busca suas raízes na religião, porém logo se transforma em terror. O duplo possui ligações com reflexos em espelho, águas, sombras, espíritos e crenças. Para Freud, no artigo “O Estranho”, o mito do duplo pode ser explicado, através da psicanálise, como um fenômeno da mente humana que se divide em duas personalidades totalmente distintas. O termo “psicanálise”, configurado no método freudiano, tem como cerne investigar os processos psíquicos mais profundos, através do exame da vida psíquica consciente ou inconsciente do indivíduo, evidenciando o significado inconsciente das palavras, das ações, das produções imaginárias (sonhos, fantasias, delírios) de um sujeito. Esse método baseia-se especialmente nas associações livres do sujeito, que são a garantia da validade da interpretação.

Já em outro trabalho, “O ego e o id” (1914), Freud discute a questão do indivíduo duplo estar-se diante do trio ego, superego e id. Nesse trio, assim nomeado por Freud, o ego seria o consciente, o superego o subconsciente e o id seria o inconsciente humano. O ego seria a ponte que ligaria o superego ao id. Além de ser a ponte, o ego corresponderia à razão do indivíduo que foi modificada de acordo com a sociedade, porém, a teoria de diferentes convivendo não é possível, esse ponto de ligação entre o superego e o id só é possível com a morte e, neste estado o ser já não necessita que sua duplicidade possua uma ponte que a faça coexistir harmonicamente. Em Freud não há um equilíbrio do ser.

A divisão do psíquico em o que é consciente e o que é inconsciente constitui a premissa fundamental da psicanálise, e somente ela torna possível a esta compreender os processos patológicos da vida mental, que são tão comuns quanto importantes, e encontrar lugar para eles na estrutura da ciência. Para dizê-lo mais uma vez, de modo diferente: a psicanálise não pode situar a essência do psíquico na consciência, mas é obrigada a encarar esta como uma qualidade do psíquico, que pode achar-se presente em acréscimo a outras qualidades, ou estar ausente (FREUD, 1914, p. 10)

Clement Rosset, na obra *O real e seu duplo*, demonstra possuir uma visão materialista sobre o mito do duplo, concebendo-o apenas como uma invenção da mente humana. Para ele, o duplo é fruto de ilusões. Ressalta que “através da ilusão, do afastamento do real, pode-se negar o que se queira e pela ilusão o iludido vê, à sua maneira o que deseja ver, tão claro quanto qualquer outro” (ROSSET, 1999, p. 14). Para Rosset, o mito da duplo é apenas fruto da psique humana, ele não é real, não existe de fato, sendo apenas uma ilusão. Sobre esse fato, Rosset afirma que:

[...] toda duplicação supõe um original e uma cópia, e se perguntará quem é o modelo e quem o duplica, o ‘outro acontecimento’ ou o acontecimento real. Descobre-se então que o ‘outro acontecimento’ não é verdadeiramente o duplo do

acontecimento real. É, na verdade o inverso: o próprio acontecimento real é que parece o duplo do 'outro acontecimento'. De modo que é o acontecimento real que, em última análise, é o 'outro': o outro é este real aqui, ou seja, o duplo de um outro real que seria, ele, o próprio real, mas que sempre escapa e do qual nunca se poderá dizer nem saber nada. O único, o real e o acontecimento possuem, então, esta extraordinária qualidade de ser, de certo modo, o *outro de coisa nenhuma*, de parecer o duplo de uma 'outra' realidade que se dissipa perpetuamente no limiar de qualquer realização, no momento de qualquer passagem real (ROSSET, 1999, p. 41).

Na obra *A poética do devaneio* de Gaston Bachelard, observa-se o traçado que o autor faz acerca do mito do duplo. Bachelard (1998, p. 75-76) afirma que tal mito é um devaneio do ser humano, o duplo seria um paradoxo ontológico que transpõe o sonhador para outro mundo e faz dele alguém diferente de si mesmo, neste paradoxo residiria o duplo. Para esse duplo, a literatura oferece inúmeros exemplos. “Os questionamentos filosóficos da duplicidade da personalidade - onde estou? quem sou? de qual reflexo de ser eu sou o ser? – representam, segundo o autor, o fato de o devaneio desdobrar o ser mais suavemente, mais naturalmente” (BACHELARD, 1998, p. 77)

De acordo com Bachelard (1998, p. 85-87), uma das manifestações do duplo, a sombra, seria um ente rico. A sombra é comparada a uma psicóloga mais penetrante que a psicóloga da vida real e cotidiana, pois conhece o ser que é duplicado, isto ocorre por causa do devaneio de um indivíduo sonhador. A sombra, o duplo do nosso ser, conhece nossos devaneios, conhece a “psicologia das profundezas” (BACHELARD, 1998, p. 85). O duplo, na concepção do autor, seria algo de suma importância por conhecer o indivíduo melhor do que possa imaginar. Este ente projetado pelo devaneio configuraria em um duplo como nós mesmos encontramos-nos no maior de todos os paradoxos: o duplo é o duplo de um ente duplo. O indivíduo, considerado, tanto em sua realidade profunda, como em sua forte tensão de vir-a-ser alguém diferente do que é, é um ser dividido, alguém que se divide e se une, um ente que se divide, mal se entrega por um instante à ilusão de unidade.

Na concepção de Bachelard, o ser humano é duplo por natureza, mas este pode ser controlado, não é alguém que se procura conhecer, alguém que se descobre por acaso ao tentar se conhecer, e sim, alguém que já se conhece e só é revelado quando necessário.

Ana Maria Lisboa de Mello, uma das primeiras pesquisadoras do Brasil a examinar a literatura nacional pelo viés da crítica do imaginário, em seu estudo intitulado “A faces do duplo na Literatura” (MELLO, 2000, p. 110), estabelece uma linha sobre o duplo desde os primórdios até os dias atuais. Inicia seu estudo afirmando que “na literatura, o tema do duplo é recorrente porque diz respeito a questões muito inquietantes para o ser humano. ‘Quem sou eu?’ e ‘o que serei depois da morte?’ são indagações perenes que se projetam na

criação artística de todos os tempos e sugerem representações do desdobramento do eu que pensa e, ao mesmo tempo, é objeto da reflexão” (MELLO, 2000, p. 111).

Dos estudos apresentados sobre o mito do duplo, tanto o de Rank quanto o de Freud apresentam um enfoque psicanalítico. Rank concebe o duplo como negação da morte. O autor psicanaliza os escritores e afirma que os autores que escrevem sobre o mito possuem personalidade dupla. Há que se destacar que não são apenas os autores que possuem essa duplicação de personalidade, é a humanidade em geral. Um ponto questionável nesse autor é o fato de afirmar que somente as mentes perturbadas podem tomar o duplo como mito em suas obras. Ora, o duplo é recorrente desde a Antiguidade Clássica e permanece vivo até a modernidade, portanto, qualquer autor que aborda o mito, não tem de ser, necessariamente, perturbado, e sim, visto como alguém que busca rememorar um dos conflitos mais antigos e atuais de toda humanidade.

O conceito freudiano em “O Estranho” especifica a questão da dupla personalidade como a duplicação do ser, é como se o eu não pudesse viver sem o outro, mas esse está relacionado com a repressão psicológica que o ser faz de si mesmo. De acordo com Freud, essa repressão se configura em uma forma de castração sexual. Isso ocorre porque o indivíduo, para sentir-se completo, precisa de outro, seja ele efeito da duplicação de seu próprio ser ou um outro ser diferente que lhe venha a lhe completar. Desta forma, o desdobramento objetivo, de duas pessoas que se unem para formarem um único ser, transforma-se em um desdobramento subjetivo, a divisão do próprio ser. Já no outro texto abordado, “O ego e o id”, Freud anuncia que o indivíduo não é apenas duplo, o autor fala no trio, no pré-consciente, no consciente e no inconsciente. O consciente, o ego, seria o equilíbrio do trio, sabendo controlar as outras manifestações da personalidade, porém, para Freud, não existe este equilíbrio.

Já o estudo de Rosset (1999) rejeita o duplo. Para o autor, o duplo é uma ilusão, uma negação do real, fruto da ilusão da mente humana, algo que não existe de fato; vemos simplesmente o que queremos ver e se queremos produzir uma personalidade dupla, é isso que iremos ver.

2.2 O duplo na literatura: algumas atualizações do mito

Cristina Martinho (2006) e Pierre Brunel (1998) compartilham da idéia de que o primeiro texto da tradição cristã Ocidental, o Gênesis, relata a duplicidade do ser, o homem

começa sendo um. Deus corta o homem em dois; a cisão resulta num enfraquecimento da singularidade e a vida passa a ser uma constante busca pela outra metade perdida. Essa concepção presentifica-se nas religiões tradicionais, com a separação entre alma e corpo. Diante disso, o homem possui uma natureza dupla, estruturada através da união de dois elementos diferentes. Essa dualidade, antítese, cisão, remete, em termos do imaginário, ao fenômeno especular inscrito no duplo: espelhos, duplos, e reflexos habitam as lendas, as histórias de magia e as tradições populares, articulando um profundo sentimento de insegurança individual, social ou comunitária. Essa temática faz parte dos assuntos literários e possui profundas raízes mitológicas.

No mundo em que a diferença é articulada através do sentido e do valor, a noção do duplo, da réplica, perturba e inquieta a identidade porque testemunha a insuficiência do ser. Essa cisão do ser resulta no enfraquecimento do humano e o homem passa a ser interpretado como possuidor de uma natureza dupla; a estrutura do homem interior pressupõe a união de dois elementos diferentes que inicialmente eram um só e após a separação vivem em constante busca de si mesmo. O ser, que antes era completo, se vê dissipado e agora não único, não é completo sendo apenas um, mas se vê dividido em duas partes que após a separação buscam-se incessantemente. A idéia da dualidade da pessoa humana - masculino/feminino, homem/ animal, espírito/carne, vida/morte - revela uma crença na metamorfose que implica uma certa idéia do homem como responsável pelo seu destino (BRUNEL, 1998, p. 261).

Na obra *O banquete* de Platão (2001), podemos observar que, assim como no texto bíblico do Gênesis, há o dualismo interior do homem. Em um diálogo com Sócrates, Aristófanes fala que o homem seria um ser incompleto, a mulher também seria incompleta e o andrógino, que é composto pelos dois gêneros (feminino e masculino), seria o representante da união primitiva, do estado de perfeição desejado por todos. É fato que a maior ambição do homem seria tornar-se como o andrógino, mas se o fosse ameaçaria os deuses, e é justamente o que acontece. O homem se vê como símbolo da máxima perfeição e como não o poderia ser, como castigo, os deuses fazem do homem um ser bipartido e, a partir dessa cisão, o destino do homem passa a ser a eterna busca de si mesmo, de seu duplo. Essa bipartição fez com que o homem se tornasse fraco e só conseguisse ser forte o bastante depois de encontrar seu duplo. Mas essa, como qualquer outra busca, é dura e sofrida; o homem passa por momentos tanto bons quanto ruins de sua vida e de seu dia a dia, perpetuando numa constante busca de sua metade faltante, de seu duplo.

Na Antiguidade Clássica, Plauto (1969), em sua obra *Anfitrião*, criou uma atmosfera burlesca através de trocadilho de situação. Zeus desejando coabitar com Alcmena, engendrou uma guerra para Anfitrião, convicto do prazer dos generais nas guerras. Voltou sozinho para a esposa alguns dias depois e, estranhamente, a noite que se seguiu durou três vezes mais que o normal. Tratava-se, na realidade, de Zeus, que se apaixonara por sua bisneta

(pois também era pai de Perseu) e assumira a forma do marido dela. Algum tempo depois, o verdadeiro marido regressou e foi recebido por uma esposa que jurava ter concebido um filho dele. Furioso, estava já a ponto de queimá-la em uma fogueira, quando o adivinho Tirésias revelou o artifício de Zeus. Anfitrião acabou perdoadando a esposa, embora no fundo ainda desconfiasse bastante daquela história.

Na obra de Plauto (1969) o mito do duplo é concebido como o sócio, alguém que se disfarçou para assumir o lugar do outro.

Uma obra emblemática do estudo sobre o duplo, que perpassa o tempo e assim como a própria literatura nos revela, ser atemporal, e que mostra claramente a divisão do ser, é o texto de Machado de Assis, o conto “O espelho: esboço de uma teoria da alma humana” (1992, p. 346). Podemos notar que tanto o narrador de Machado quanto o eu lírico de Meyer, estão diante da cisão do ser, da existência de um ser duplo. Diferem, entre outras coisas, porque o narrador de Machado se descobre duplo e o eu lírico de Meyer tem a personificação de seu duplo. Machado inicia o conto afirmando que “não há uma alma, há duas... nada menos de duas almas. Cada criatura traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro...” Dessa forma, observamos em Machado um narrador a expor um indivíduo possuidor de duas almas. A alma exterior seria aquela que revela como o indivíduo é visto pelos outros que estão à sua volta, e “pode ser representada por um espírito, um fluído, um homem, um objeto, uma operação” (ASSIS, 1992, p. 346); já a alma interior traz em si o que o indivíduo é de verdade, sem rodeios e sem máscaras. Ela é responsável por trazer à tona o que o indivíduo quer saber de si mesmo ou até o que deseja esconder de si e dos outros.

Jacobina é um moço, nomeado Alferes da Guarda Nacional (a tropa de reserva que no Brasil imperial se tornou bem cedo um simples pretexto para dar postos e fardas vistosas a pessoas de certa posição social), vai passar uns tempos na fazenda de sua tia. Esta, orgulhosa com o fato, cria uma atmosfera de extrema valorização do posto, chamando-o e fazendo com que os escravos o chamassem a cada instante “Senhor Alferes”. De tal modo que esse traço social acaba sendo uma “segunda alma”, indispensável para a integridade psicológica da personagem. Dali a dias, a tia precisa viajar com urgência e deixa a fazenda a seu cargo. Os escravos aproveitam para fugir, ele fica na solidão mais completa e chega às bordas da dissolução espiritual, desde que não tinha mais coro laudatório que evocava o seu posto a cada instante. A tal ponto, olhando certo dia no espelho, vê que a sua imagem aparece quase dissolvida, borrada e irreconhecível. Ocorre-lhe então a idéia de vestir a farda e passar algum tempo todos os dias diante do espelho, o que o tranquiliza e lhe restabelece o

equilíbrio, pois sua figura se projeta de novo clara, devidamente revestida pelo símbolo social do uniforme. A integridade pessoal estava, sobretudo, na opinião e manifestações dos outros; na sociedade que o uniforme representa e naquela parte do ser que é a projeção na e da sociedade.

Com o espelho no quarto, Jacobina, após ficar só, não tivera coragem de se olhar uma vez sequer na cavidade refletora. Seu maior receio era de se encontrar dois ao invés de apenas um, porém ao fim de oito dias, decidiu olhar-se e por estar sozinho, desejava, de fato, ver-se dois. E ao tentar observar-se, o que conseguiu ver foi apenas sombra de sombra, um reflexo com gestos iguais aos seus, contudo, com traços turvos e soltos. Num impulso repentino, Jacobina lembrou-se de vestir a farda de alferes e constatou que, apenas ao usar a farda, conseguia ver sua figura integral. Ao ficar só, o personagem-narrador sentiu como se sua alma exterior tivesse ido embora junto com a tia e os escravos que fugiram. Todavia, ao olhar-se fardado e conseguir se observar, Jacobina encontrou, enfim, sua alma exterior, por meio do espelho. O espelho torna-se, assim, o substituto do olhar exterior, social, a alma exterior de Jacobina. “O espelho sugere a alegoria da sombra perdida” (Cândido, 1995, p.28).

Na esteira de Antônio Cândido (1995, p. 27) observamos na obra de Machado de Assis “que um dos problemas fundamentais é o da identidade. Quem sou eu? O que sou eu? Em que medida eu só existo por meio dos outros? Eu sou mais autêntico quando penso ou quando existo? Haverá mais de um ser em mim?”. No conto “O Espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana”, o espelho é o símbolo da alma exterior, o objeto através do qual vê-se com nitidez a problemática da divisão do ser. Em “O espelho”, Jacobina propõe a existência de uma alma exterior e uma outra interior. No conto, a alma exterior termina por dominar, porém o indivíduo sabe que só é definitivamente completo quando há o encontro das duas almas.

Por fim, na Literatura do século XX, temos a novela *Noite* de Érico Veríssimo que, segundo Ana Mello, no artigo intitulado “Noite: a dissolução de fronteiras” insinua-se também o tema do duplo, idéia tão explorada pelos românticos europeus, segundo a qual um estrangeiro nos habita e pode irromper a qualquer momento, ou seja, revelar uma face desconhecida e, por vezes, maléfica do eu, tal como as próprias palavras do autor:

A noite do desmemoriado é a noite de todos nós, mais tarde ou mais cedo, caímos em nossa existência, e em que tudo quanto temos de mais sórdido, a besta agachada em nossas profundezas, vem à tona fazendo que toda a nossa capacidade para o mal se revele (VERÍSSIMO, s.d., p. 319).

De acordo com a autora:

a dualidade diz respeito a questões inquietantes relativas à identidade e ao destino do

ser humano. “Quem sou eu?” e “o que serei depois da morte?”. O duplo pode ser entendido como uma parte não realizada ou excluída na imagem que o Eu tem de si mesmo, cisão essa que compromete a unidade psíquica. Toda a problemática da identidade e das relações que o sujeito tem com as imagens parentais, com os seus ideais, com os seus medos, acham-se reunidas na imagem do duplo. O duplo perturba-nos porque fala da essência do ser, ao mesmo tempo em que põe em xeque a sua unidade. O reconhecimento de outra face do Eu provoca angústia, mal-estar e medo, sobretudo quando a experiência provoca uma aproximação do mal, como na novela “Noite” (MELLO, s.d.).

O duplo de Érico Veríssimo em sua obra intitulada “Noite” é manifestado pela figura do sócia, do desconhecido que assume a forma do outro e faz coisas que este nem imaginava que pudesse fazer, mas que a culpa dos atos desse desconhecido recai sempre sobre o eu conhecido e nunca sobre o ser que ele mesmo desconhece.

Mello (2002), em *Poesia e Imaginário* (2002), estabelece um traçado sobre os mitos literários, sobre a forma como alguns autores os utilizam e a maneira como tais mitos estão presentes na literatura brasileira. Lembra que o mito do duplo faz parte do imaginário dos autores e de todos os seres humanos.

Podemos observar a literatura Clássica apresenta-nos um duplo retratado através do sócia. Na obra de Plauto (1969), vemos um duplo que se faz passar pelo outro para alcançar seu objetivo; é Zeus que assume a forma de Anfitrião, configurando-se em uma sócia, para assim, possuir o objeto de seu desejo, a esposa de Anfitrião, Alcmeia. Em outro momento, na literatura brasileira, com um dos maiores escritores de nossa literatura, temos o conto de Machado de Assis relatando a existência de duas almas, a exterior e a interior, onde a exterior termina por dominar a interior. O conto mostra ainda a dependência que o indivíduo possui em sentir-se completo apenas quando as duas almas se juntam.

Conforme enfocado por Ana Maria Lisboa de Mello (2002), o mito do duplo na modernidade, traduz a busca de si mesmo. E, tal mito vem sendo motivo recorrente na literatura.

Na literatura do século XX, observamos Augusto Meyer como um dos principais poetas que trazem para a literatura moderna, um mito clássico que através das atualizações passa a ser um mito de todos os tempos. Meyer atualiza o mito do duplo, transportando-o para a atualidade, mostrando que o duplo configura-se na constante busca do indivíduo em conhecer o mundo e, sobretudo, a si próprio.

Após esse percurso sobre as principais incursões teóricas sobre o mito do duplo e obras emblemáticas que o atualizam, passaremos à análise das obras *Poemas de Bilu*, *Literatura e Poesia*, *Alguns Poemas/ Últimos Poemas* evidenciando como o duplo se mostra vivo em tais obras.

2.3 Poemas de Bilu

Poemas de Bilu foi publicado no ano de 1929. O livro é sem dúvida um marco na poesia de Meyer. Nele, o eu lírico leva às últimas conseqüências o desdobramento, resolvendo o drama interior pela concretização do duplo. O livro tem em Bilu a personificação do duplo, sendo ele o alter-ego do eu lírico a adquirir, por isso, nome e forma. Na obra em questão, observa-se um Meyer que busca sintonizar sua poesia com o projeto modernista, pois adere sistematicamente aos versos livres e brancos e à poesia do cotidiano, através da lircização de fatos simples em que se observa a presença do duplo, como olhar-se no espelho ou em uma vidraça.

Na esteira de Carlos Dante de Moraes (posfácio a coletânea *Poesias*, 1957, p.291), Bilu seria um serzinho endiabrado, alguém inventado pelo poeta, é o outro modo que o adulto encontra de ser criança, para não quebrar o itinerário poético, as piruetas, as artimanhas, a irreverência irônica da personagem, não tem outro fim senão resguardar, sob o disfarce de palhaço, o embevecimento e a emoção funda dos livros anteriores (*Alguns Poemas, Coração Verde, Giraluz, Duas Orações*). É o drama de uma boa parte da poesia modernista: cansada de beleza poética, senhora de todos os segredos técnicos, temendo o artifício e a falsidade, e à cata de outros processos que, em última análise, não devem senão reconduzi-la ao ponto de partida. Mas, enquanto procura, demasiadamente consciente, zomba e mofa de si mesma.

Poemas de Bilu possui inegavelmente a sugestão proveniente da frase rítmica, condensada, em que cada verso é um valor por si, livre e independente de certas ligações lógicas. Exemplo disso é o poema “A alma e Bilu, diálogo”:

A ALMA E BILU, DIÁLOGO

- A culpa não é minha, a culpa é tua,
de tanto controlar, tu descontrolas.
Pois coleciona grilos, ora bolas!
Planta um grão de feijão e vai para a lua!

- Alma, sabes que mais? Tu não me amolas!
Boto o chapéu na idéia e vou para a rua
Ver se encontro, imprevista, uma Bilua...
Por hoje, basta de caraminholas!

- Crepúsculo de maio, suave instante,
primeira estrela, brilha! Hoje tu das
ao poeta a mesma luz que Deus te deu.

- Alma, tudo é possível e distante.
Vês? Ela brilha e me namora, mas
Quando a luz chega, a estrela já morreu.

(MEYER, 1957, p. 182)

No poema em questão, temos como o próprio título nos apresenta, um diálogo entre o eu lírico, desdobrado em Bilu, com um outro duplo, a Alma. Bilu parece estar um tanto quanto revoltado com os conselhos que a Alma lhe dá; é como se Bilu, que é o outro, tentasse se rebelar contra o eu. Este eu tenta controlar tudo, mas ao passo que controla, descontrola, pois a vida parece desgovernada, e a culpa não é do duplo e sim do próprio ser. Bilu deixa clara sua indignação contra o eu, pois afirma que se as coisas continuarem como estão, ele se revoltará contra aquele indivíduo e irá procurar alguém que realmente valha a pena para estar com ele, uma companheira, uma “Bilua”. Bilu garante que as coisas que mais desejamos estão longe de nosso alcance, são impossíveis; é como namorar uma estrela que brilha no céu, e está muito distante, além da distância que os separa, quando a luz chega, nota-se que as estrelas estão mortas. A Alma deve deixar de lado os sonhos, viver a realidade, senão, assim como as estrelas, acabará por morrer. E de nada adiantará ter vivido, pois nunca fez nada que realmente tivesse importância.

Cánovas (2004, p.211), assegura que, no século XX, o duplo assume, sobretudo, feição da cisão do eu interior, do problema da identidade, da fragmentação da personalidade, da relatividade espaço-temporal e da fragilidade dos limites entre imaginário e o princípio da realidade. Tal aspecto é constantemente explorado pelos poetas em suas obras, por meio das quais buscam retratar os conflitos mais antigos que refletem na atualidade dos seres humanos. Bilu seria, então, fruto da cisão do eu interior, e mesmo sendo o duplo, não se conforma com a vida levada pelo indivíduo, ao contrário, questiona-o.

Tendo em vista a questão explorada por Augusto Meyer exposta em *Poemas de Bilu*, observamos que esse livro, o eu lírico de Meyer tem a personificação de seu duplo. Os constantes diálogos que o eu lírico possui com seu duplo, refletem que, além de se ver cindido, o ser ainda convive com a personificação desta cisão: Bilu, o serzinho endiabrado, o alter-ego do eu lírico, que ganhou nome, formas e atitudes.

2.4 Literatura e Poesia

Literatura e poesia é talvez a obra em que poeta e crítico se fundem com mais intensidade. Esse livro de poema em prosa foi publicado no ano de 1931. Nele, vemos “a prosa se tornar poética e a poesia, para desferir mais largueza a seus temas, se disfarçar em prosa” (MORAES posfácio a coletânea *Poesias*, 1957, p.292).

A tematização do duplo na obra em questão se apresenta como um dos eixos centrais do livro. Em vários poemas o poeta põe em cena o desdobramento sem fim do ser. Um poema exemplar de *Literatura e poesia* que se pauta na questão do duplo, revelada, inclusive, na composição textual, ora em trechos em versos, ora em prosa, é “Auto-retrato”:

AUTO-RETRATO

*Cara na luz com dois olhos atentos
Corpo e fantasma, o espelho é o teu reino, rei.
Narciso está sorrindo a sombra dos momentos,
Sombra, quem é que me olha assim? Não sei.*

Aqui o poeta pára e, como o pintor que examina a tela distante fechando um olho, inclinando a cabeça um pouco até chegar ao ponto ideal da visão, vê que o auto-retrato pode estar muito parecido, mas nem por isso conhece melhor o modelo. Onde está o original? Não sei. Portanto, é o único retoque justo aquele não sei destacado e caindo no fim do último verso, com o dar de ombros de uma pessoa que reduz a mímica da ignorância.

Vale a pena continuar, então? Vale, porque no meio desse brinquedo absurdo pode ser que algum descuido ilumine a figura e o halo inesperado apareça. Cavoucando, quem sabe o ouro brilhará? Anda perdido na catacega o vidente, ora sim e ora não.

Auto-retrato quantas vezes recomecei o teu esboço teimoso, como quem desenha a própria sombra na areia! Tu me surpreendes na mancha musgosa do muro, na nuvem momentânea, na página vazia. Estavas no primeiro livro que eu li, escondido atrás das palavras, e me chamava pelo nome, do fundo do poço invertido, com voz cavernosa, que já não era a minha voz. Às vezes, aparecias na vidraça iluminada contra a noite, mas quando olhava de bem perto, a forma quente da imagem diluía-se na sombra.

*Sol no cabelo, testa alta
E a linha sensível da boca...*

Apenas a máscara, amigo, o jogo da luz tecendo aparência. Lá no fundo estremece o clarão:

*Fundo olhar em meu olhar – sou eu?
Olhar vazio, cheio de sombra,
Olhar de quem se olhou demais e se perdeu.*

Sem fim o esforço do pintor. Operário fiel debruçado sobre a incerteza inevitável, pinta e retoca, apaga e recomeça. Olhar no olhar, a imagem desumana sorri. Tu envelhecerás em busca da evidência mascarada. A vigília atenta e a noite poderosa. No fundo da tela, há sempre um triângulo azul, a folha verde e uma flor que vai falar. Enquanto a vida te chama. Eva mordendo um talo de erva, continuas cavoucando no chão do subterrâneo multiplicado em galerias que abrem novas galerias. Lá longe, brilha a luzinha, mas não suporta o olhar que se aproxima. Às vezes penso que ela está no centro das minhas pupilas como o disco negativo que deixa a fulguração do sol. Então:

*Apaga o teu vulto na areia,
Fecha os olhos traidores
E volta à sombra inicial.*

(MEYER, 1957, p.221-222).

Nesse poema, como em tantos outros, o poeta faz uso das reticências, simbolizando o fato de que as palavras acabam, mas cedem lugar ao pensamento. O eu lírico tenta expressar a partir do que sente, sua duplicidade, uma forma de descrever, seja através da pintura ou da escrita, o seu auto-retrato, mas com o passar das linhas, começa a perceber que, quanto mais tenta, mais distante parece estar de si mesmo.

O poema se compõe de uma parte em versos seguida de trechos em prosa, em que o autor quer refazer, com recursos mais analíticos, a experiência poética. Segundo Carvalho (1984, p. 41), “essa alternância entre os dois modos de expressão no texto é o correlato da duplicidade do eu. Mas também indício de busca de uma forma própria, oscilação entre necessidade de clareza (domínio da lucidez) e necessidade de mistério (terreno do lirismo poético)”.

Os versos que abrem o poema (“Cara na luz com dois olhos atentos/ Corpo e fantasma, o espelho é o teu reino, rei. Narciso está sorrindo a sombra dos momentos, /Sombra, quem é que me olha assim? Não sei”.) dão início ao desenho em que o poeta-pintor tenta fixar a própria imagem. O resultado é uma figura dupla, ou melhor, o seu duplo. Corpo e fantasma. O espelho o faz rei e duplica os contornos, a incidência da luz cria a sombra, as palavras reproduzem a cisão do eu. Como Narciso, o eu lírico se embrenha na angústia e ansiedade de descobrir quem de fato é, quem é esse que habita em seu interior. “Narciso está ironicamente à espreita, como a antagonizar uma situação que ele próprio simboliza, a busca da identidade. Situado de forma estratégica ‘à sombra dos momentos’, torna-se a divisa da exploração interior. A reiteração aparentemente espontânea do termo “sombra” em outra acepção insinua a face oculta do eu que se revela, na rápida associação de imagens” (CARVALHAL, 1984, p. 47).

O impasse “não sei”, descrito pelo poeta pintor, perpassa todo o poema, o eu lírico realmente não sabe onde está este que tenta esboçar, não sabendo ainda quem ele próprio é de verdade.

O desenho lhe escapa das mãos, e ao mesmo tempo em que o poeta tenta descrever este outro com a linguagem, ele se desdobra também no espelho. Vê-se refletido em tudo, mas logo percebe que não está só, que o outro lhe acompanha sempre.

Ao observar o auto-retrato, o poeta-pintor vê que o mesmo está realmente parecido com o original, mas descobre que o que pintou foi o seu duplo, aquele que ele não conhece, mas sabe estar dentro de si, embora não consiga encontrar. Busca o original, sem saber onde ele está, revela o desejo de encontrá-lo, de olhá-lo de frente, afora a consciência de que isso é impossível.

No segundo parágrafo da primeira parte em prosa, indaga de si para si: “Vale a pena continuar?”. Logo, responde que vale a pena sim, pois, quem sabe, nessa constante busca, aquele ser desconhecido, que é o original, apareça!?

Conforme Carvalho (1984, p. 48), “o poeta-pintor coloca-se “fora” do poema

começado, numa postura explicativa. Crítico de si mesmo, sublinha a justeza do *não sei*, negativa desolada que finaliza o quarto verso e a prosa que o refaz, expressando a estranheza do artista diante da imagem reproduzida. Esta é a representação da aparência sem atingir-lhe a essência”.

O eu lírico passa do lugar de construtor para o de observador. E, como observador, é extremamente crítico. Ao mesmo tempo em que tenta mostrar, construir seu auto-retrato, ele mesmo critica as dificuldades que passa nesse processo de construção. Às vezes, é como se estabelecesse um diálogo com o auto-retrato que está a tentar construir; esse diálogo parece converter-se em confidência. O eu lírico assume a busca, que começa e recomeça esse auto-retrato inúmeras vezes, “como quem desenha a própria sombra na areia!”, mas o outro parece fugir dele e a tela em que tenta esboçá-lo permanece vazia.

No poema pode-se observar um traço na base da poesia e da memorialística de Meyer, pois ao apresentar qualquer tema, ele diz desse tema, explica-o, problematiza-o.

A lucidez em relação ao fazer artístico, o espírito crítico, apolíneo, faz com que muitos poetas desenvolvam, desde o Romantismo alemão, e, de modo especial, durante a segunda metade do século XIX e ao longo do XX, uma reflexão crítica tanto no interior da sua produção criativa quanto uma poética crítica paralela à sua poesia. Mas casos há em que o crítico cresce de maneira tal que parece sombrear o poeta. Isso talvez tenha se dado com o crítico, poeta e memorialista Augusto Meyer. O “criticismo crônico”, “a grande doença do nosso tempo” (MEYER, 1947, p.216) nas palavras do próprio autor, amplia-se a ponto de absorver o lírico. O trabalho ensaístico de Meyer corre paralelo à sua obra poética, inicialmente em jornais porto-alegrenses, onde contribui intensamente com artigos e crônicas nas décadas de 20 e 30. Em livro, publica oito volumes de crítica nos decênios de 30 a 60. Fora os artigos dispersos em jornais que, se reunidos, renderiam alguns tomos alentados. Esse trabalho de crítica desenvolve-se concomitante à obra poética e a ultrapassa cronológica e quantitativamente. Note-se que seu último livro de poesia publicado data de 1957, e a atividade crítica de Meyer segue pela década de 60 afora (YOKOZAWA, 2008, p. 1)

O eu lírico assume que desde o primeiro livro lido, desde as primeiras palavras a busca do outro, conseqüentemente, configurada na busca de si mesmo, já se manifestava: “Estavas no primeiro livro que eu li, escondido atrás das palavras...” É como se esse ser desconhecido o conhecesse melhor que ele imaginava, pois o “chamava pelo nome”. Em todas as atividades de Meyer, a perquirição do eu é uma constante. O poeta-crítico acredita ser a literatura o principal caminho para o conhecimento da alma humana: se não fosse a literatura – poesia, ficção – nada saberíamos do mistério individual dos outros, do seu mundo interior, da multiplicidade psicológica do homem. A procura de si é o que parece mover todas as suas atividades, sendo essa procura a responsável pelo aparecimento iterativo do duplo na obra do autor, porque, numa época em que a ilusão renascentista do eu absoluto, está perdida, procurar-se é, fatalmente, defrontar-se com a multiplicidade do ser.

O trecho “ do fundo do poço invertido” nos remete a dois poemas que serão analisados no terceiro capítulo, “Sanga Funda” (MEYER, 1957, p.14) e “Retrato no Açude” (MEYER,1957 p.257), pois nesses poemas temos o sujeito que se vê refletido na água e, no reflexo, vê-se diante do outro, não de si mesmo. Já o trecho que encerra essa parte em prosa: “Às vezes, aparecias na vidraça iluminada contra a noite, mas quando olhava de bem perto, a forma quente da imagem diluía-se na sombra.”, retoma uma imagem do poema intitulado “A Mario Quintana” (MEYER, 1957, p. 171), em que o eu lírico está em um bar e vê, através da vidraça, os homens a passarem apressados. E, justamente nessa vidraça pela qual vê a falta de tempo dos homens, namora seu reflexo apagado pelos transeuntes. No poema em análise, “Auto-retrato”, o eu lírico assume o fato de que tantas vezes tentou reproduzir o auto-retrato, porém, tais tentativas transformavam-se apenas em ilusão. Quando pensava estar próximo, a imagem se dissolvia, retornando ao início, voltando a ser apenas sombra.

Após sua reflexão em prosa, o poeta retoma novamente o verso na tentativa de compor o auto-retrato. Mas percebe que o conseguido é apenas “a máscara, os traços exteriores, cabelo, testa, boca”. O que está por dentro, a verdadeira essência, o poeta não consegue representar.

Na constante busca de compor sua imagem definitiva, de encontrar seu eu verdadeiro, esbarra sempre como outro e passa a ter certeza da existência do duplo, e ao indagar “Fundo olhar em meu olhar – sou eu?”, é como se fizesse um diálogo de si consigo mesmo, tentando, através dos olhos, dos espelhos da alma, do portal para o reino das sombras, buscar a verdadeira identidade. Ao falar desse olhar, ao interrogar-se se seria realmente seu o olhar do retrato, é como se defrontasse com o outro, com aquele ser desconhecido que habita dentro de si, mas não sabe quem de fato é.

Com esse diálogo interior, o poeta-pintor assume seu esforço como algo sem fim, ele será sempre um “operário fiel” dessa busca de si mesmo. Parece-nos uma infinita luta interior que se configura na impossibilidade de realização, “pinta e retoca, apaga e recomeça”, é um jogo de construir e desconstruir, porém, um esforço ilusório, algo que jamais terá um resultado final. O poeta jamais conseguirá pintar seu auto-retrato absoluto, pois ao tentar fazê-lo estará diante de um eu provisório. A questão é a certeza de não haver um auto-retrato definitivo. O poeta-pintor dá-se conta do fardo do eu: a eterna busca de si mesmo.

Segundo Carvalhal (1984, p. 49), “não há uma só voz no texto, mas duas inteiramente diversas e mesmo inconciliáveis. Enquanto uma esclarece e orienta, a outra, inquieta, se debate na luta íntima. Mais acentua-se o confronto entre lirismo e lucidez, responsável pela situação de diálogo”. O sujeito singulariza a busca introspectiva, dando-lhe

maior dinamismo e tom dramático, deixando de centrar a atenção num ser único, a estabelecer, assim, um verdadeiro jogo cênico entre o eu e o outro: o que está se reproduzindo na tela e aquele que o observa como se o visse num espelho. Enfim, o artista e a sua representação.

A busca é infinita, e o sujeito a assume no diálogo consigo mesmo e afirma que “envelhecerá buscando a evidência mascarada”. Que evidência mascarada seria essa? Nessa ênfase que se oculta, estaríamos diante do desdobramento do eu que é algo presente e atual; é evidente a existência do outro, porém, ele se mascara, se esconde atrás do eu. Ao tentar construir seu auto-retrato, estará diante do outro, daquele que o convidará para se descobrir, se embrenhar no labirinto interior, no qual não há saídas, apenas voltas e mais voltas, aquele que o convida para “cavoucar no chão subterrâneo multiplicado em galerias que abrem novas galerias”. O fim desse labirinto encontra-se tão distante e as tentações da vida e do mundo são tantas e o atraem tanto, que se vê diante de um impasse, não sabe se o fim desse labirinto está distante ou se está diante de seus olhos, “no centro de suas pupilas”.

O poeta continua seu diálogo interior e sentencia: “Apaga o teu vulto na areia,/ Fecha os olhos traidores / E volta à sombra inicial”. Os últimos versos remetem aos primeiros, nos quais o desenho estava apenas sendo esboçado, retratando o caráter enérgico com que a face lúcida do eu tenta sufocar a manifestação do outro que ele busca conhecer, mas parece temer o que possa ver.

Nesses últimos versos, “é como se o consciente mandasse que o inconsciente esquecesse essa busca, anulasse essa tentativa de auto-retrato e de tentar olhar, pois este é o recurso da exploração interior” (CARVALHAL, 1984, p. 51). É como se mandasse que o inconsciente fechasse seus olhos, porque eles podem lhe trair e, através deles, conhecer um alguém que preferia ficar desconhecido, escondido, no mais obscuro do seu ser. Ao imperar, ordenar e fazer-se superior ao inconsciente, o consciente atua sobre o vulto, os olhos e a sombra, elementos do imaginário e, através deles, pode se configurar a busca, o desdobramento do eu, sendo que esse eu é formado de carne e osso e estes separados poderiam configurar em outro ser; e os olhos podem ser o espelho através do qual haverá tal transformação. A falta de durabilidade da areia assinala que esse vulto nela desenhado não será preservado. Os olhos podem trair porque a figura neles vista não é de verdade, pois ela, de fato, não existe, ela é apenas um reflexo. O seu fim seria então retornar a sombra primeira, aquela inicialmente desenhada, remontar à busca introspectiva e voltar ao ponto inicial de sua tentativa de explicar quem é de verdade.

O fato de o poema terminar remetendo ao início marca uma estrutura textual que

esboça movimento circular, traço recorrente na obra de Meyer. O poeta parece ter o gosto que seus poemas estejam sempre em movimento, esboçando o instável movimento da luta interior do eu e do outro, do que se conhece e do que se busca conhecer. “Os constantes auto-retratos que se multiplicam nos mais diversos textos, ao contrário de significarem renovado deleite de autocontemplação, serão expressões da angústia do eu lírico que se tortura na compulsão de conhecer a sua essência” (CARVALHAL, 1984, p.51).

Temos em *Literatura e poesia* um Meyer embebido de prosa lírica e de uma poesia que retrata o cotidiano do ser, mas vemos que o autor não deixa de lado a constante busca de si mesmo, as evidências de um indivíduo moderno, dividido entre um eu e um outro, iguais, mas diferentes; a procura da identidade não implica o encontro com um eu absoluto. Procurar-se é deparar-se com o outro, o duplo, a identidade cindida, de modo que o encontro com um ser definitivo permanece apenas como um anelo.

O duplo em *Literatura e poesia* é motivo recorrente e claramente evidenciado em todos os poemas, mas, a obra em questão é composta, em sua maioria, de textos em prosa. Neste livro, vemos um Meyer que abandona as composições em verso e se dedica à prosa, mas não a qualquer prosa e sim a uma prosa embebida de lirismo. Para exemplificar tal afirmação, passaremos a uma digressão de nosso eixo central, discorreremos sobre o poema em prosa, e logo, retomaremos nosso objeto de trabalho.

2.4.1 Uma digressão: o poema em prosa

A poesia é caracterizada tradicionalmente por sua natureza versificada, porém o verso não é o bastante para defini-la. “A poesia não está necessariamente no verso (metrificado ou livre), e esta constatação acena como uma justificativa importante para o desabrochar do poema em prosa no século XIX” (PIRES, 2002, p. 256).

Conforme afirma Suzanne Bernard (apud Todorov, 1982, p. 112), o poema em prosa não só em sua forma, como também em sua essência, é fundado na união dos contrários: prosa e poesia, liberdade e rigor, anarquia destruidora e arte organizada. O autor do poema em prosa visa a uma perfeição estática, a um estado de ordem e equilíbrio ou então a uma desorganização anárquica do universo, do interior da qual possa fazer surgir um outro universo, recriar o mundo.

Como distinguir prosa e poema? O ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente, sem ritmo não há poema e só com ritmo

não há prosa. É pela violência da razão que as palavras se desprendem do ritmo, essa violência sustenta a prosa. No fundo de toda prosa circula a invisível corrente rítmica. O prosador busca a coerência e a clareza conceptual, por isso, resiste à corrente rítmica que fatalmente tende a se manifestar em imagens. A prosa seria um gênero tardio, não uma forma de expressão inerente à sociedade. Ela é, primordialmente, um instrumento de crítica e análise e cresce de modo permanente contra as inclinações naturais do idioma, sendo seus gêneros mais perfeitos o discurso e a demonstração, nos quais o ritmo e seu incessante ir e vir cedem lugar à marcha do pensamento. Já a poesia pertence a todas as épocas e não há sociedade sem poesia, pois ela representa toda a cultura de um povo. O princípio básico tanto da poesia quanto da prosa é o ritmo, ele está presente em ambas, porém muitas vezes na poesia o ritmo é marcado pelas rimas, assonâncias, aliterações, repetições de palavras, sobretudo, pelo lirismo. Já na prosa, a questão do ritmo pode ser observada através do cuidado que o poeta tem em escolher as palavras utilizadas em seu texto, sobretudo, na escolha de uma linguagem que melhor se adequa a seu texto; palavras que possuam assonância ou aliteração parecidas, repetição de palavras, terminações iguais, ritmando o poema, e, uma linguagem adequada, de forma que esta seja cotidiana ou mais elaborada, de acordo com o vocabulário escolhido (PAZ, 1982, p. 86-101). O poema em prosa seria então um misto de poesia e prosa, no qual o carro chefe é o lirismo, seguido pelo ritmo, imagem, som e sentido. A principal diferença entre verso e prosa não está no fato de serem “diferentes enquanto forma, mas são instrumentos, meios, ferramentas que o poeta e/ou o escritor utilizam para fazer Literatura”. (PIRES, 2002, p. 267).

O poema em prosa situa-se entre a prosa poética e o verso, não é um, nem outro, é uma terceira coisa. De acordo com Placer (1968, p. 13):

O poema em prosa possui da boa prosa a disciplina; da prosa poética a *souplesse* (flexibilidade); e da poesia, o ritmo instintivo, nele mais rebelde ainda do que no próprio verso livre ou metrificado. Lirismo é a essência mesma do poema em prosa. Convém que a prosa do poema seja principalmente substantiva. Não se eliminando de todo aí, a verdade é que o adjetivo calha melhor na prosa comum. É que o campo de ação do artista ao trabalhar poema em prosa, é restrito, não pode dispersar-se, salvo se ele, esquecendo para onde ia, se deixa cair na tentação embaladora da prosa poética. O poema em prosa é, neste aspecto, comparável ao soneto: uma economia exigente de elementos para um fim alto. O poema em prosa não abdica, e lá vem uma hora na qual tanto prosador como poeta, sentem-se à vontade dentro dos seus recursos e alcance.

Embora possam ser encontrados poucos exemplos anteriores de poemas em prosa, no Ocidente, foram dois franceses que puseram em voga tal gênero: Bertrand e Baudelaire. Estudiosos brasileiros do tema, como Pires (2002) e Placer (1968) afirmam que ambos são os pais dessa forma literária, porque exerceram-na de maneira contínua e sistemática, e foram

também “os responsáveis por sua difusão no mundo” (BECKER, 1996, p. 98). No Brasil, é com o Simbolismo que o poema em prosa consegue seu lugar ao sol, porém, de acordo com Placer (1968, p. 29), contrastando com a idéia que se tem do poema em prosa simbolista, “a prosa simbolista é fraca, desmancha-se em vontade de ser poesia e os poetas caem na mesmice, suas obras tornam-se muito semelhantes, ao passo que se lê uma é como se tivesse lido todas”.

Após os simbolistas utilizarem muito tal composição, os modernistas o praticaram esporadicamente, mas são com os pós-modernistas que a safra de poema em prosa é abundante. Com os simbolistas, e, mais tarde, muito utilizada pelos modernistas, temos a sinestesia, o uso sistemático de versos decassílabos e alexandrinos, a ressurreição de metros clássicos, como os do soneto, e a inovação dos mesmos com o verso livre e semilivre. O verso livre, como é do conhecimento, é aquele que não possui métrica pré-determinada, já os versos semilivres seguem uma certa métrica, mas não obedecem às regras pré estabelecidas de acentuação. E é através da poesia moderna que vemos crescer a relação entre poesia, ritmo e metro. Os modernistas mesmo fazendo uso do ritmo poético, abolem a métrica fixa em sua obra poética. Tal relação é ainda maior entre prosa e verso, e com os pós-modernistas vemos a continuidade dessas relações e, justamente dentro da safra modernista gaúcha estão inseridos os poetas que serão objetos de estudo nesta parte do trabalho: Mario Quintana e Augusto Meyer.

Augusto Meyer, seguindo a tradição gaúcha do poema em prosa, praticou esse gênero em *Literatura e poesia*; prática que encontrou em Mario Quintana, um continuador com diferenças. Quintana não escreveu obras críticas, mas foi crítico de si mesmo e da sociedade em suas poesias. Já Meyer, ao passo que foi um poeta crítico, foi também um grande crítico que lançava mão da escrita poética em suas obras ensaísticas.

Propomos o exame do poema em prosa tanto em Quintana quanto em Meyer, a partir de um poema paradigmático de cada um dos autores. De Mario Quintana discutiremos “Das metamorfoses”, que está em *Sapato florido*, e de Augusto Meyer trataremos de “Não faça isso”, de *Literatura e poesia*. Com a análise de um poema que compõe cada obra, objetivamos explicitar o tratamento específico oferecido por cada um dos poetas ao poema em prosa, mostrando as convergências e divergências entre ambos.

De acordo com Yokozawa (2006, p.173):

O que interessa destacar em Meyer é que mesmo tendo interrompido o seu lirismo formulado nos poemas em verso ou em prosa, o poeta não abandonou a dicção lírica. [...] Assim como nos poemas em prosa o poeta faz uma poesia que é ao mesmo tempo poesia e ensaio, a sua dicção lírica aparece diluída nas suas memórias e nos seus estudos críticos. Portanto, o período compreendido entre *Literatura e poesia* e os

Últimos poemas não se explica apenas como uma opção de Meyer pela prosa, pois que o lirismo vai persistir, ainda que “extraviado”, nas suas obras críticas e memoriais. Esse trânsito que Meyer executa entre uma poesia extremamente irônica, que se faz prosa, e uma prosa plenamente lírica vai encontrar em Mario Quintana o seu melhor e mais fiel seguidor.

Em *Literatura e poesia* observa-se que Meyer usa de uma grande ironia, recusa os caminhos reais, que levam ao sossego, e se elege um caminhante sem destino estabelecido, não um ser definitivo, mas uma vontade de ser, que tem na constante busca de si a maior manifestação de sua ironia. A procura do ser, que só poderia conduzir à unidade definitiva para os que optam pelos roteiros traçados, pelos caminhos convencionais, conduz ao outro, ao desdobramento em imagens no espelho, em sombra, em uma tentativa do esboço do próprio retrato que é a revelação da impossibilidade do mesmo. A fratura irônica e o conseqüente desdobramento sem fim, que define a maior parte dos poemas de *Literatura e poesia*, são intercalados com momento de intensa fusão lírica, de correspondência com o mundo. Há ainda poemas em prosa em que lirismo e ironia se imbricam de maneira tal que não há como falar em predominância. É quando o lirismo se faz finamente irônico ou a ironia se torna profundamente lírica (YOKOZAWA, 2006, p. 174).

Na obra em questão, a prosa se torna poética e a poesia, para desferir com mais largueza os seus temas, se disfarça em prosa. É uma espécie de prosa recheada de lirismo, ritmo, melodia e uma poesia das coisas cotidianas, poesia e prosa se confundem e trilham o mesmo caminho. Como exemplo podemos citar o poema em prosa “Não faça isso”:

Era talvez o peso daquelas nuvens baixas, que esmagavam o ar morno, ou o peso da vida? Sentia na testa suada um punho de chumbo. Caminhava nem sabia como. As ruas noturnas cambaleavam a cada passo. Torpor. Janelas curiosas, espiando o rapaz dentro da noite, deviam ter qualquer cousa de pupila irônica e atenta. Arremedavam-lhe o jeito ridículo. Uma impressão dolorosa de abandono: ele era, naquele momento, o único homem que não... Besteira! Tudo continuava como sempre. Voltaria pra casa, e depois de uma vigília inquieta, o mergulho no sono, simplesmente. Ah! é verdade, não se esquecesse de tomar um comprimido... Que era aquilo? A porta de casa. Chave. Duas voltas. Entrar. Subiu no escuro, apalpando a parede. Devia estar úmida a parede. Um volume veludoso, roçando nas pernas: o gato da pensão. Entrou no quarto e acendeu a luz. O espelho ficava bem em frente à porta, e ao acender a luz, a imagem dele, na claridade brusca, parecia mais real do que o seu próprio corpo. Chegou perto, olhou. O outro olhava, pálido, pálido, olhava no infinito das pupilas refletidas. Era ele? Pensando bem, que cousa estranha esse desdobramento sem fim, o diálogo do homem com a sua sombra. Na superfície lisa, a imagem vivia: olhos grandes, parados, a testa pesando sobre o rosto fino. Lentamente, a expressão alterou-se. Um frêmito irônico percorreu o lábio, passou no olhar um vazio de loucura, na mão crispada brilhou qualquer coisa... O tiro partiu da imagem no espelho. A sombra matou o homem.

(MEYER, 1957, p.213-214)

No poema percebe-se um eu lírico revestido de imparcialidade ao relatar algo observado ao longe, ele se transforma em um narrador a contar a história sem dar opiniões sobre a mesma, exceto pelo título “Não faça isso”, que parece nos incumbir de jamais repetir os erros cometidos pelo indivíduo, ou também, pode estar se referindo ao fato de o eu lírico parecer assumir a função de conselheiro da imagem do espelho e pedir para que ela “Não faça isso”.

No primeiro parágrafo, observamos que a história tem início na rua, e o peso das nuvens e o da vida se confundem e o punho na testa tem a mesma importância de um punho de chumbo. Deveria estar bêbado, pois não entendia como conseguia caminhar.

No segundo parágrafo, há constatação dessa embriaguez da personagem, relatada de forma a mostrar que eram as ruas que cambaleavam, como se mexessem à sua frente. Caminhava como alguém hipnotizado e as pessoas dentro de suas casas observavam, por entre as janelas, curiosas, atentas e com uma carga de escárnio, o rapaz que passava na rua durante a noite. Alguns por deboche imitavam o jeito de andar, meio tonto. De acordo com o eu lírico narrador, a personagem era um ser dotado de abandono e talvez o único homem a estar na rua embriagado e às altas horas da madrugada. No dado momento, o eu lírico explicita a representatividade do homem: um ser único na rua e naquele estado deplorável de embriaguez. Neste momento de descrição, o eu lírico interrompe seu pensamento com as reticências, a soarem como a própria definição de Quintana (2005, p.286), “os três primeiros passos do pensamento que continua por conta própria o seu caminho”. As palavras são interrompidas, mas os pensamentos continuam por conta própria a sua manifestação. Talvez o indivíduo fosse, naquela noite, o único homem que se encontrava abandonado, sozinho, que chegaria em casa e teria como companhia o próprio reflexo.

O sujeito da enunciação revela ainda que tudo isso não tem importância, pois o que a personagem era naquela noite, sempre houvera sido, não lhe ocorria nada de diferente. Essa reflexão sobre a vida da personagem, observada por todos com descomprometimento e ironia é quebrada pela frase final do segundo parágrafo. Ao passo que nada era diferente e o rapaz voltava para casa com o feito de dormir normalmente, o eu lírico narrador nos revela que esse sono tranquilo só poderia existir se ele não esquecesse de tomar um comprimido. Novamente temos a presença das reticências, que interrompem as palavras, mas abrem brechas para que nosso pensamento dê sua própria continuação a essas palavras, marcando, de fato, a noção de que o indivíduo, esquecendo de tomar seu comprimido para dormir, não teria um sono tranquilo.

No terceiro parágrafo, enfim, a personagem consegue chegar em casa, essa chegada é retratada de forma irônica pelo narrador: “Que era aquilo?” (MEYER, 1957, p.213). Tal indagação nos remete à sensação de não acreditar que conseguirá chegar em casa, que aquela era a porta de sua casa. Subiu as escadas no escuro, tendo como guia a parede que estava úmida e um gato a lhe roçar nas pernas. O quarto parágrafo relata a entrada no quarto e o reflexo no espelho. A entrada foi tranqüila, mas, ao acender a luz, notou que o reflexo parecia ser mais real do que ele próprio.

No quinto parágrafo, observamos que o indivíduo, ao se deparar com esse desdobramento de seu eu em um outro, começa a olhar estarecido, e ao passo que olha, também é olhado por esse outro, que parece lhe enxergar a alma por entre as pupilas refletidas. Ao indagar a si mesmo se aquele era mesmo seu reflexo, a personagem é interrompida por mais uma das interferências irônicas do eu lírico narrador, que afirma ser o desdobramento algo sem fim, e que o diálogo do homem com a própria sombra também seria interminável. E, enquanto o indivíduo vivia uma vida pacata de um lado, a imagem vivia do outro, dentro da superfície lisa, parada, imóvel, e mais uma vez a testa estava pesada, mas não com o mesmo peso referido no início, como “um punho de chumbo” (MEYER, 1957, p.213). Agora a testa estava simplesmente pesada, mas esse peso vinha da testa da imagem, não da do indivíduo.

Temos, no sexto parágrafo, o clímax do poema, pois a expressão do reflexo no espelho é alterada, ela é tomada por um misto de ironia e loucura e na mão da imagem se vê um objeto brilhando. Era o tiro que nos é revelado no sétimo e último parágrafo. A sombra mata o homem, não se sabe por que o faz.

A fratura irônica e a concepção de desdobramento sem fim, que definem a maior parte dos poemas de *Literatura e poesia*, são intercaladas com poemas em que lirismo e ironia se imbricam de maneira a não haver predominância de um ou outro. É quando o lirismo se faz irônico ou a ironia se torna profundamente lírica (YOKOZAWA, 2006, p. 171). Podemos observar que lirismo e ironia se confundem em “Não faça isso”, a narra, de forma lírica, a história de um rapaz assassinado com um tiro que partiu da própria imagem no espelho, “a sombra matou o homem” (MEYER, 1957, p.214). Ressaltamos que o poema é dotado de características próprias da lírica, as quais veremos em seguida.

O tom lírico perpassa todo o poema, mas um lirismo velado na ironia, de forma a retratar os fatos com certo sentimento que pode ser quebrado a qualquer momento, pois há um misto de linguagem poética e não-poética, ao passo que o sentimento e a melancolia anteriores são substituídos pela retratação da realidade do indivíduo.

A estrutura do poema é livre, maleável ao momento, particular, não obedecendo a um esquema pré-determinado de ritmo e construção. No entanto, as frases curtas, ritmadas, estruturam o poema. Muitas vezes, mesmo não possuindo estrofes, os parágrafos dos poemas em prosa configuram essa noção de estrofe, pois promulgam a mesma noção de estâncias, tendo parágrafos que dão continuidade ao anterior, semelhante ao que acontece nos versos com o encadeamento ou *enjambement*, que é a continuação do sentido de um verso no seguinte. Além de serem carregados de liricidade, inversões, sinestésias, rimas, ritmo, assonâncias, aliterações, imagens poéticas, dentre outras características próprias das poesias, mas que podem ser encontradas nos poemas em prosa.

Os dois primeiros parágrafos do poema em prosa em questão são, talvez, os mais líricos de todo o poema. No primeiro parágrafo, tem-se uma comparação própria da lírica, a comparação de um fenômeno da natureza, o peso das nuvens prontas para se derramarem em água com o peso que a vida do indivíduo poderia ter. Tal metáfora explora nossa visão, fazendo-nos imaginar que a vida teria uma carga maior que a das nuvens.

No segundo parágrafo, há inversão dos termos. Ao invés de dizer que era o indivíduo que cambaleava, o eu lírico narrador afirma serem as ruas noturnas que cambaleavam à sua frente. Notamos ainda o tom com o qual o eu lírico descreve a situação daquela personagem diante dos olhos curiosos e irônicos das pessoas que observavam a cena, principalmente, por transmitir uma impressão dolorosa de estar sozinho. Inicialmente, este tom nos parece sentimental, porém, em seguida, notamos se tratar apenas de lirismo puro. Mas essa carga de liricidade é quebrada pela pausa, configurada nas reticências, e logo o narrador anuncia que toda essa impressão ruim era normal, que, de fato, o moço não mudava sua rotina. A quebra maior do tom lírico vem com a situação que nos remete à realidade do indivíduo, de que ele só conseguiria dormir bem se não esquecesse de tomar seu remédio. Daí em diante o poema adquire um tom mais narrativo, expresso pela descrição minuciosa da chegada e entrada em casa, seguida da exposição do momento do desdobramento da personalidade entre o eu e sua imagem no espelho.

A carga lírica, porém irônica, retorna justamente no quinto parágrafo, momento em que o eu lírico narrador relata a questão do diálogo do homem com sua sombra como sendo algo sem fim. O tom lírico do indivíduo no ato de observar a imagem, parecendo esta ser mais real que ele próprio e a questão de descobrir se aquele outro ser era, de fato, ele mesmo, mais uma vez, mostra a quebra de sentimento, com a alteração da expressão da imagem e o tiro que partiu desta, matando o homem.

Cabe-nos ressaltar textos bastante conhecidos, nos quais o confronto do duplo com o ser original resulta na morte de um dos dois, como é o caso de *O Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde e *Willian Wilson* de Edgar Allan Poe. No primeiro, tal confronto resulta na morte do ser original, pois Dorian apunhala o retrato, mas, ao fazê-lo, mata a si mesmo. Já no segundo o resultado do encontro do duplo com o ser é a morte de ambos; quando o protagonista mata o seu duplo, diz ter matado a si mesmo porque assassinou o que havia de bom nele.

Constatamos que o poema não possui rimas, mas a escolha dos termos proporciona a ele um ritmo próprio, ocasionando uma certa musicalidade. As assonâncias e as aliterações contribuem para isso. Os fonemas vocálicos em que a assonância se configura mais forte são o /a/, /o/ e /e/ predominando o /e/ e o /o/, na aliteração observamos que o fonema consonantal que predomina em todo o poema é o /s/. Outro ponto contributivo para o ritmo e a musicalidade do poema são as imagens, a escolha do vocabulário, rico em repetições de palavras como: “peso”, “pálido”, “pupilas”.

Vale ressaltar que esse poema em prosa nos remete a outra poesia de Meyer, “Espelho”, inserido em *Giraluz* (1957, p.69), livro em que temos um Meyer embebido de mais liricidade e menos ironia. Em “Espelho”, encontramos um eu lírico que também se vê refletido e observa sua imagem. Aqui, entretanto, a ironia parte do fato de o eu sentir-se mal porque, além de ser aquele alguém por ele conhecido, era também um fantasma que se encontrava dentro do espelho e realizava todos os gestos feitos por ele.

Dando continuidade às digressões sobre o poema em prosa, examinaremos a produção de Mario Quintana, poeta sul-rio-grandense, que muito contribuiu para a voga do poema em prosa no Brasil. Conforme Yokozawa (2006, p. 173), a obra de Quintana aparece como algo que remonta e se liga ao trabalho de Augusto Meyer. “O trânsito que Meyer executa entre uma poesia extremamente irônica, que se faz prosa, e uma prosa plenamente lírica vai encontrar em Mario Quintana o seu melhor e mais fiel seguidor” (Ibid).

De acordo com Becker (1996, p. 101), pode-se verificar em *Sapato Florido* que, apesar do abandono do verso, o livro prolonga, em grande parte, os eixos temáticos dos livros anteriores do autor (*A rua dos cataventos* e *Canções*). O poeta coloca apenas uma máscara nova para continuar a cantar a vida exterior, a falar da infância, do amor, do tempo, da morte, da própria poesia e, eventualmente, para dar a conhecer suas feridas, suas dores mais profundas. Poderíamos dizer que o poeta transforma sua linguagem para continuar sendo ele mesmo.

A epígrafe de *Sapato florido* revela quais são as intenções de Quintana nesse livro, aberto com o seguinte diálogo entre Monsier Jourdain e o Maître de philosophie: “- Non, je ne veux ni prose, ni vers./ – Il faut bien que se soit l’um ou l’autre./ – Pourquoi?” (“Não quero que seja nem prosa, nem verso./- Mas é preciso que seja um ou outro./ – Porquê?”). Quintana escreve textos que não são nem prosa e nem poesia, e sim, poemas em prosa. *Sapato florido* aponta para os deslimites entre poesia e prosa, com poemas tirados do cotidiano e prosas permeadas pelo mais belo lirismo.

Na esteira de Becker (1996, p. 97-98), “a epígrafe que abre *Sapato florido* nada tem de ingênua e gratuita, pois através dela Quintana opõe ao formalismo dos novos de 45 o informalismo dos seus textos que não são nem prosa nem poesia, no comum sentido dessas palavras”. Exemplo disso em Quintana é o poema “Das Metamorfoses”:

A lua quando fica velha, todo mundo sabe que vira lua nova.
 Mas negro velho vira macaco. Desses macaquinhos de realejo... Cuidado: quanto mais velhos mais vivos. Sabem tudo. Descobrem tudo. Se tens algum pecado oculto, foge das suas caretas falsamente amigas, dos seus olhinhos espertos e cínicos!
 E os velhos jurisperitos viram fetos... esses fetos que a gente olha, meio desconfiado, nos bocais de vidro... e que, no silêncio dos laboratórios, oscilando gravemente as cabeças fenomenais, elucubram anteprojetos, orações de paraninfo reformas de Constituição... Sempre que puderes, crava um punhal, um garfo, um prego, no miolo mole dos fetos.
 Em compensação, as velhinhas que fazem renda viram fio... Fio, sim senhor! Esses fios que vagam soltos no ar... que ninguém sabe de onde vêm... e se perdem num galho morto... no chapéu do viajante solitário... no freio do seu cavalo... que se prendem, desesperadamente, num lábio fresco, numa trança ao vento...
 E os velhos que mal podem acender os cigarros, os pobres velhinhos trêmulos viram reflexos... Esses reflexos que dançam no ar... que nascem no ar... De uma vidraça... de um pára-brisa... do galo do pára-raios que volteou de súbito... de folhas que assustam... de mariposas tonteando... de uma ronda infantil sob a lua redonda...

O eu lírico parte da observação de um fenômeno cíclico, as fases da lua, que é algo do conhecimento de todos, e faz questão de deixar isso claro. Mas apesar dessa constatação ser algo comum aos olhos de todos os seres humanos, Quintana faz um aproveitamento poético bem sucedido, pois retrata a lua em suas formas, em comparação, porém, com os próprios homens. O poeta, ao afirmar que a lua quando fica velha está na fase minguante, mescla tal afirmação ao fato de que os seres humanos vêm minguarem seus atributos na velhice. Além disso, quando a lua some do céu, ela vira lua nova, recomeçando um ciclo novo, e o mesmo o poeta entende acontecer aos velhos, eles não morrem, apenas metamorfoseiam em outras coisas.

A essência lunar, exposta por Quintana na ambigüidade velhice-rejuvenescimento, encontra-se subjacente em todo o livro, a iniciar pelo título, pois sapato florido “é calçado gasto, abandonado. Nesse objeto, afastado dos interesses vitais, a vida renovada faz-se flor”

(BECKER, 1996, p. 103). Podemos observar que o título da obra já vem antecipado no verso “Os meus sapatos velhos refloriram” do soneto III da *Rua dos Cataventos*, isto pode ser entendido como uma circularidade que preside a composição da obra de Quintana, sempre a retomar os mesmos temas e imagens, não para repeti-los, mas para reinventá-los e rejuvenescê-los (BECKER, 1996, p. 103-104).

A referência inicial à lua, motivo poético consagrado e situado no âmbito do sublime, é logo contrabalançado pelas expressões coloquiais “fica velha” e “todo mundo sabe”, que arrastam o texto para o não-poético. A primeira frase do segundo parágrafo é, no tocante à linguagem, do mais evidente prosaísmo e, no que se refere ao conteúdo, grotesca: “Mais negro velho vira macaco”. Podemos observar a questão irônica de o negro velho, na fase idosa, transformar-se no animal do qual a humanidade descende. Para amenizar a crueldade da expressão anterior, o macaco passa a ser, de súbito, um macaquinho de realejo. Em seguida, o tom carinhoso do emprego da palavra no diminutivo é quebrado, pois o poeta revela que esses mesmos macaquinhos eram encarados como videntes e, desta forma, capazes de ler o íntimo das pessoas e trazer à tona seus pecados mais ocultos.

O terceiro parágrafo é o menos poético no sentido convencional de fornecer um quadro idealizante do mundo e da vida. De tão grotesco, chega a ser mórbido, pois descreve os fetos boiando no silêncio dos laboratórios, balançando suas cabeças. A aproximação entre os jurisconsultos e os fetos é, possivelmente, motivada pelo tamanho desproporcional das cabeças dos fetos, que equivale imaginariamente à hipertrofia da atividade cerebral dos juristas. Entretanto, é evidente a antipatia do poeta por essas figuras, que representam o lado grave, solene e formal da vida. E a sinistra sugestão que faz cravar um objeto pontiagudo em seus miolos moles (ironia aos que, provavelmente, são os detentores do saber), resulta supérflua, pois que ele os representa já mortos dentro de recipiente de laboratório. Os fetos se fundem com os juristas.

O quarto e o quinto parágrafos, apresentam as velhinhas a fazerem renda e os velhos mal podendo acender os cigarros, aquelas transformadas em fios, e estes em reflexos, constituem uma amenização do texto, que chega a beirar o sentimentalismo, em que pese a ironia contida no fato de as rendeiras se transformarem em sua matéria de trabalho. O último seguimento do texto retoma o motivo da lua, agora redonda ou cheia, no céu, iluminando uma ronda infantil com o que fica garantida a circularidade do próprio texto.¹

¹ Análise do poema em prosa “Das metamorfoses” é baseada em BECKER, Paulo. Sapato Florido. In: ____ *Mário Quintana: as faces do feiticeiro*. Porto Alegre: UFGS, 1996. p. 97-130.

O poema de Quintana, assim como o de Meyer, é dotado de características próprias da lírica. Em “Das metamorfoses”, Quintana cria um universo ficcional fantástico ou surrealista, no qual as notas líricas se mesclam a momentos do mais cru realismo, vindo tudo isso permeado pela ironia do autor (BECKER, 1996, p. 104). Além de aliar prosaísmo e lirismo, próprios de suas obras e do Modernismo, Quintana faz uso de características como ritmo poético, que observamos pairar por todo o poema, jogando com as palavras de forma a gerar, com elas, imagens altamente líricas, como as “velhinhas que fazem renda virarem fio” ou “os velhinhos trêmulos virarem reflexos que dançam no ar”. Além das imagens, podemos observar a repetição de palavras como “lua”, “velho”, “velha”, “velhinhos”, “velhinhas”, “fetos”, dentre outras. As palavras são reiteradas de forma a proporcionar mais ritmo ao poema, ocasionando, ainda, com o repisar das palavras, inversões de termos, como o já explicitado acima.

Notamos ainda a assonância dos fonemas vocálico /u/, /o/ e /e/, havendo o predomínio do /o/, a aliteração se faz a partir da repetição dos fonemas consonantais /l/ e /c/. Esses recursos sonoros, assim como as rimas, possuem o condão de nos prender à leitura do poema

As pausas também configuram um recurso próprio da lírica. Nesse poema em prosa de Quintana, como em toda a sua obra, há a recorrência do uso das reticências mas, em “Das metamorfoses”, a pontuação intencional marca apenas a quebra, a interrupção de uma determinada frase, para continuá-la adiante, podendo seguir a mesma linha de raciocínio ou configurar uma mudança da mesma, como “Desses macaquinhos de realejo... Cuidado: quanto mais velhos mais vivos”.

Para Antônio Donizeti Pires (2002, p. 321), os excessos decantistas-simbolistas, levados ao paroxismo no poema em prosa, são repudiados no Modernismo. Os poetas modernistas, quando se voltam para o poema em prosa, preferem abordar aspectos como a ironia, o humor, a paródia, o coloquialismo, o cotidiano e a metalinguagem, sugerindo ao poema em prosa brasileiro uma nova rosa-dos-ventos. Tais direções, às vezes somadas a um formalismo e a um imagismo precioso, apesar de aleatoriamente seguidas pelos contemporâneos, demonstram como, no Brasil, o poema em prosa tem percorrido um itinerário singular e irregular, mas bastante original. Ressaltamos que os traços do poema em prosa, expressos por Pires (2002), se encontram muito presentes tanto na obra de Quintana como de Meyer.

Após a análise de cada poema em separado, passaremos para a análise das convergências e divergências entre o poema em prosa de Meyer e o de Quintana. Tal

observação é possível a partir das seguintes características estéticas expostas por Pires (2002, p. 334-340): a liberdade de escrita do poeta; a brevidade do poema em prosa; a narratividade em poesia; a liricidade; a enunciação centrada no eu; o gosto dos poetas pelas descrições dos lugares, pessoas, situações e objetos. A partir dessas características evidenciadas por Pires (2002), acompanharemos semelhanças e dissemelhanças entre os poemas em prosa dos dois autores.

A primeira dessas características se refere à liberdade do poeta em escrever como quiser e sobre o que quiser, afinal “o poema em prosa por valer-se da prosa como objeto gratuito e intencional que é, sem meta precisa, ao contrário da prosa referencial, quer-se uma esfera perfeita, autônoma, orgânica, fechada em si mesma, como um poema” (PIRES, 2002, p. 335). Tal característica pode ser averiguada nos poetas, pois tanto Meyer quanto Quintana possuem a liberdade de escreverem sobre temas distintos, não seguindo padrões limitados para poetizar sobre amor ou saudade, como os românticos. Quintana versa sobre as metamorfoses tanto da lua como das pessoas e Meyer se refere ao desdobramento da personalidade. Tanto o poema de Meyer quanto o de Quintana, cotejados, versam sobre sujeitos e temáticas diferentes, mas, no geral, o coloquialismo temático está presente nos dois autores, pela escolha de poetizar o cotidiano. Além disso, os poemas não apresentam meta precisa, não se sabe onde os sujeitos dos poemas em prosa chegarão, vez que, sendo obras fechadas em si mesmas, versam sobre um determinado assunto e não avançam deste, desdobram suas temáticas sem desviarem dela.

O poema em prosa caracteriza-se por sua brevidade, preocupando-se com a linguagem em seus aspectos de materialidade e figuralidade, pois ao perfazer um todo harmônico, fechado em si mesmo, o poema em prosa presta-se a transmitir ao leitor uma impressão fugaz e/ou um estado de espírito do poeta, uma sensação, um pensamento, uma idéia, um sentimento, um fluxo imagético onde o eu lírico possa se expressar sem as peias da versificação tradicional (PIRES, 2002, p. 335). Ressaltamos que cada um dos poetas em questão possui sua maneira própria de transmitir ao leitor uma impressão ou um estado de alma. Em Meyer, o assunto é transmitido de forma mais clara, pois o eu lírico narrador demonstra uma liricidade, ainda que de forma irônica, sobre a situação do rapaz que foi assassinado pela imagem. Já em Quintana, no texto em que o eu lírico expressa as fases, tanto da lua, quanto do ser humano, a liricidade maior está na forma de expressar as fases da lua. Podemos observar que no poema de Quintana, há muito menos um estado de espírito do poeta, visto que ele apenas fala sobre o assunto, e, quando emite seus comentários, o faz no

momento em que coloca os fetos e os jurisperitos no mesmo patamar, apresenta com uma linguagem em que o lirismo é buscado no grotesco.

No que diz respeito à narratividade em poesia, podemos perceber que ambos fazem uso de elementos da narrativa. No poema de Meyer, esses elementos são claros. “Não faça isso” apresenta personagens, enredo, espaço, clímax e até mesmo um desfecho. Em Quintana, notamos a presença de alguns desses elementos, porém de forma distinta. Quintana assim como Meyer, insere personagens em seu poema, mas não temos apresentação de uma ação conflitiva. É como se fossem várias histórias encadeadas, sem um ponto final em cada uma. A narrativa de Meyer apresenta-se de forma mais descritiva que a de Quintana. O eu lírico narrador de Meyer, apresenta, de fato, uma história, já o de Quintana, parece criar um universo de situações e pessoas a se fundirem.

Quanto à liricidade dos poemas, vimos que, em Quintana, a lírica se mistura à realidade, linguagem poética se confunde e se mescla à linguagem não-poética com um toque de ironia, como quando o poeta fala dos velhos que se tornam macacos, mas logo justifica que são macaquinhos de realejo. Em Meyer, a lírica se alia e se confunde com a ironia de um ser que foi assassinado pelo próprio reflexo, como se este fosse mais forte e tivesse mais atitude que o próprio ser. Ligada à liricidade, destaca-se também a breve extensão do poema em prosa, muitas vezes determinada pela organicidade e pela fusão anímica.

Em relação à enunciação centrada no eu, temos, tanto em Meyer, como em Quintana, o eu possuidor da voz central, expressando o que vê e o que sente. O poema de Meyer apresenta tal enunciação, de forma a relatar a situação de um único ser, este ser, este eu, é o centro de toda a história, ao passo que em Quintana temos uma única voz que fala de metamorfoses diversas; relatos das fases da lua, dos velhos e das velhas e, por último, a proximidade entre os fetos nos laboratórios e os jurisperitos.

“O poema em prosa partilha, com as várias modalidades narrativas, um gosto acentuado pelas descrições impressionistas e expressionistas, interiores ou exteriores, de paisagens, pessoas, objetos, cidades, estados de alma” (PIRES, 2002, p. 337), além de ser caracterizado como um quadro. Essa característica é encontrada tanto em Meyer quanto em Quintana, pois ambos trazem descrições. O primeiro descreve a noite de um rapaz, seguida de sua morte, relatando os fatos exteriores a este e o que se passa no seu interior. O outro descreve várias coisas, desde fenômenos comuns da natureza, como as fases da lua, o envelhecimento do ser humano, até comparações entre juristas e fetos.

Baudelaire, com *Pequenos poemas em prosa*, é o representante moderno dos poemas em prosa. Os simbolistas foram os primeiros a pagarem tributos sistemáticos a tal

gênero no Brasil. Coube aos modernistas reconfigurá-lo com uma ironia embebida no cotidiano, como se vê em Meyer e Quintana. Este como herdeiro dessa tradição, o utiliza de maneira pessoal e particular. O poema vazado em prosa tem uma relação intrínseca com a matéria cantada, com o prosaísmo da vida moderna, com a proposta dos modernos de libertar a lírica das normas rígidas de versificação e construir uma poesia “musical sem ritmo e sem rima, flexível e desencontrada o bastante para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência” (BAUDELAIRE, 1988, p. 17).

Tanto Meyer quanto Quintana foram de grande importância para o cenário do poema em prosa brasileiro, cada qual com sua maneira de expressar esse novo gênero. A maior contribuição modernista foi a libertação das formas para descobrir a forma, pois cada poema impõe o seu próprio ritmo, a sua própria forma, que pode ser tanto livre, quanto regular. Cada um dos poetas acima referidos pratica o poema em prosa com originalidade. Os primeiros modernistas, na esteira dos simbolistas, definiram que poesia é dinamismo interior, não forma exterior, mas poucos desenvolveram tão bem a lição por eles ministrada quanto Meyer e Quintana, poucos modernistas exprimiram tanta poesia em forma tão prosaica. Quintana, através do trabalho que desenvolveu com o poema em prosa, popularizou e cultivou, de maneira sistemática, esse gênero híbrido (YOKOZAWA, 2006, p.185-186).

A partir desta breve comparação entre um poema de Meyer e outro de Quintana, emblemáticos, ao tratarmos da questão do poema em prosa em ambos os poetas, observamos que, tanto em um quanto em outro, o instrumento de expressão do poema é a prosa poética, de forma que há apenas o abandono dos versos em poesia. Os dois poetas, ao vazarem poesia de alta qualidade em prosa, comprovam a constatação já feita por Aristóteles de que poesia não é medida exterior, mas como queira Mario de Andrade, “dinamismos interiores” (ANDRADE, /s.d./ p. 228).

A atenção maior dada a obra *Literatura e poesia* responde pelo fato de que neste livro podemos observar, assim como nos outros, um eu lírico constantemente voltado para a questão do duplo, desde a intensa perquirição do eu cindido, até na forma de escrever os poemas, duplicando-a, misturando poema e prosa em um único texto. Em *Literatura e poesia*, vemos o tema central desta dissertação se manifestar de modo pululante.

2.5 Alguns poemas/ Últimos poemas

O livro *Alguns poemas* abre a coletânea *Poesias*, de 1957, e, segundo o próprio Meyer, engloba poemas guardados entre os primeiros escritos. Em 1957, quando reúne seus

poemas em uma única obra, o autor afirma que caberia acrescentar poemas inéditos na edição de 57. Assim o fez. Em *Alguns poemas*, vemos de um modo geral, um poeta menos maduro, sensorial, cujo olhar é atraído para o exterior, diverso do Meyer de *Últimos poemas*, mais maduro, que em seus poemas persegue um dos grandes conflitos do ser: o duplo. Mas há duas composições de *Alguns poemas* que destoam sensivelmente das outras e apresentam uma inflexão muito próxima dos textos de *Últimos poemas*. Em “Sanga Funda” e em “Paleta do poeta”, vemos despontar a busca interior, os relatos da personalidade cindida, termos, comparações muito semelhantes aos dos *Últimos poemas*. Quando Meyer publicou *Poesias*, não só reuniu seus livros de poesia publicados até então, mas reescreveu, rasurou, suprimiu, acrescentou, fez, enfim, um trabalho de crítica. “Sanga Funda” e “Paleta do poeta”, provavelmente, não foram escritos na mesma data de outros poemas da parte onde aparecem. Estão mais sintonizados com textos de *Últimos poemas*.

Poemas como “Tapera”, “Sesteada”, “Chuvas de agosto”, “Bocejo”, são poemas que liricizam uma tapera “é uma tapera. Ao sol poente,/ perdida nesse ermo raso/ parece fitar o ocaso/ pelas janelas da frente.” (MEYER, 1957, p.9), como seria uma sesteada “Lindo recanto! O biri/ amarelo ou encarnado/ cresce à margem do rebanho/ com touças de sarandi.” (MEYER, 1957, p.10), ou ainda como chegam as chuvas de agosto “Chuvas, chuvas torrenciais,/ dias de tédio nevoento.../ Só se ouve, alta noite, o vento/ que assobia nos beirais.” (MEYER, 1957, p.11), ou também, o bocejo que pode ser fruto de um domingo preguiçoso ou de um fumante que se senta no banco da praça. Há também a descrição de uma serenata e da flor de maricá. Os poemas recebem os títulos em conformidade com os objetos e são assinalados por uma volúpia pela realidade exterior.

Já os poemas “Sanga Funda” (MEYER, 1957, p.14) e “Paleta do poeta” (MEYER, 1957, p.17) se pautam no relato da descoberta, não tão simples como as outras, da personalidade cindida.

Em “Sanga Funda” temos um eu lírico que se observa refletido nas águas da sanga, nas águas formadas devido à chuva. O reflexo lhe causa cisma e espanto; as águas em que se vê são claras, mas a alma desconhecida é muito escura:

Numa cisma vagabunda,
olhando-me cara a cara,
quantas vezes me abismara:
água clara... alma profunda...

(MEYER, 1957, p.14).

O eu lírico revela ainda que este encontro com seu duplo em nada lhe surpreende, pois desde cedo aprendera que não era completo, que precisava de sua imagem, necessitava

desta sombra para viver:

Aprendi a ser bem cedo
segredo de algum segredo
imagem, sombra de imagem...

(MEYER, 1957, p.14).

“Sanga Funda” em tudo se assemelha com o poema “Retrato no Açude”, o que os difere é a data que o poeta afirma ter escrito cada um, uma distância de 30 anos entre o primeiro e os últimos.

Em “Paleta do poeta”, também estamos diante de um poema que, em tudo se assemelha aos últimos, desde a escrita madura, até a obsessão de tentar se encontrar, manifestada na tentativa frustrada de compor um auto-retrato poético. O verso “nas manchas coloridas da paleta” completa a idéia central do poema, a busca de si mesmo, que é também o ponto chave da poética meyeriana. Dessa forma, o poeta pintor, na maneira que conseguiu para tentar encontrar-se, mais uma vez, tem em sua frente o outro, nunca ele mesmo. A forma, a paleta do poeta, o objeto de modelar que o poeta possui, é a poesia. Então, é através dela que tenta se “desenhar”. A palavra “paleta” tem como significado: placa oval ou retangular, em geral de madeira, que tem um orifício onde se enfia o polegar, e sobre a qual os pintores dispõem e misturam as tintas. Dessa forma, a paleta do poeta, o instrumento onde ele mistura as tintas (no caso as palavras) para compor sua obra é a poesia. A figura de Meyer se confunde com a figura do eu lírico, valendo ressaltar que, como o poeta estudou desenho, sendo assim, desenhista, sabe como utilizar-se dos instrumentos e materiais utilizados tanto para um quanto para o outro.

Tortura do desenho! Horas a fio,
Seguindo o risco ideal de um vivo traço
Que está dentro de mim, faço e desfaço,
E sinto-o cada vez mais fugidio...
[...]
e tudo o que eu não pus na tela nua
vejo-o de novo em luz, em linha, em cor,
nas manchas coloridas da paleta!

(MEYER, 1957 p.17)

No poema, tem-se o pintor que procura em vão seguir “o risco ideal de um vivo traço/Que está dentro de mim”, traçar um auto-retrato que revele verdadeiramente a sua essência, e o poeta que descreve, através da impura linguagem dos homens, a atitude frustrada do pintor. Podemos observar um grande desdobramento: retratado (que é o próprio poeta pintor), pintor (retratista que é sujeito e objeto do retrato concomitantemente) e poeta, que descreve a atitude do outro (o pintor), que é ele mesmo, se retratando.

Os poemas intitulos de *Últimos poemas* possuem todos, a atitude madura de um

poeta que tentou de todas as formas reavivar um dos conflitos mais antigos da humanidade, o mito do duplo.

Conforme dito anteriormente, a atitude do poeta nos poemas “Sanga Funda” e “Retrato no Açude” é a mesma, não sendo cabível a distância temporal entre ambos. “Açude” assim como “sanga”, se referem às escavações feitas pela água da chuva; tanto um quanto o outro poema retratam o encontro do eu com seu duplo. Em “Sanga Funda”, as águas são claras e a alma é escura, em “Retrato no Açude”, o reflexo que o eu lírico vê mais se assemelha a um fantasma, alguém que se encontra tão distante, como se estivesse em outro mundo. O eu revela ainda que dentro dele está um ser dividido em fantasma perdido e achado, a divisão se pauta no fato de que o fantasma achado é o eu, o ser que ele conhece e o fantasma perdido é aquele outro que se encontra nas águas e dentro dele mesmo:

No pálido céu vidrado
 Procuro-me, e lá no fundo
 Há um fantasma debruçado
 Para os lados do outro mundo.

Em si mesmo dividido,
 Fantasma perdido e achado,
 És reflexo refletido,
 Em teus olhos retratado.

(MEYER, 1957 p.256-257)

Podemos afirmar ainda que o poema “Paleta do poeta” se encontra na mesma linha de “Sanga Funda” e “Retrato no Açude”. Nestes, o meio de manifestação do duplo é a água. Naquele, é a tela em que o poeta-pintor, tenta, em vão, expressar o traço interior e verdadeiro que se furta.

Nas quatro obras citadas, *Poemas de Bilu, Literatura e Poesia, Alguns poemas e Últimos poemas*, vemos que o duplo se configura de formas diferentes. Em *Poemas de Bilu* temos um duplo personificado com nome e atitudes, o eu lírico revela claramente sua cisão através dos diálogos mantidos com *Bilu*. Em *Literatura e poesia*, nota-se a presença de um duplo que se pauta na ironia e se manifesta em poemas em prosa. O duplo de *Literatura e poesia* reencena os motivos românticos da sombra, da imagem especular com vida própria (o reflexo do espelho que mata o homem). Já, em se tratando de *Alguns poemas*, podemos ler um Meyer menos maduro, que apresenta poemas ligados à memorialística, com exceção de dois, “Sanga Funda” e “Paleta do poeta” que, conforme já explicitado, mais se assemelham aos *Últimos poemas*. O desejo de Meyer ao acrescentar no primeiro livro, poemas de maior semelhança com o último, pode estar expressando um desejo de unidade que acentue o desenho do círculo: o final da obra, a coletânea *Poesias*, se aparentando com seu começo. No

entanto, a leitura permite verificar que isso resulta de uma montagem, levada a cabo pela consciência crítica do autor que, convertido em leitor de sua obra, a obriga a passar um ordenação nova, resultante da reescrita. Ao retomar textos antigos, o poeta transformou o conjunto de poemas em mais um espelho onde retoca a imagem projetada, pois apenas voltando ao que lhe está vinculado, à poesia em que se constrói na exploração interior, consegue quebrar o silêncio. O espelho agora funciona não apenas como o objeto refletor de si mesmo, mas como o artefato através do qual a poesia se reflete (CARVALHAL, 1984, p. 189).

Ainda na esteira de Carvalhal (1984, p.220):

Toda a poética de Meyer está a indicar que a busca dos poemas coincide com a busca do ser e através da obra poética se interpenetram a experiência literária com a experiência vital. E sendo indissolúveis, as duas experiências, a de construir o poema e a de buscar-se como ser humano, o poeta evidencia a busca de todo ser humano, conhecer esse ser desconhecido que vive em cada ser humano.

Meyer é, nesse sentido, um poeta que reatualizou o mito do duplo, mostrando-nos que o outro é parte constitutiva do ser e que o encontro definitivo com o eu interior e verdadeiro é uma ilusão. Consciente disso, o poeta faz de sua atividade poética um meio de perquirição do eu, a se revelar sempre no outro.

3. UM CASO DE DUPLICIDADE: NARCISO

O mito do duplo, por ser freqüentemente atualizado na literatura, desde a Antigüidade até a Modernidade, apresenta variados desdobramentos. Uma das manifestações do duplo de que se tem conhecimento e é mais recorrente é o mito de Narciso. Hoje, muitas das idéias contemporâneas relativas ao narcisismo, podem ser descobertas em estado embrionário no mito clássico de Narciso, no qual a síndrome vai buscar o seu nome.

Pretende-se, no presente capítulo, acompanhar algumas atualizações de Narciso, de modo a focar prioritariamente sua manifestação na poesia meyeriana. Antes de tal percurso, faz-se necessário esboçar uma paráfrase comentada do mito, tal qual aparece na obra de Ovídio (ver anexo), para posteriormente passar por algumas interpretações psicanalíticas sobre Narciso.

3.1 O mito de Narciso

O mito inicia não com Narciso, mas com Tirésias, o único dentre os seres humanos a viver, ao mesmo tempo, como homem e mulher, e que foi, por isso, chamado por Júpiter e Juno a intervir na sua querela acerca de quem extraía maior prazer do ato sexual: o homem ou a mulher. O voto de Tirésias foi favorável às mulheres. Juno, numa cólera inexplicável, pois para ela, quem sentia maior prazer era o homem, fere-o de cegueira, ao passo que, para o compensar, Júpiter concede a Tirésias olhos interiores, que lhe comunicam o dom da profecia. Desta forma, Ovídio, através, não só de Narciso, bem como de Tirésias, Juno e Júpiter, pôde abordar os temas narcísicos do prazer corporal, da morte, da inveja e da dificuldade de saber o que realmente sentem os outros, especialmente quando nós próprios estamos consumidos pelo desejo. (Mito de Eco e Narciso, conforme versão de Ovídio, ver anexo).

Narciso nasceu da violação da sua mãe Liríope por Cefiso, deus fluvial. Era extraordinariamente belo de nascença, a tal ponto que sua própria mãe dirigiu-se a Tirésias perguntando-lhe se o filho teria vida longa. Introduz-se aqui o tema profundo da transitoriedade da beleza e dos laços que unem o narcisismo, a inveja, porque Narciso era constantemente invejado por todos que o conheciam, devido à sua beleza nunca antes vista; e a morte, pois a beleza é simplesmente o que ocasiona a morte do próprio Narciso. Tirésias, ao

ser indagado por Liríope, responde enigmaticamente: “Narciso pode viver muito tempo se não conhecer-se a si próprio”. Insere-se aí o terrível dilema do narcisismo, que pode ser resumido da seguinte forma: o sujeito narcísico está condenado, ou a permanecer prisioneiro do mundo de sombras do seu amor por si próprio, ou a libertar-se da servidão do auto-desconhecimento (e, implicitamente, da incapacidade de conhecer os outros), mas ao preço da morte. Embora o sujeito narcísico pense apenas em si próprio, nunca poderá, por ironia, realmente conhecer-se, uma vez que não pode tomar uma posição exterior a si e ver-se como realmente é. Se se revelasse capaz de aceitar o murchar da beleza, então o seu encanto seria digno de celebração; mas, através da sua denegação auto-enaltecida da realidade da perda e da mudança, essa beleza transforma-se em monstruosidade (SANTOS, 2007).

Narciso já nasceu belo e ao crescer torna-se um jovem de estonteante beleza, atraindo a atenção de muitos, sendo desejado e amado por tantos outros, humilha e despedaça os corações enamorados por ele. Eco é a jovem ninfa que foi punida pela deusa Juno por falar demais e distrair a deusa, enquanto o marido Júpiter a traía com várias mulheres. A punição de Eco se resume em seu próprio nome; a ninfa antes faladora agora não poderia mais exprimir seus pensamentos em palavras, poderia sim, apenas repetir as últimas que acabara de ouvir. Eco também se apaixona por Narciso, o deseja mais que tudo e todos, porém, se vê diante de um grande problema: “Como se declarar a Narciso? Como expor seus sentimentos tão verdadeiros se jamais poderia confessar a Narciso o seu grande amor?”. A única coisa que a jovem ninfa consegue é ser humilhada por Narciso e, diante dessa humilhação, Eco se refugia nas montanhas e vai morrendo aos poucos, restando dela, apenas o “eco”, a sua voz a repetir as últimas palavras de uma frase, ditas por qualquer pessoa. A ninfa é humilhada quando, ao repetir as palavras proferidas por Narciso no momento em que este se perde de seus companheiros de caçada, obtém como resposta fugidia que o belo rapaz preferia a morte a ser tocado por Eco.

Na obra de Ovídio, observamos um Narciso totalmente egoísta, pensa somente em si mesmo, vê apenas seus próprios anseios e não consegue enxergar nada além de sua beleza e seus contornos perfeitos. É no lago, nas águas, que tudo vêem e tudo mostram. Ali, Narciso se vê, e a partir daí, conforme a profecia de Tirésias, sua vida seria curta, pois, ao passo que Narciso conhece a si mesmo, apaixona-se por aquele ser que vê nas águas e sua vida se finda ali, diante do objeto de seu desejo: ele mesmo. E, até ao final do texto, quando Narciso está na barca atravessando o rio, a caminho do Hades, é irresistível a vontade de tentar ver aquele outro ser que tanto amara e por quem dera sua própria vida.

Narciso profundamente apaixonado pela sua própria imagem. Mas quanto mais se esforça por se abraçar a si próprio, por beijar os lábios que “pareciam subir à tona para o beijar”, mais cresce a frustração e o seu mal de amor. Amaldiçoa o seu destino. Separado para sempre do seu objeto de amor, faz pela primeira vez a experiência da perda e da dor. Ei-lo chegado, enfim, ao conhecimento de si próprio. Narciso compreende que tem de morrer: “Sou uma flor cortada, que a morte venha depressa”. Sente, enfim, compaixão por outrem: “Aquele que amei deveria viver. Deveria continuar a viver depois de mim, inocentemente”. Mas sabe que é impossível. Quando morre, morrem ele e o si próprio em quem, ao ser observado, Narciso se desdobra - e até mesmo ao atravessar o rio não resiste a espreitar-se de relance nas águas. Mas, no momento da morte, Narciso transforma-se -- é metamorfoseado -- numa bela flor. Até hoje, o narciso, com as suas pétalas delicadas e a sua fragrância sedutora, continua a prestar homenagem à presciência de Tirésias (SANTOS, 2007).

Na esteira de Santos (2007, p. 3), Tirésias, pode ser considerado, na obra, e tomado até os dias de hoje, como um grande psicoterapeuta, pois deixou claro que, para sobrevivermos psicologicamente, temos de superar o nosso narcisismo. Se formos capazes de aceitar que somos transitórios e mortais, seremos capazes de nos transformar; a nossa auto-estima será segura e seremos contemplados com uma beleza interior. Caso contrário, estaremos condenados à morte em vida ou à morte pura e simples, talvez às nossas próprias mãos, à medida que o nosso narcisismo se for tornando cada vez mais exigente e insistente. Criaremos uma pele grossa por cima da vulnerabilidade que nos fez evitar as relações com os outros. Amando-nos apenas a nós próprios, invejaremos os que são capazes de ter relações com os outros, e faremos tudo que julgarmos possível por destruí-los, usando a nossa beleza como uma arma.

No mito de Narciso, o que o próprio Narciso mais pratica é, antes, o que privilegia o impulso para a verdade, a caminhada árida, penosa, lenta, em direção ao objeto do conhecimento: si mesmo. O mito consiste na dificuldade e no perigo de conhecer-se, mostramos quão difícil é o ato de descobrir-se como se é de fato, no caso de Narciso, este, ao se conhecer, se perdeu.

É através do reflexo na água que nasce o mito de Narciso. A água, de acordo com Bachelard (1997, p. 13), é o lugar de todas as traições e de todas as inconstâncias: no reflexo que ela lhe propõe, Narciso não pode reconhecer-se sem inquietude, nem se amar sem perigo. Em si mesmo, o reflexo é um tema equívoco: o reflexo é um duplo, isto é, ao mesmo tempo um outro e um mesmo. Essa ambivalência funciona no pensamento barroco como inversor de significações que tornam fantástica a identidade (eu é um outro), e tranquilizadora a alteridade de haver um outro mundo, porém, semelhante ao que se vive (há um outro mundo, mas ele é semelhante a este). O reflexo é ao mesmo tempo uma identidade confirmada pelo reconhecimento e uma identidade roubada, portanto, contestada pela própria imagem. O eu se

confirma, mas sob as espécies do outro: a imagem especular é um perfeito símbolo da alienação. Prisioneiro de sua imagem, Narciso fixa-se numa imobilidade inquieta, pois ele sabe estar à mercê do mínimo desvio que, ao suprimir seu reflexo do qual já não é senão uma pálida pendência, viria a destruí-lo. O reflexo no espelho é mais seguro por ser imóvel; já o reflexo na água intervém no tema da fuga. Narciso se projeta e se aliena num reflexo que lhe revela, mas ao subtrair sua ilusória e fugaz existência, revela toda sua verdade num fantasma, numa sombra, num sonho.

O poético, ou melhor, as zonas de poeticidade que permeiam um texto, como Eco e Narciso de Ovídio, mostram a relação estreita entre metamorfose e pensamento mítico. As zonas de poeticidade trazidas pelo poema marcam profundamente o discurso onírico, neste discurso, se fundem o mito e as metamorfoses, mito de Narciso e metamorfose tanto deste como de Eco (SILVA, 1995, p. 28).

No livro de Ovídio, *As metamorfoses*, no qual está inserido do mito de Narciso, todas as histórias contadas apresentam processos de metamorfose. No mito de Narciso, as metamorfoses podem ser divididas em dois grupos. Num extremo, situa-se a metamorfose de Eco, em outro, a de Narciso.

Eco é filha das águas, como Narciso. Para ocultar de Juno os amores proibidos de Júpiter, que não dava trégua às demais ninfas, suas irmãs, Eco retinha Juno, narrando-lhe compridas histórias de amor, até que, descoberta a artimanha, foi condenada a virar o que virou: sua voz, que se prestava maravilhosamente a contar histórias de amor, passou a servir apenas a um brevíssimo uso: acabou reduzida a puro som; seu corpo foi se ressecando, reduzindo-se a isso e, finalmente, a uma estrutura calcárea; assim, integrando-se de novo a natureza, Eco, ao final do mito, passa a freqüentar as montanhas.

Já em Narciso, lemos, não apenas uma metamorfose, como várias. De acordo com a narrativa de Ovídio:

Narciso era uma forma plena, e logo, Narciso-homem, metamorfoseia-se em Narciso-flor. Para que Narciso-flor exista é preciso que Narciso-homem deixe de existir. Persistem em Narciso-flor traços que são do Narciso-homem, ou melhor, Narciso-flor vai permitir uma leitura figurativa, ao nível fundamental, do componente mítico que está sufocado sob a crosta figurativa estereotipada do Narciso-homem: nesse garoto de dezesseis anos, de rara beleza, que não ama ninguém, até que, conforme a profecia de Tirésias, de que o garoto não poderia se conhecer, pois se o fizesse, não teria mais vida. Narciso se descobre, conhece a si mesmo, se vê refletido nas águas da fonte, e passa amar-se até a morte, há um fundo trágico. Narciso-flor vai reter do Narciso-homem a vertente mítica profunda que aí existe. Tal descoberta só é possível a partir do momento que se focaliza o Narciso do meio, o Narciso-imagem, aquele que aparece refletido nas águas cristalinas, intocadas (SILVA, 1995, p. 87).

Ainda na esteira de Santos (1995, p. 89-94), a figurativização negativa de Eco, o seu despojamento, esvaziar-se da forma em direção ao nada, e à transfiguração de Narciso, à tendência ao sobreinvestimento, à plenificação, à orientação para o tudo, nos mostram, de um lado, uma ninfa cheia de corpo, de voz, de vida, com todas as seivas que os ares depois vão sugar, que ao fim da narração lhe restaram apenas um puro som a se alojar nas montanhas. Do outro lado, tem-se um garoto, assim como Eco, filho das águas, cheio de corpo, cheio de voz e, sobretudo, cheio de olhar, que, ao final, vira uma flor. No final do texto ovidiano, quando Narciso é levado para o Hades, busca o objeto de seu desejo como uma sombra que atravessa o rio na barca de Caronte e persegue ainda outra sombra – sua imagem refletida nas águas do rio. Temos então, duas metamorfoses distintas, a ninfa se reduz a nada e Narciso vai em busca do tudo.

O Narciso, no mito ovidiano, revela o indivíduo que, ao se conhecer, apaixona-se por si mesmo. É a batalha diária do ser humano, conhecer a si próprio, conviver e lutar com este ser que, muitas vezes, mais parece outro do que ele próprio. Cabe ao indivíduo conseguir o equilíbrio entre o que ele é e aquilo que descobre de si mesmo, conhecer-se é sempre um mistério.

3.2 Interpretações psicanalíticas do mito de Narciso

A relação entre mito e psicanálise não é recente, ela vem se desenvolvendo cada dia mais e, nesse desenvolvimento, a psicanálise encontra as explicações para fatos ocorridos com a humanidade, a partir de mitos antigos, como é o caso do mito de Narciso.

O termo Narcisismo é empregado em psicanálise para designar um comportamento pelo qual um indivíduo ama a si mesmo, em outras palavras, um comportamento pelo qual um indivíduo trata o próprio corpo da mesma maneira como se trata habitualmente o corpo de uma pessoa amada (RIBEIRO [et al], 1996, p. 347).

Freud, em seu estudo publicado em 1914, “Sobre o Narcisismo: uma introdução”, considerou que o homem possui uma quantidade limitada de energia, chamada energia libidinal, que ora é colocada sobre o mundo e ora sobre si mesmo. Dessa forma, quanto maior a quantidade de investimento do sujeito na realidade exterior, menor o investimento em si próprio, e quanto maior o investimento em si, menor o investimento na realidade externa. Assim, a libido do objeto se equilibra com a libido do ego e o narcisismo nasce quando a energia depositada em si mesmo é exageradamente grande e o equilíbrio entre libido do ego e libido do objeto passa a ser abalado, pois depositando sua energia em si mesmo, o indivíduo

não investe no mundo à sua volta, passando a preocupar-se apenas consigo mesmo, como Narciso que não vê a mais ninguém e não se interessa por mais nada.

No amor, esse equilíbrio libidinal torna-se mais evidente. Um indivíduo apaixonado priva-se de uma parte de sua energia libidinal que só poderá ser recuperada se correspondida no amor. Para tanto, amar sem ser correspondido implicaria na privação da libido e reduziria a auto-estima. Já a repressão da energia libidinal pela frustração amorosa implicaria no esgotamento do ego. Nesse caso, a satisfação torna-se praticamente impossível e o enriquecimento do eu só pode ser efetuado novamente por uma retirada da libido dos objetos externos para o retorno ao próprio ego. Conforme Freud (1914, p. 91), a volta da libido objetual ao ego e sua transformação no narcisismo pode representar um novo amor, assim como o amor da criança por si corresponde à condição primeira na qual a libido objetual e a libido do ego não podem ser distinguidas. Dessa forma, o ego teria uma dupla polaridade, ora fixada sobre o mundo exterior, ora sobre o ego.

O conceito de narcisismo, no entanto, evoluiu ao longo dos anos e o próprio Freud, que inicialmente propunha a idéia de narcisismo como um estágio intermediário entre as fases de auto-erotismo e do amor por objetos externos, considerou a existência de um narcisismo primário e de um narcisismo secundário. O primário consiste na fase de unicidade da fase infantil, na qual o próprio corpo seria o objeto único de desejo; já o narcisismo secundário sugere que o objeto de satisfação não estaria mais num órgão, nem mesmo num conjunto de órgãos do próprio corpo, mas sim no ego. Esse ego, enquanto sistema de ligação responsável pela unicidade de todas as funções, não poderia existir desde o começo da vida. A saída do estágio de auto-erotismo para o estágio de amor por objetos externos exigiria o suplemento de um fator diferencial, que Freud postulou ser o narcisismo, este o responsável pela formação do ego unificado da criança.

Para Freud, haveria então, desde o início da vida, uma separação entre os instintos sexuais e outros instintos do ego. É no sono que o narcisismo apresenta-se de forma mais clara, pois no estágio onírico, há um recolhimento narcísico das posições, que no estado de vigília encontrava-se investida no mundo exterior. Além do sono, o narcisismo pode ser evidenciado na sublimação e na idealização de si próprio (ZAMBOLLI, 2002, p.60).

Indissociável da constituição da imagem de si mesmo, o narcisismo representa sua modalidade de investimento, na medida em que se pode dizer de um sujeito não apenas que ele ama a si mesmo, mas também que ama a si mesmo através do outro, em particular, quando esse outro se apresenta como a projeção de um complexo separado do sujeito. O sujeito passa a demonstrar, então, num amor quase obsessivo. O amor narcísico, sejam quais forem suas

variantes, teria por característica só se voltar para o objeto em função das semelhanças que comportaria com o sujeito, semelhanças que resultariam da projeção de um complexo patológico, de um modelo ideal ou de uma representação nostálgica, e que fariam com que “aquele que é por ele atingido tornasse estranho ao objeto de amor real” (FREUD, 1914, p. 117).

Além de Freud, outros autores, como Lacan, estudaram o narcisismo pelo viés psicanalítico. Para Lacan haveria uma fase do desenvolvimento da personalidade a qual denominou “Estádio do espelho”. Essa fase seria composta por três etapas. Na primeira a criança perceberia o reflexo no espelho como um ser real, mas, pela pouca capacidade de distinção, esse reflexo é percebido não como sendo ela mesma, mas como outro; na segunda fase a criança passa a perceber que o reflexo no espelho é apenas uma imagem e não um ser real, tornando-se capaz de distinguir entre o ser real e a imagem especular. Já no terceiro estágio, há um reconhecimento do outro como imagem e, por meio desse reconhecimento, a criança passa a identificar-se com tal 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. A função do espelho consistiria então na integração da criança dentro de uma dialética que a constituiria como sujeito único e completo (ZAMBOLLI, 2002, p. 60-62).

A identificação narcísica está presente, para Lacan, na fonte de relação imaginária e libidinal do homem com o homem e do homem com o mundo de uma forma geral; de fato, na medida em que o sujeito vê seu ser num reflexo e o identifica, não como ele mesmo, mas com a relação com o outro, com a questão de reconhecer-se no outro, como o ensina o estágio do espelho, é necessariamente por introjeção que se percebe no outro, e isso, no lançamento de um olhar, que ele pode então atribuir a si mesmo um lugar no mundo. Introjetar o olhar do outro contribui, portanto, para que ele possa ver a si mesmo e fundar um eu originário, que dará lugar, ao mesmo tempo, ao ideal do eu como referente simbólico, a reger todo o jogo das relações com o outro, e ao eu ideal, como representação imaginária cuja aparência se inscreve no quadro traçado pelo ideal do eu.

Para Lacan (1970), o narcisismo originário constitui-se no momento em que a criança capta sua imagem no espelho, imagem esta que, por sua vez, é baseada na do outro, mais particularmente na da mãe, constitutiva do eu. O período de auto-erotismo, portanto, corresponde à fase da primeira infância, período das pulsões parciais e do corpo despedaçado, marcado por um desamparo originário do bebê humano cujo retorno sempre possível constitui uma ameaça, a qual se encontra na base da agressividade.

O amor narcísico implica ainda em evocar a presença do duplo, efetivada pela visão no outro da própria imagem especular, quando o sujeito vê surgir bruscamente, diante de si, seu próprio olhar através do olhar do outro. Os tempos da dinâmica especular se vêm ao mesmo tempo confundidos e suspensos num momento regressivo de sideração, esse momento que a imagem especular provoca quando alcança, mais além do espelho, um ponto de reconhecimento familiar situado no outro. Deixar-se capturar por sua imagem especular antes de ter podido desvendar a carência racial desse outro que precede o sujeito, seria, para Lacan, a armadilha narcísica, captação indefinidamente repetida do sujeito por sua imagem, em cujo curso brilham as chamas de um gozo há muito apagado.

O narcisismo apresenta então uma dupla face: como investimento libidinal, contribui para a salvaguarda do eu e as obras da civilização, ou seja, contribui para o conhecimento de si mesmo; como estágio infantil da evolução tanto do eu como da libido, inscreve-se num sistema energético de menor economia cujo modelo fantástico procederia da organização da auto-suficiência absoluta (ZAMBOLLI, 2002, p.65).

Essencial à própria definição do humano, o narcisismo dá também forma à realidade na medida em que, tomando então o lugar do espelho, a realidade se reveste para o sujeito dos elementos de sedução indispensáveis a seu investimento. Lacan formula o poder do narcisismo da seguinte forma: “... essa paixão de ser um homem, diria eu, que é a paixão da alma por excelência, o narcisismo, que impõem sua estrutura a todos os seus desejos, ainda que aos mais elevados” (LACAN, 1970, p. 91).

De acordo com Lacan (1970), introduzir um espelho significa também fundar a diferença, estabelecer o não-homogêneo e, mais ainda, pelos efeitos desse ato, terá de aparecer logo – o objeto, cuja imagem, reboteando sobre aquele que está diante do espelho, o constitui como sujeito. Barrando, deixando passar, o espelho plano desrealiza os dois pólos: a imagem do outro, não pelo outro físico ou fisiológico, mas o lugar de inscrição de valores ditados pelo outro, cujo representante é o próprio espelho, e o eu que está, por assim dizer, no espaço real, também não é mais real, porque sofreu o rebote da imagem, foi desrealizado por esse rebote.

3.3 Atualizações literárias de Narciso

A literatura clássica, sintetizada em obras de poetas como Ovídio, transfere para a poesia, através dos mitos, explicações para conflitos humanos. Um desses conflitos é o

conhecimento de si mesmo, que se configura no mito do duplo, e o amor acentuado por si mesmo, quando o indivíduo se descobre como é de fato, é o mito de Narciso. Inúmeras são as atualizações literárias do mito de Narciso, esboçando desde um Narciso conforme o de Ovídio, apaixonado por aquilo que conhece, aquele expresso por um indivíduo que pode ser comparado a um Narciso às avessas, que, ao se conhecer, odeia a si mesmo, até as formas modernas do mito de Narciso, delineado como o ser que se descobre duplo através do reflexo visto nas águas ou no espelho e a partir desse reflexo, descobre que não conhece a si próprio e isso configura-se num desdobramento sem fim, no desejo inalcançável do conhecimento de si mesmo. Dentre as várias atualizações podemos citar *William Wilson*, de Edgar Allan Poe (1965), *O tratado de Narciso* de André Gide (1984), *Morte em Veneza* de Thomas Mann (1979), além de poetas brasileiros modernos como Cecília Meireles (2001) e, sobretudo, a obra de Augusto Meyer (1957), que retrata todo esse desdobramento do ser, de um indivíduo em si mesmo dividido.

No Romantismo americano, podemos observar no conto *William Wilson*, de Edgar Allan Poe (1965), um Narciso que se manifesta como sócia, mas que, ao contrário de ser amado, venerado, é odiado pelo original, que, diferentemente do Narciso do mito ovidiano que daria sua própria vida para que o objeto de seu desejo pudesse sobreviver, fere de morte seu sócia, morrendo simbolicamente junto com ele. O duplo, no conto, figura como sócia, ao longo da obra, assumindo a feição da consciência do indivíduo. Esse sócia, ao representar o lado bom da personagem, o persegue, tentando mostrar-lhe o erro e instigar-lhe a seguir o caminho do bem.

Quando ainda criança, William Wilson odiava o próprio nome. Na escola, ser chamado pelo nome era motivo de imensa tristeza. Ainda na infância, entrou numa escola onde estudava um garoto com o mesmo nome, a mesma feição, o mesmo comportamento de Wilson. Isto o intrigava muito, ao ponto de, às vezes, passar pelo descontentamento de ser indagado se eram irmãos. A presença de um “xará” na escola deixava Wilson muito incomodado, por isso ele queria assustar seu sócia e afastá-lo do local, mas quando chegou ao quarto para concretizar seu plano, parecia que estava diante de si mesmo. Daquele dia em diante, não voltou mais à escola. Os anos se passaram e, conseqüentemente, veio a fase adulta de Wilson. Já estava na universidade, quando sua vida começou a desandar. Era seu sócia que aparecera para colocar fim às suas alegrias. Sempre que se julgava melhor que seus companheiros, planejando golpes contra eles, lá estava o rapaz de mesma estatura, roupas semelhantes, contando a todos quem era, de fato, Wilson, e todas as tramóias que este fazia entre seus amigos ou comparsas (o outro Wilson até roubava seus amigos).

Uma dúvida perpassa todo o conto, pois não é explicitado se o sósia seria, de fato, apenas um sósia, ou a consciência de Wilson a assumir nome, forma e atitudes, sempre a lhe condenar por seus feitos. Uma noite, já cansado deste rapaz sempre atrapalhando seus planos, Wilson foi a um baile de máscaras onde encontrou este mesmo rapaz, vestido como ele. Não teve outra reação senão lembrar quem ele era; era o garoto da escola, que mais parecia seu irmão gêmeo. Wilson o levou para um salão escuro e vazio; lá tentou vingar-se daquele Wilson que sempre o atrapalhara e nunca o deixara cometer as atrocidades que imaginara fazer. Ao colocar sua vingança em prática, mergulhar sua espada com bruta ferocidade no peito de seu oponente, Wilson vê-se sangrando também e neste momento a voz do outro Wilson funde-se com a sua dizendo: “Venceste e eu me rendo. Contudo, de agora por diante, tu também estás morto...morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Em mim tu viverás...e, na minha morte, vê por esta imagem, que é a tua própria imagem, quão completamente assassinaste a ti mesmo”(POE, 1965, p.192).

Matando a seu duplo, Wilson, conseqüentemente, matou a si próprio. Sendo o duplo a materialização de sua consciência, matá-lo é morrer para uma vida fundada em princípios éticos.

A aversão que Willian Wilson sentia por seu sósia o faz diferente de Narciso, que amava o próprio reflexo. Wilson odiava aquele ser contumaz em ser melhor do que ele mesmo a ponto de matá-lo. Aqui temos um Narciso às avessas, que, por ódio, tentou matar seu duplo e acabou, simbolicamente, morrendo junto com ele, ao contrário de Narciso do mito ovidiano, que por amor ao seu duplo, morre. E este sentimento era tamanho que gostaria de poder desvincular-se deste ser que tanto amava para lhe deixar vivo. Narciso morre buscando realizar seu amor por si mesmo e Willian Wilson morre, simbolicamente, por odiar seu duplo.

Assim como no Romantismo, no final do século XIX, no auge do Simbolismo, o mito de Narciso adquire extrema importância. A obra *O tratado de Narciso*, de André Gide (1984), fez com que a significação do mito fosse atualizada para a época, e o tratado de Narciso passa a ser totalmente ligado à teoria simbólica do mito. Inicialmente, Gide pinta um Narciso inquieto e hesitante, corroído pelo tédio. Depois, louco de vontade de poder contemplar-se, ele parte em busca de um espelho e pára à margem do rio do tempo. Narciso sonha agora com o Paraíso, onde tudo tem uma perfeição harmoniosa. Gide introduz aí o mito de Adão: o andrógino primitivo acaba cansando-se de olhar a magia das formas do mundo, deseja ver e ousa quebrar um ramo de uma árvore. O homem continuará, inutilmente, buscando o paraíso perdido. Narciso parece simbolizar o poeta que, atrás das aparências imperfeitas, deseja descobrir os arquétipos e as essências; a água poderia representar a obra de

arte pura. De tanto contemplar os reflexos do mundo, Narciso acaba vendo a própria imagem e apaixona-se por ela, mas percebe a impossibilidade de tal amor. Narciso não pode preferir-se ao mundo. Para Gide (1984), o que resta a Narciso é apenas a contemplação, pois até a imagem é fugidia: ao tocá-la, ela se despedaça, sua única companhia é o silêncio, que o libertará, agora que ele já conhece a verdade. Verdade esta que se resume no fato de Narciso se reconhecer como devoto de si mesmo e saber que isto não pode acontecer, conhecer que, na realidade, o mundo também possui sua importância, de dimensão maior que ele próprio.

De acordo com Gide, para Narciso não há nada senão sua própria figura solitária e, à beira do rio dos tempos, Narciso detém-se. Riacho fatal ilusório no qual passam e escoam-se os anos. Margens singelas de tosca moldura onde a água se contém como um espelho sem aço, no qual nada se veria por trás. Narciso olha muito admirado para o presente que lhe é dado; observa de longe o futuro mais recuado e as coisas ainda latentes apressando-se para ele. Narciso vê tais coisas, porque elas passam diante de seus olhos; esvaem-se no passado. Em breve, Narciso conclui ser sempre a mesma coisa. Ele interroga, depois reflete. Passam sempre as mesmas formas; só o arrebatamento da onda as diferencia. O que Narciso presencia é a junção de passado, presente e futuro que se resumem em sua feição refletida nas águas, passa a ser escravo de si mesmo, vê num só instante que ele e o mundo à sua volta estão fixados, impregnados, não se distinguindo mais o passado do presente, o futuro do mundo que passa diante de seu olhar, tudo se torna único. Narciso não consegue ousar um gesto, não sabe até onde ir, parece temer romper toda a harmonia entre ele e a natureza e. Assim, se transforma em escravo de si mesmo, escravo de sua devoção.

No final do texto de Gide (1984), tem-se a revelação de um Narciso que conclui “não precisar desejar uma imagem: um gesto de quem quer possuir, um beijo de alguém despedaça quando tocado. Ele se vê só, como sempre esteve e o que lhe resta é contemplar seu reflexo e ver que em si mesmo se fundiram as gerações humanas que passaram” (GIDE, 1984, p. 23).

A obra *Morte em Veneza*, de Thomas Mann (1979), pode ser considerada uma versão moderna do drama de Eco. Aschenbach, por estar inseguro em relação ao seu trabalho, decide viajar para Veneza e tentar recuperar sua inspiração de escritor. Ao chegar no hotel, descobre Tadzio, um belo jovem polonês de quatorze anos, que estava passeando em Veneza com a família. O interesse de Aschenbach por Tadzio cresce cada dia mais, mas o escritor, um homem já de meia idade, apenas observa o objeto de seu desejo e, após receber um sorriso e um aceno de Tadzio, admite a si próprio que o ama, passando a perseguir o jovem por cada canto da cidade. A devoção de Aschenbach por Tadzio é tamanha, que mesmo tendo

conhecimento que um surto de cólera invadira a cidade, o escritor decide permanecer por lá, apenas para se deleitar em ver seu amado.

Tadzio possui idade semelhante à de Narciso no mito, e sua beleza é descrita como perfeita, assim como Narciso, “seu rosto pálido e graciosamente fechado, circundado por cabelos cacheados, louros cor de mel, com nariz reto, a boca suave, a expressão de seriedade divina, lembrava esculturas gregas dos mais nobres tempos e da mais pura perfeição e forma” (MAN, 1979, p. 113). Tadzio não houvera amado nunca, o que lhe interessava era gozar da plena juventude. E Aschenbach, assim como Eco, observa o objeto de seu desejo, tentando de todas as formas tocá-lo, tudo em vão, porque assim como Narciso, Tadzio não amara ninguém, sempre refutava qualquer forma de amor. O belo por ser inatingível acarreta a morte, tanto em *Morte em Veneza* (1979) como no texto ovidiano.

A relação de Tadzio com o maduro Aschenbach é uma retematização do conflito Eco-Narciso. Retematização, pois, assim como Eco no mito, Aschenbach vê sua vida se desfazendo diante do amor de sua vida. O escritor morre olhando o objeto de seu desejo, como Eco o faz com Narciso. Aschenbach não podia tocar Tadzio, apenas amá-lo à distância e sua vida se desfalece por conta desse amor. Afinal, decide ficar em Veneza, mesmo sabendo da peste da cólera que pairava sobre a cidade, para contemplar, nem que fosse pela última vez, o amor mais belo de sua vida, o homem mais lindo que já cruzara seu caminho: Tadzio. Este, por sua vez, diferentemente de Narciso, mostra ter uma vida inteira pela frente, cheia de gozos e felicidades, aproveitando sua juventude e cada momento bom que a vida pudesse lhe oferecer.

Além dos autores referidos, lembramos também que Cecília Meirelles faz atualizações do mito de Narciso. Cecília, poeta brasileira moderna, abordou em seus textos temas de grande repercussão. No compasso sem síntese, criado por uma de nossas mais inspiradas musicistas do verso - os sentimentos, idéias e palavras fluem. Ela expõe o duplo e não escolhe entre os dois: é apenas aparente a eliminação de um dos lados, isto ou aquilo. Cecília recebe os conflitos do mundo, deixa-se perpassar por tensões que, em geral, não resolvidas, provocam, quando não angústia uma certa melancolia. Daí, a certeza de que haverá, eternamente, a passagem, e que a passagem não se repete igual. Esse instante de incerteza se intromete mesmo quando o acabado se declara (FUKELMAN, 2001, p. 3).

Em toda obra de Cecília Meirelles a imagem do espelho é recorrente. A poeta, ao caminhar pelo imaginário especular feminino, dá a ele um significado poderoso de metamorfose, pelo jogo entre o raso e o profundo, o real e o virtual. Ela constrói um olhar-espelho, ao preço, às vezes, dramático da cegueira, das vidências momentâneas ou da

absorção dos outros em um. O espelho, além de espacializar o tempo, pode revelar o ontem e o hoje concentrados num mesmo ser, num corpo que é e não é, simultaneamente (processo/metamorfose), como se observa no 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?

(MEIRELLES, Cecília, 2001, p. 232)

O poema, que se nomeia “Retrato”, está na obra *Viagem*, que desemboca, afinal, no “espelho”, quase promovendo, como se vê, uma igualdade, uma equiparação entre os dois objetos, esses dois modos de se enxergar, de se auto- perscrutar, visto que ambos são, por assim dizer, reflexivos. E, no caso deste poema, a imagem de si mesma conhecida pela poeta, está perdida, embutida no fundo de um espelho desbaratado pelo tempo, espelho que também não se pode localizar, de maneira que o retrato mostra apenas a outra face, a que restou, e que é a presente, porém desconhecida e fonte de grande estranhamento. De qualquer forma, este poema de Cecília Meirelles apresenta, malgrado enfoque o tempo transformador e inexorável, a mudança sem remissão, a apontar, ao mesmo tempo, para o desmembramento, para a transfiguração, para o desdobramento de rostos.

Ao passo que o eu lírico do poema se olha no espelho, vemos a figura de Narciso, mas não aquele Narciso belo, esguio de antes, agora, toda beleza se perdeu e ele (ou ela) já não se reconhece mais no rosto visto.

O tema do poema 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 lírico se observa no presente, comparando-se com o que foi no passado. A imagem do rosto desfigurado é a mesma do final trágico de Narciso, quando a sua tez não oferecia mais a mesma brancura misturada de encarnado, quando já não possuía mais o mesmo vigor, a mesma força e o mesmo corpo que um dia fora objeto de desejo da jovem ninfa Eco (ZAMBOLLI, 2002, p. 92).

O mito de Narciso parece atuar em determinados poemas de Cecília Meirelles como um suporte para uma reflexão densa através do eu, do seu sentido no mundo e do sentido do próprio mundo. No reflexo no espelho ou no retrato o eu se vê diante do mundo e se enxerga como parte dele. O mundo é o espelho através do qual o eu se vê e, através dele, pode conhecer-se.

Os textos citados retratam, cada um à sua maneira, um tipo diferente de Narciso. O conto de Poe (1965) mostra um indivíduo que mata simbolicamente a personificação de sua consciência. Ao fazê-lo, morre simbolicamente para o bem, a justiça e a esperança. Esse seria, então, um Narciso às avessas, por não amar a si mesmo e mesmo sabendo que o outro Wilson era a materialização de sua consciência, prefere a morte à ouvi-la. Já em André Gide (1984) temos um Narciso, assim como o de Ovídio, solitário, mas, que se reconhece como tal e admite não precisar amar alguém intocável, apenas contempla a si mesmo e a natureza que, juntamente com as gerações humanas passadas, se fundiram a ele. A obra de Thomas Mann (1979) pode ser analisada como uma versão moderna de Narciso, pois, na narrativa de Mann, assim como na de Ovídio, o objeto de desejo jamais é alcançado e Aschenbach, assim como Eco, se desfalece contemplando o amor inalcançável. O poema de Cecília Meirelles (2001) retrata uma forma de narcisismo moderno, o fato de não se reconhecer no reflexo, de buscar a face perdida e inatingível, assim como aquele Narciso que mesmo depois da morte, procura seu reflexo mas não o encontra. Notamos assim que há formas diferentes de retematizar um mesmo mito oferecendo a ele interpretações que ora se assemelham ao mito original, ora destoam. Afinal, as atualizações são formas encontradas pelos poetas de apresentar à humanidade seus próprios conflitos.

3.4 “O espelho é o teu reino”

O mito de Narciso, em Meyer, revela-se através do desdobramento do mito do duplo. O poeta retrata, em todos os poemas que serão analisados a seguir, a constante busca de si mesmo. O indivíduo, nessa busca do conhecimento de eu interior, tenta, de todas as formas, se encontrar, e a forma mais freqüente é através do reflexo, manifestado tanto através dos olhos da amada, bem como na água ou no espelho. O narcisismo apresentado por Meyer se mostra tanto através do amor por si mesmo quanto na busca desenfreada pelo conhecimento de si através da forma como o indivíduo se vê.

Meyer, em sua busca interior na qual depara com o próprio reflexo que desvia sua

atenção, escreve o poema “Malícia”, um breve texto parte de *Coração Verde*. De acordo com Carlos Dante de Moraes (posfácio a coletânea *Poesias*, 1957, p.283), nesse livro, Meyer dá início a um ciclo poético que se pauta na idéia de identificação do poeta com as coisas cotidianas e os acontecimentos triviais. Essa fase inicia-se com *Coração Verde* e termina com *Literatura e Poesia*. É a fase chamada, por Moraes, de um surto lírico cheio de sensibilidade e sentimentos afetivos. O poema que se segue foge a esse sentimentalismo descrito por Moraes (1957), pois ao invés de ser sentimental, o poema revela-se irônico. Inicialmente o eu lírico parece estar apaixonado por uma mulher, mas revela, ao final, que o objeto de maior desejo é si próprio, a paixão é por seu próprio reflexo que vê nos olhos da amada. A mulher pode ser linda, mas ainda mais lindo é o que ele vê refletido em seus olhos:

MALÍCIA

Dizes: - “É lindo o teu olhar, querida!”
E, então, ficas a olhar, num suave enleio,
Essa mulher que um belo dia veio
Encher de vida a tua vida.

Dizes: - “É lindo o teu olhar, querida,
como se nele o céu aparecesse...”

É lindo. Mas, repara: ao fundo, vê-se
A tua imagem refletida.

(MEYER, 1957 p.35)

É um belo poema que possui apenas três estrofes sem métrica fixa, com rimas que concorrem para a musicalidade e o sentido do poema. A primeira estrofe é um quarteto com rimas paralelas e interpoladas, ABBA; as duas últimas estrofes parecem um quarteto que o poeta dividiu em dois dísticos e o esquema de rimas é o mesmo da anterior, rimas paralelas e interpoladas, ACCA. “O artista é o senhor absoluto de sua arte, por isso pode se permitir caprichos líricos... o gozo poético é o momento em que, simples e inocentes como as crianças, nós abrimos os olhos maravilhados para a vida...” (DANTE, 1957, p. 289). A questão da métrica e da rima parece-nos ser uma atitude mais vivida que racionalizada, ao menos o que observamos em *Coração Verde* em que os sentimentos estão mais “à flor da pele” e o poeta se permite personificá-los em suas poesias.

O título do poema nos remete ao pensamento de “Malícia por quê?”. O eu lírico olha e contempla sua amada, porém, o fato de olhar nos olhos dela e considerar lindo o seu olhar, é com o intuito, com a malícia, de se ver refletido neles.

O termo “É lindo” repete-se três vezes. Com ele, o poeta inicia as três estrofes, mas ao fim, podemos observar que, na realidade, “é lindo” não o olhar da amada, e sim, o reflexo de si próprio, visto pelo eu lírico nos olhos dela. Aqui, o auto-retrato tem como ponto de partida os olhos da amada, sendo através deles que o eu lírico se vê. Essa paixão pelo próprio reflexo nos remete a Narciso, o primeiro a polemizar o amor excessivo e mórbido à sua própria pessoa.

Freud (1974, p. 84, 85) concebe o narcisismo como o resultado de um desejo de completude e de não aceitação do desamparo. O narcisismo de ego se opõe à categoria da “singularidade”. De acordo com o Freud (idem, p. 100), o narcisismo egóico se faz sobre imagens de si, sobre uma não aceitação de sua própria realidade, sobre uma denegação de si e busca uma afirmação voltando-se para o exterior, para os valores externos, para as causas externas, e não para as causas imanentes. Seu motor é o fora, embora a motivação seja a da imagem interna de si. Mas a imagem indica, já, exterioridade - ainda que seja uma exterioridade internalizada. Isto é, o narcisismo busca padrões, estereótipos, modelos, julgamentos morais, compara-se por um modelo de analogia ao cânone; busca e decepciona-se com ideais externos, superegóicos, por idealizações de completude, de totalidade, de perfeição, do belo apolíneo, sem marcas da vida, sem vida, fixo, imóvel, perfeito, sem tempo, perpétuo; um jardim sem falhas.

Dessa forma, vemos o sujeito do poema como Narciso, que ama o próprio reflexo e o considera mais lindo que a própria amada, seu narcisismo assemelha-se ao narcisismo de ego, no qual sua imagem é a mais bela e a mais importante.

O indivíduo do poema, semelhante a Narciso, mostra-se indiferente à donzela que está diante dele e o que interessa é sua devoção pela própria imagem, o fato de estar enamorado de sua beleza. O narcisismo exposto por Meyer neste poema se pauta na natureza do amor; amor por si mesmo e não pela donzela que está diante dele, o que é belo é seu reflexo e não a garota que está à sua frente. Entretanto, o poema de Meyer é desprovido do tom trágico que assinala o mito, ele é substituído por uma dicção cômica, bem ao gosto do humorismo cotidiano do Modernismo.

Um outro texto em que se nota a presença do narcisismo é “Sanga Funda”, mas nesse texto não se tem um narcisismo egoísta ou egóico, e sim um Narciso a sentir uma tristeza velada em ver-se duplo, em reconhecer que aquele, recôndito no íntimo das águas é ele mesmo:

Vem ver esta sanga funda
com remansos de água clara:
lá em baixo o céu se aprofunda,

a nuvem passa e não pára.

Numa cisma vagabunda,
olhando-me cara a cara,
quantas vezes me abismara:
água clara... alma profunda...

E que estranho era o meu rosto
no momento em que o sol-pôsto
punha uns longes na paisagem!

Aprendi a ser bem cedo
segredo de algum segredo
imagem, sombra de imagem...

(MEYER, 1957, p.14)

“Sanga Funda” trata-se de um poema que segue os moldes clássicos do soneto italiano, dois quartetos e dois tercetos. Podemos observar que, no soneto o último verso possui a incumbência de encerrar um questionamento, arrematando os versos anteriores. O que Meyer faz no último verso é realmente isso, encerra o pensamento, pois o final do poema nos remete à idéia central de sua obra: a busca de si mesmo e, nesta busca, “imagem, sombra de imagem...”, o que resta ao ser é simplesmente contentar-se com o fato de o encontro consigo mesmo se reduzir ao embate do ser com a própria imagem.

O poema em questão possui o esquema de rimas próprio dos sonetos: no primeiro quarteto, há rimas cruzadas ou alternadas, esquema ABAB, em que o primeiro verso rima com o terceiro e o segundo com o quarto. No segundo quarteto, as rimas são interpoladas e paralelas, esquema ABBA, em que o primeiro verso rima com o quarto e o segundo rima com o terceiro. O primeiro terceto possui o esquema de rimas CCD, no qual o primeiro verso rima com o segundo, que, até então, não rimara com nada, e o terceiro só irá rimar com o último verso do poema; o segundo terceto possui quase o mesmo esquema do primeiro, EED, no qual o primeiro verso rima com o segundo, e o terceiro rima com o último verso do primeiro terceto.

As rimas, além de enriquecerem a linguagem do poema, auxiliam-nos na apreensão do seu sentido e das imagens projetadas através do ritmo que elas dão ao poema. O poeta demonstra não ter se preocupado apenas em rimar as palavras, e sim, dar a elas vida para que pudéssemos transportá-las em nossa mente como devem realmente ser interpretadas (“funda” e “profunda” remetem-nos à idéia de água que possui vasta profundidade; “rosto” e “sol-pôsto”, projeta em nossa mente o momento real do pôr do sol e o reflexo projetado por este no rosto do eu lírico). Além disso, pode-se notar que todas as rimas são graves ou femininas, rimam-se apenas as palavras paroxítonas. Há também assonância muito forte dos

fonemas vocálicos /a/, /e/, /o/, predominando o /a/; a aliteração se faz a partir da repetição dos fonemas consonantais /f/ e /d/, notadamente, a assonância e a aliteração, assim como as rimas nos prendem à leitura do poema, e chamam a atenção para o efeito semântico desses recursos sonoros.

Podemos observar ainda que ocorre o encadeamento ou *enjambement*, que é a continuação do sentido de um verso no verso seguinte, o poema é todo composto por *enjambement*. O *enjambement* acontece, em especial, no último terceto, onde cada verso dá continuidade ao anterior (“Aprendi a ser bem cedo/ segredo de algum segredo/ imagem, sombra de imagem...”), configurando assim o sentido essencial do poema, a busca de si que se transporta para o encontro com o outro que é apenas sombra de si mesmo.

A palavra “Sanga”, recorrente no léxico de Santa Catarina e Rio Grande do Sul, segundo dicionários, como o *Aurélio*, quer dizer “escavação funda produzida pelas chuvas ou por correntes subterrâneas”; então o título do poema significaria que o eu lírico está diante de um buraco muito fundo, feito pela água da chuva. Tal escavação, ainda repleta de água da chuva, água esta através da qual há a possibilidade de ver o céu, repleto de nuvens, é como se o céu se afundasse dentro das águas. E, ao se aproximar dessa sanga, o eu lírico vê-se “cara a cara” consigo mesmo e, ao tentar se ver, numa construção de seu auto-retrato, se vê, em verdade, diante de seu duplo. A água está bastante clara, mas a alma, esta que ele desconhece, mas que busca conhecer, é muito profunda, quase intransponível. Ao ver seu rosto refletido na água, o eu acha-se estranho, pois o que vê não é a si próprio, é apenas uma sombra, uma imagem.

Conforme o próprio eu lírico afirma, aprendeu desde cedo que o “eu” não é único, por trás dele, sempre existe o outro, o desconhecido; alguém que é um segredo de algum segredo, seria basicamente a idéia de um não conhecimento de si mesmo e na constante buscar de tal conhecimento, o indivíduo se vê de frente com outro segredo, não com o que procurava desvendar, mas com aquele que não conhece e se faz um segredo ainda maior de que o segredo do eu. É o segredo chamado de outro, nascido da cisão do eu com o mundo. Tendo essa personalidade partida, o eu a se indagar aprende que, mesmo sendo um ser, quando tenta conhecer-se, configura-se numa mera imagem ou uma sombra, pois ao descobrir não se conhecer a fundo e ao tentar fazê-lo, se vê de frente com um outro que não é o seu verdadeiro eu e que se conhece menos ainda, que é o segredo de algum segredo que guarda.

O eu lírico parece estar certo do que sente, no entanto, ao mesmo tempo, mostra-se um pouco contrário à maneira que está sentindo, parece haver uma certa confusão de graus sentimentais dentro do seu ser. Isso se comprova quando deparamo-nos com um oxímoro

(termos de significados contrários são agrupados simultaneamente numa mesma unidade de sentido). A presença dos oxímoros perpassa algumas partes do poema, como no primeiro quarteto no qual reúne a idéia de sanga funda e, logo em seguida, água clara, algo que é fundo conseqüentemente será escuro. Aqui não, a água está clara. Esse propósito de reunir termos aparentemente opostos para compor um significado, aqui, se dá pelo fato de a escavação ser funda, porém a água é clara a ponto de o sujeito se ver refletido. O céu está embaixo e se aprofunda, normalmente o céu ficaria em cima, mas a questão de estar “embaixo” remonta à idéia de estar refletido nas águas da sanga; outro oxímoro aparece, no segundo quarteto, na imagem água clara e a alma profunda. A água em que o corpo está refletido é clara, porém, a alma encontra-se profunda, escondida, sem se revelar, de nada adianta buscá-la nas águas, ela está no mais obscuro e profundo do ser.

Outro aspecto interessante que vale ressaltar é a questão das reticências. Meyer começou a escrever sob influência do Simbolismo, estilo que teve larga projeção no Rio Grande do Sul. As reticências constituem um recurso gráfico usado à exaustão por simbolistas, que queriam dizer além das palavras, expressar o indizível. No poema de Meyer, as palavras são interrompidas, mas os pensamentos continuam por conta própria a sua manifestação, sendo justamente esta a principal função das reticências:

quantas vezes me abismara:
 água clara... alma profunda...”
 [...]
 “Aprendi a ser bem cedo
 segredo de algum segredo
 imagem, sombra de imagem...

(MEYER, 1957, p.14)

Segundo Carvalho (1984, p. 222), ao final do poema é que o sujeito revela ter aprendido desde bem cedo ser “segredo de algum segredo, imagem, sombra de imagem”, os segredos, a imagem e a sombra, que configuram no conhecimento do ser, só podem ser entendidos no movimento de retrocesso, de reflexão sobre o já feito, de tudo já vivido até ali e dessa eterna busca de si mesmo, descobrindo que sua personalidade é dividida e que seu duplo, o outro, é apenas a sombra do eu que se busca incessantemente.

Em “Sanga Funda”, pode-se ver um indivíduo que assim como Narciso, também observa seu reflexo com olhos de quem gostaria de conhecer aquele ser, até então incógnito, mas não tem paixão e nem devoção por si mesmo. O narcisismo do poema tem mais relação com a profecia de Tirésias do que com o mito propriamente dito, pois aqui o ser se mostra descontente com o que vê, com o que conhece. Conhecer-se e mostrar a si mesmo como é, de fato, é reconhecer que está diante de um fantasma a configurar-se apenas em sombra de si

próprio.

De acordo com Bachelard (2002, p. 23), para compreender essa fixação do ser por si próprio, inicialmente, é preciso compreender a utilidade psicológica do espelho das águas: a água serve para naturalizar a nossa imagem, para devolver um pouco de inocência e de naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima. Portanto, quando o que o indivíduo vê diante das águas claras da sanga retrata o desdobramento de seu ser em sombra e imagem, revela um descontentamento, uma tristeza em ver-se, não como Narciso diante de uma beleza digna de contemplação, mas sim, diante de si mesmo, que não passa de um reflexo, uma sombra, uma imagem, ou até mesmo, como um fantasma, conforme aparece no poema posterior “Retrato no Açude”.

O poema que se segue, “Retrato no açude”, segue a mesma linha do anterior. Poder-se-ia dizer que se completam e se reiteram.

RETRATO NO AÇUDE

Ergue-se um vago véu
De neblina e solitude.
Cada vez mais alto, o céu
Profundo caiu no açude.

Que silêncio de horizonte!
Chegou a hora mais grave.
Nem choro de sanga ou fonte,
Nem sussurro, vôo de ave.

Só um arrepio de brisa
De leve encrespa a água lisa.

No pálido céu vidrado
Procuro-me, e lá no fundo
Há um fantasma debruçado
Para os lados do outro mundo.

Em si mesmo dividido,
Fantasma perdido e achado,
És reflexo refletido,
Em teus olhos retratado.

Leio na face que eu vejo
Para o alto debruçada:
Sou tão próximo e distante!
Aceita o lúcido instante!
Não turves com teu desejo
A paz desta água parada.

(MEYER, 1957 p.257)

“Retrato no Açude” faz parte dos *Últimos Poemas* de Meyer. Estes foram anexados à edição de 1957. O próprio título do poema “Retrato no Açude” remete à idéia da poética meyeriana, a busca de si, o encontro com o outro que está refletido e a tentativa de

conhecer-se. Porém, tal façanha se torna cada vez mais impossível, pois assim como Narciso não consegue tocar o objeto de sua paixão, o indivíduo do poema não consegue se ver como é, afinal, toda vez que tenta conhecer esse fantasma - ele mesmo, seu próprio reflexo, este lhe escapa, se despedaça como um fantasma que se vai para o outro mundo. As águas estão paradas, mas o reflexo está sempre se perdendo. Isto talvez pelo fato de que jamais se pode conhecer a si mesmo. Trata-se de um desdobramento sem fim essa busca interminável, que, assim como Narciso, ao atravessar a barca entre o mundo dos vivos e dos mortos, busca seu reflexo, o indivíduo do poema sente ao mesmo tempo estar próximo e distante deste outro e sabe que o buscará mesmo nas águas do outro mundo.

O poema “Retrato no Açude” traz a principal temática da poética de Meyer. Além de expor o desdobramento da personalidade, o poema, assim como “Sanga Funda”, revela um indivíduo se observando nas águas claras, paradas e profundas, assim como Narciso, diante de um ser que parece estar dentro da água e, ao observar este ser, percebe que é ele mesmo e não o é.

... existe, sob as imagens superficiais da água, uma serie de imagens cada vez mais profundas, cada vez mais tenazes, o indivíduo não tardará a sentir, em suas próprias contemplações, uma simpatia por esse aprofundamento; verá abrir-se, sob a imaginação das formas, imaginação das substâncias. Reconhecerá na água um tipo de intimidade profunda, como se ela estivesse em seu destino. (BACHELARD, 2002, p.6)

Açude, assim como sanga, é uma palavra cujo significado tem a ver com represar água de rio ou da chuva. No início do poema, é como se o céu caísse no açude, pois a imagem sugere o reflexo do céu (alto) nas águas do açude (baixas). Tudo está em silêncio, o que lhe resta é apenas um arrepio, talvez o medo do que irá encontrar ao olhar-se na água lisa.

Olhando-se na água, o eu lírico vê o céu e procura um fantasma, um simulacro, como Narciso a buscar a figura de si dentro desta água tão límpida. Pretende encontra-se, mas constata que as profundezas das águas refletem apenas “um fantasma debruçado para os lados de outro mundo”. Ao final do poema, assim como em “Sanga Funda”, o eu lírico tem “a sua duplicidade reinstalada a uma situação dramática de uma renovada aventura de autoconhecimento” (CARVALHAL, 1984, p.221). Ao verificar que aquele fantasma visto nas águas é ele próprio, constata que este mesmo é parte dele, é parte de seu todo dividido em algo que não conhece, mas que busca constantemente conhecer; é um fantasma perdido e achado, justamente por isso, perdido, porque o eu lírico não o conhece, mas achado, por ter a certeza de que é ele, mas não a parte que conhece; “reflexo refletido, em teus olhos retratado”. O eu lírico vê-se diante de si mesmo refletido nas águas, mas o que ele vê está apenas em seus

olhos, apenas ele consegue ver que aquele reflexo na água é como se Narciso estivesse à espreita deste indivíduo, fazendo com que ele seja o único a ver-se, o único a observar que aquele ser refletido nas águas em tudo se parece com ele, mas não o é. Trata-se de alguém diferente, podendo ser até um fantasma, mas que, diferentemente de Narciso, não se enamora pelo próprio reflexo, e sim, sente desprezo por aquele ser fantasmagórico mergulhado nas águas do açude.

De acordo com Carvalho (1984, p. 221-222), “a atmosfera de mistério envolvente, que dissolve o real, é feita desde o início do texto através da descrição da paisagem silenciosa, nebulosa, quase sombria”. Assim como Narciso, o indivíduo tem a natureza à sua volta, mas não dá importância a esta, o que lhe interessa é o ser que está no fundo das águas. Trata-se do fato de o eu lírico mais uma vez tentar se ver nas águas claras e límpidas, porém, novamente, depara-se com o outro, com a dicotomia do ser, com o reflexo, que indica mais uma suposição do objeto que o conhecimento do mesmo. A necessidade de conhecer-se, a impossibilidade de aprender-se integralmente, manifesta também na natureza de uma figura que ultrapassa os limites do real e projeta-se em outro mundo, num mundo desconhecido, tão desconhecido quanto o ser que encontra refletido nas águas do açude.

Em “Retrato no açude”, este ser desconhecido deixa de ser sombra ou apenas um reflexo para tornar-se um fantasma. Tudo se resume na metáfora que alia o auditivo ao visual, “silêncio de horizonte”, podendo representar o vazio que o eu sente por não conseguir conhecer-se; tudo contribui para o isolamento e a solidão, da mesma forma que Narciso se isolou do mundo ao conhecer-se, o indivíduo do poema também o faz ao passo que está diante daquele fantasma que é ele mesmo. Segundo o relato que o próprio eu lírico faz da situação, até a paisagem ganha sentimentos como se fosse humana: choro, sussurro, arrepio; é como se todas as coisas fossem simplesmente reflexo, não existissem de verdade. O poema é mesclado de uma série de oposições, “próximo e distante, perdido e achado, reflexo refletido”, completando a seqüência de contrários, tão reiterada que compõe um ser dividido entre o eu e o outro. “Desaparecer na água profunda ou desaparecer num horizonte longínquo, associar-se à profundidade ou à infinidade, tal é o destino humano que extrai sua imagem do destino das águas” (BACHELARD, 2002, p. 14).

Após a análise de “Retrato no Açude” e “Sanga Funda”, reiterando que ambos retratam o conflito do indivíduo a se descobrir duplo diante das águas e, nesta descoberta, pára e observar este ser que se vê nas águas, semelhante à atitude de Narciso, pode-se concordar com Chevalier (2006, p. 15), ao afirmar que as significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de

regenerescência. Esses três temas se encontram nas mais antigas tradições e formam as mais variadas combinações imaginárias – e as mais coerentes também. As águas, massa diferenciada, representando a infinidade dos possíveis, contêm todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. Nos dois poemas explicitados anteriormente, observa-se que a mesma água fonte de vida, é também fonte de conflitos no indivíduo ao contemplar, nela, o seu reflexo; alguém tão igual, mas concomitantemente tão díspare. A água, nos poemas “Sanga Funda” e “Retrato no Açude” não possui a simbologia de purificação, pois ambos os sujeitos dos poemas demonstram sentimentos de impurezas por se verem, assim como Narciso, diante de alguém que não conhecem e que gostariam de conhecer, mas logo percebem que tal desconhecido é parte dele próprio. Nas águas da Sanga e do Açude o indivíduo se percebe duplo, talvez este seja o primeiro passo para conhecer a si mesmo e procurar uma forma de reconstruir o que possivelmente havia sido diluído.

A água torna-se um bem sentimental que desperta e atualiza as potencialidades, uma vez que a matéria é nosso espelho energético; é espelho que focaliza as nossas potencialidades iluminando-as com alegrias imaginárias (BACHELARD, 2002, p. 20). A água como espelho imaginário converte-se em imagens que trabalham com a lógica dos antagonismos, ou seja, o equilíbrio de forças contrárias explicitando uma organização material, uma dialética material. Assim, o indivíduo frente ao texto, assim como o eu de frente às águas, pode perceber em si mesmo a atração e a repulsão, o movimento e o repouso, como energias que traduzem esse jogo de forças ligado ao devir, à potencialidade e à atualização. Bachelard postula um narcisismo cósmico “É a floresta, o céu que se miram na água com Narciso, não está mais sozinho, o universo se reflete com ele e, em contrapartida, ao envolvê-lo, se anima com a própria alma de Narciso: ‘O mundo refletido é a conquista da calma’” (Idem, p.36).

Outro texto no qual podemos observar uma clara atualização de Narciso é o poema intitulado “Espelho”, inserido na obra *Giraluz*. De acordo com Carlos Dante de Moraes (posfácio a coletânea *Poesias*, 1957, p.289), nesta obra, temos um Meyer que inicia em seus poemas a utilização dos versos livres, com ritmos antitradicionais, assim como a utilização habilidosa das formas populares. Não se sente a mão alada no debuxo e na cromatização variada das imagens, nem qualquer esforço no ajuste das sonoridades agudas, graves ou discretas, na combinação feliz da dissonância e a doçura melódica. O poeta é senhor absoluto de sua arte, pode permitir-se caprichos líricos, a sugestão de um arpejo ou notas altas. Mas a sua concepção da poética permanece a mesma do início, não obstante a perícia

técnica de que se enriqueceu. Em *Giraluz*, encontramos um poeta mais maduro tendo já refletido bastante sobre o que deve ser a poesia. A nota de simplicidade, inocência, pureza, ingenuidade, humildade, é repetida com insistência em todo o livro. Mas se ele conhece as fórmulas que exprimem o mistério poético, ainda permanece bastante possuído de emoção para não trair-se. *Giraluz* é um admirável momento de equilíbrio. A obra é um remate, um aparente impasse, estimulante e criador, ou o poeta, na procura da beleza lírica, continua a repetir, forçando-a a jorrar simplicidade, pureza, inocência ou rompe com todos os processos, buscando o objetivo num registro muito diverso. Assim é *Giraluz*, uma mistura de sentimentos, sensações, uma busca do passado que se configura no presente, uma obra que, como as outras, remonta à conflitos antigos que se tornam atuais, como o mito do duplo que se apresenta na figura clássica e atual de Narciso, sobretudo no poema a seguir:

ESPELHO

Quem é esse que mergulhou no lago liso do espelho
E me encara de frente à claridade?

Tem na íris castanha irradiações misteriosas,
E o negrume do sonho alarga tanto as pupilas
Que o seu lábio sensual como um beijo esmaece.

Abro a mão – ele abre a mão.

Meu plagiário teimoso...

Tudo que eu faço morre no gelo de um reflexo.

(Ele sorri do meu sarcasmo...)

Não poder fugir da introversão,
tocar a carne da evidencia!

Dói-me a ironia de pensar que eu sou tu, fantasma.

(MEYER, 1957, p. 69).

O poema em questão faz parte da obra *Giraluz*. E conforme já afirmara Carlos Dante (1957, p. 289), os poemas de tal obra possuem versos livres e estrofes que não possuem o mesmo número de versos. Assim é “Espelho”, composto de 12 versos livres e sem rimas. Mas há uma presença muito forte da assonância dos fonemas vocálicos /e/, /i/ e /o/, predominando o som do fonema /e/. As assonâncias, conseqüentemente, proporcionam ao poema um ritmo acentuado. As estrofes não seguem um rigor predeterminado, mas se assemelham a um relato do eu ao ver este outro ser que é igual a ele, malgrado agir como um

desconhecido. Imita-o em tudo, mas a constatação de que são uma mesma pessoa faz com que nele nasça a ironia, afinal, neste desdobramento sem fim, o eu se vê zombando de si mesmo.

O espelho aqui pode ser comparado ao lago no qual Narciso se vê, pois o próprio indivíduo descreve metaforicamente o espelho como um lago liso. Mas este ser desconhecido que está “dentro” do espelho encara o eu de frente, como se não fossem indivíduo e imagem, e sim, duas pessoas, paradoxalmente, idênticas e desconhecidas. Não reconhece a si próprio no reflexo. É outro este desconhecido a refletir-se no espelho.

Na segunda estrofe, o eu descreve como vê este outro. Para ele, este ser desconhecido irradia dos olhos um grande mistério. Que mistério seria esse? Pode-se relativizar que tal mistério é o fato de este indivíduo até então ignorado, ser o outro lado dele próprio.

As quatro estrofes seguintes, compostas por apenas um verso, dão continuidade ao drama do indivíduo que se descobre duplo. Tudo que ele faz, vê seu reflexo reproduzir da mesma forma. O ser chega a chamar seu duplo de “plagiário teimoso”, demonstrando inquietude com aquela imagem, pois a insatisfação maior se resume no fato de todas as ações do eu morrerem, acabando dentro de um espelho, sendo repetidas por um reflexo que, até então, ele não havia descoberto ou não havia reparado, vez que sua ironia tamanha logra interditar a consciência de que este outro, este ser intitulado de plagiário, é ele mesmo. Tudo que faz não vai além desse outro que existe no espelho, não se reconhece no outro, mas sabe que é parte de si. Este ser desconhecido a lhe desviar a atenção sorri do sarcasmo do outro, como se um zombasse do outro. O indivíduo reconhece que não pode tocar esse outro e ao tentar ver a si próprio na cavidade refletora, a única coisa que vê é esse outro, o seu próprio reflexo. Mas, não aceita que aquele que vê, esse ser que zomba dele mesmo, possa ser apenas sua imagem refletida. O indivíduo se desconhece, desse modo, ao ver que se resume em alguém cuja forma de conhecimento é o desconhecido.

Diferentemente de Narciso, em “Espelho” não há a morte do indivíduo e nem a idolatria deste por seu reflexo, o ser não se reconhece de verdade na imagem, sendo esta a aparência do que ele é. Um Narciso moderno que, ao se ver, decepciona-se com o que vê e com a própria imagem.

O espelho serve para que o indivíduo, assim como Narciso, se reconheça duplo e, a partir do reflexo constante perceba que a duplicidade está no ato de se ver refletido e não se reconhecer no que vê, como se seu próprio ser não fosse uno e sim dois diferentes seres.

Em Meyer, o espelho, como objeto, é, sobretudo, móvel de dissociação e a imagem do outro que ele reflete não encontra a do seu eu. Ao contrário, entram ambas em

conflito”. A superfície refletora é local de inquietação, em lugar de reconstituir a unidade na imagem projetada, o espelho registra a divisão do ser em essência e aparência (CARVALHAL, 1984, p. 51 e 54).

O último texto desta análise que se pauta na atualização moderna que Meyer faz do mito de Narciso é o poema “A Mario Quintana”, encontrado na obra *Poemas de Bilu*. No poema em questão tem-se um duplo que, como Narciso, “namora o reflexo vago e esguio...”:

A MARIO QUINTANA

Um *Schlichte*, poeta, o inverno vai chegar:
A gente sente no ar um arrepio
Finíssimo... a andorinha que partiu
Ninguém sabe se um dia há de voltar.

Mas não faz caso, não, isto é do frio,
Caprichos da vesícula biliar.
Na vidraça garoenta deste bar
Namoro o meu reflexo vago e esguio.

Passam lá fora os homens apressados,
Passam e apagam meu reflexo vago,
Mas eu não vou fazer comparações.

Pra quê? Ó meus cigarros apagados,
bem sei que eu mesmo, eu mesmo é que me apago...
dedico este soneto aos meus botões.

(MEYER, 1957, p. 171)

O poema em questão trata-se de um soneto, composto por versos ora livres ora seguindo a métrica de decassílabo, porém todos rimados, seguindo o esquema rímico para as duas primeiras estrofes de ABBA e BAAB, dado que a terceira estrofe não possui rima se a observarmos isolada da quarta, mas se as tomarmos juntas, vemos que rimam entre si da seguinte forma: CDE/CDE.

O eu lírico, inicialmente, dedica o poema a Mario Quintana, mas ao final, quando tem a irônica conclusão de que tudo pode ser apagado (seu reflexo, seus cigarros e até ele mesmo), revela dedicar o poema aos botões. Esses “meus botões” podem ser comparados ao fato de o eu lírico perceber que nada seria mais importante do que os próprios botões, expressão corriqueira do dia-a-dia para se referir a si próprio.

Nesse poema, temos a descrição de um indivíduo que está num bar e, ao olhar pela vidraça para ver as pessoas que passam nas ruas, se depara com seu “reflexo vago e esguio”, belo, digno de admiração e devoção. Aqui, Narciso está à espreita, observando apenas o momento certo de aparecer, de mostrar ao indivíduo que ele pode enamorar-se de si mesmo, porque seu reflexo é vago e esguio.

No poema, o eu lírico de Meyer descreve para Quintana um dia frio. Nesse dia, o indivíduo vê tudo que se passa na rua através de uma vidraça. Nela, se vê refletido como alguém vago e esguio. Vago, pois é apenas um reflexo que a qualquer momento pode se dissipar no espaço ou desaparecer no tempo; esguio, pelo mesmo fato de ser vago, é fino, é delgado, pode apagar a qualquer momento, mas mesmo assim, sente-se enamorado por esse reflexo. A Modernidade de Narciso, no poema referido, se perfaz pelo fato de que, diferente do Narciso clássico que se observa no lago, entre as montanhas, sem notar mais nada, nem ninguém, menosprezando a todos, no poema de Meyer, vê-se um Narciso a enamorar-se do próprio reflexo, mas, sendo através da vidraça de um bar, os passantes o apagam. Para o eu lírico, que afirma não querer fazer comparações, o reflexo apagado pelos homens apressados que passam na rua, é como seus cigarros por ele apagados, mas, ao final, vemos um impasse irônico, pois o eu lírico diz que até ele mesmo se apaga. Então, o que é um reflexo apagado pelos outros ou alguns cigarros por ele apagados? Tudo se resume em uma coisa simples e mísera. Aquele reflexo que namora é apagado pelos homens, assim como ele mesmo se apagará um dia.

Vale reiterar, ainda, dois poemas de Meyer que foram analisados em momentos distintos do trabalho, mas que, em sua forma, apresentam um tipo de Narciso. Os poemas “O outro” e “Não faça isso”. O primeiro poema é apresentado no primeiro capítulo e o segundo poema, integra o segundo. Ambos estão na obra *Literatura e poesia* e, conforme já mencionado antes, tal obra é composta por poemas vazados em prosa.

O outro

O homem opaco está caminhando na sombra. A rua úmida reflete o sono dos lampiões, e a cada passo um reflexo foge no calçamento molhado e volta um novo reflexo, monotonamente. Como os amores que morrem e se repetem, como as idéias, como tudo. Casas trancadas de arrabalde são as testemunhas mudas do minuto, gatos flexíveis na escuridão, com patas de veludo, a aberta fresca de um jardim saturado de chuva primaveril abre o regaço caricioso, hálito da seiva na noite. O homem passa.

Ao pé dos focos de iluminação, a sombra do homem espicha-se, comprida, interminável, com pernas fantásticas de pau, até tocar no outro lado da calçada e trepar a parede. Mas não vê o delírio da própria sombra, vê só as outras sombras que moram na mesma memória...

Mil e um vultos do passado chegam na ponta dos pés e se debruçam com a malícia do mistério sobre o seu ombro. Vêm deles um aviso de morte, um olá! indecifrável. E pensam tanto que, para aliviar a carga, o homem suspira, como um doente muda de posição na cama, removendo o peso da febre.

Nuvens de breu pesavam, tão baixas, que o vulto ficou mais corcunda. Os passos acordavam passos na calçada. A chuva engrossou, desabafo largo, refrigerante. Ploc-plac e o roçar do impermeável. Depois, a chave na porta, a subida na escada escura, como um ladrão prudente.

O indicador no botão da luz premiu a claridade. Tirando o paletó, destramando o nó da gravata, foi até o espelho.

Do outro lado, no lago emoldurado, o mesmo Outro, que era e não era ele mesmo...
(MEYER, 1957, p. 203-204).

Não faça isso

Era talvez o peso daquelas nuvens baixas, que esmagavam o ar morno, ou o peso da vida? Sentia na testa suada um punho de chumbo. Caminhava nem sabia como.

As ruas noturnas cambaleavam a cada passo. Torpor. Janelas curiosas, espiando o rapaz dentro da noite, deviam ter qualquer coisa de pupila irônica e atenta. Arremedavam-lhe o jeito ridículo. Uma impressão dolorosa de abandono: ele era, naquele momento, o único homem que não... Besteira! Tudo continuava como sempre. Voltaria pra casa, e depois de uma vigília inquieta, o mergulho no sono, simplesmente. Ah! é verdade, não se esquecesse de tomar um comprimido...

Que era aquilo? A porta de casa. Chave. Duas voltas. Entrar. Subiu no escuro, apalpando a parede. Devia estar úmida a parede. Um volume veludoso, roçando nas pernas: o gato da pensão.

Entrou no quarto e acendeu a luz. O espelho ficava bem em frente à porta, e ao acender a luz, a imagem dele, na claridade brusca, parecia mais real do que o seu próprio corpo.

Chegou perto, olhou. O outro olhava, pálido, pálido, olhava no infinito das pupilas refletidas. Era ele? Pensando bem, que coisa estranha esse desdobramento sem fim, o diálogo do homem com a sua sombra. Na superfície lisa, a imagem vivia: olhos grandes, parados, a testa pesando sobre o rosto fino.

Lentamente, a expressão alterou-se. Um frêmito irônico percorreu o lábio, passou no olhar um vazio de loucura, na mão crispada brilhou qualquer coisa...

O tiro partiu da imagem no espelho. A sombra matou o homem.

(MEYER, 1957, p.213-214)

O poema intitulado “O outro” pode ser considerado uma versão em prosa do poema “Espelho”. Ambos ressaltam o fato de, desde o início, o indivíduo estar nas sombras, no escuro, como se este estivesse integrado ao cenário noturno, de forma que não se sabe onde termina a realidade e começa a fantasia. Esta narrativa reescreve o poema que lhe é anterior, tentando captar o instante em que o homem toma consciência de sua duplicidade. Neste poema, assim como no “Espelho”, o outro está no lago emoldurado, no espelho, e ao mesmo tempo que não era ele, o era. Diferente de Narciso, o indivíduo não se reconhece no espelho, sabe que aquele que vê é ele, mas a descoberta de ser um homem duplo faz dele alguém desconhecido. Narciso se encontra no espelho apenas a espreitar o que acontece fora dele.

Também, no poema “Não faça isso”, o tema do outro é retomado, dando-lhe continuidade. Numa situação inicial idêntica à do indivíduo do poema “O outro”, um homem está voltando para casa à noite e, neste trajeto, sente o peso da rotina, da vida que o esmaga, ao frontar-se com e o estado interior que reflete tudo à sua volta: o seu espelho. O final inesperado dissolve o conflito, a sombra elimina o homem. Nele, concentra-se todo o momento já preparado, desde o início do texto, e aludido em “O outro”, o homem é sugado

por si mesmo, pelo Narciso que está preso no espelho. A vitória da sombra sobre o homem indica a preponderância da aparência sobre a essência que ela encobria. Dada a impossibilidade de solucionar a discordância interna, a sombra impulsiona para dissolver o conflito interior.

A morte, o suicídio se apresenta como única saída possível porque a tentativa de aprisionar a própria imagem, de reconquistar a identidade decididamente esfacelada leva à loucura, Narciso é prisioneiro de si mesmo, enredado na própria teia. Enquanto o texto desenvolve o tema do outro, levando-o às últimas conseqüências mais trágicas, a lucidez margeia, observando. Ela se manifesta no título, “Não faça isso”, que sintetiza a expressão da consciência a quem o gesto decisivo não surpreende, mas que se vê impotente para evitá-la. É justamente essa dialética que perpassa a obra de Meyer, marcando-a com a presença sempre ameaçadora da morte, como solução inevitável ao drama interior. A morte seria a última saída para resolver o conflito de se ver como um ente duplo (CARVALHAL, 1984, p. 64).

Narciso, na Antigüidade clássica, era simplesmente um belo jovem que, por desprezar o amor das ninfas, foi condenado a amar algo que jamais poderia ser tocado por ele: o próprio reflexo. Narciso morre ao conhecer-se, conforme a profecia de Tirésias.

Na atualidade, verificamos um Narciso desejoso de conhecer a si mesmo, mas que ao fazê-lo, está frente a frente com um ser desconhecido, o mesmo ser que configura em sua eterna busca, aquele ser que procura, incansavelmente, conhecer, o duplo que se perfaz através do desdobramento da personalidade. Tema explorado por Meyer, em grande parte de suas poesias, o preço pago pelo eu lírico, no afã de libertar a si mesmo, é o encontro com seu eu desconhecido, que se revela no encontro com o outro. A busca de si torna-se o meio de expressar o contato, para além de si mesmo, para conhecer-se melhor e descobrir que, além do eu, existe também o outro, ser múltiplo e próprio da condição humana. Diante da água ou do espelho a refletir sua imagem, o sujeito sente a necessidade de completar-se e conhecer-se.

Tirésias, ao afirmar à mãe de Narciso que ele só viveria longos anos se não conhecesse a si mesmo, não imaginava que, na Modernidade, o Narciso só pode ter vida longa se tentar conhecer a si mesmo. Afinal, o duplo atualizado por Meyer configura-se como o indivíduo que, ao se ver refletido, como o próprio Narciso, não se apaixona pelo que vê, mas tenta conhecer, desvendar os mistérios desse ser desconhecido diante de seus olhos, mas que é distante e inatingível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No desenvolvimento deste trabalho, observamos que, ao longo de toda sua obra, Meyer, ao construir seus poemas e expor neles um conflito extremamente atual do homem moderno, evidencia que ao mesmo tempo em que o mito se lê como um trajeto dirigido à procura de um melhor eu, a ambivalência nele presente manifesta-se em sua relação privilegiada com a figura da circularidade. O mito do duplo renasce sempre e pode, muitas vezes, além de marcar a relação do encontro consigo mesmo, marcar a relação com a morte, a simbolizar também um encontro consigo mesmo. Mais que o círculo, é a imagem espiral que viria ao caso, o símbolo da morte-renascimento, pois, ao passo que o indivíduo consegue firmar o encontro do eu com o seu duplo, é como se o que conhece de si mesmo viesse a morrer cedendo lugar a outro ser diferente e único que acaba de nascer. Bem se sabe que Narciso é o indivíduo que se apaixona por si próprio ao se ver refletido nas águas. Já em Meyer, notamos que, além da água na qual o ser se vê, temos ainda os espelhos, as vidraças, mas ao se ver, o que o indivíduo encontra não é alguém por quem se apaixona e deseja ter para si, e sim um ser desconhecido, uma aparência. Diferente de Narciso, o eu lírico explorado por Meyer não tem no reflexo o objeto de seu desejo amoroso. Meyer persegue o eu verdadeiro e encontra, através dele, o duplo.

As obras de Meyer exploradas neste trabalho mostram-nos várias facetas de um sujeito que se desdobra sempre em busca do conhecimento de si mesmo. Em *Poemas de Bilu*, temos um duplo a adquirir nome e forma, alguém com quem o eu lírico dialoga, mostrando que o drama interior pode ser resolvido através da concretização do duplo. Bilu é a face rebelde e descontrainda que expressa descontentamento e critica o que julga necessário. Em *Literatura e poesia*, além de notarmos com bastante nitidez a exploração no mito do duplo, observamos uma reescrita em prosa de outros poemas. Nessa obra, o poeta realiza a experiência da reescrita e afirma a rebeldia, antes expressa com Bilu, de outro modo, com recursos de variadas naturezas. Por fim, se em *Literatura e poesia* temos um Meyer irônico, a ceder lugar ao poema em prosa, em *Últimos poemas*, deparamo-nos com um autor mais lírico, que parece retomar a essência lírica que lhe escapara em livros anteriores. Na obra *Alguns poemas*, acrescentada à edição de 1957, Meyer, ao adicionar poemas que mais se assemelhavam aos *Últimos poemas*, mostrou-nos, com clara nitidez, que, assim como o mito do duplo é circular, porque o indivíduo sempre volta ao lugar de onde saiu, sua obra também apresenta tal circularidade, o leitor passa por diversas temáticas expostas pelo poeta, porém,

sua leitura se conclui com a mesma temática, o mito do duplo retratado de forma lírica.

Desta forma, temos um poeta que reavivou um dos conflitos mais antigos da humanidade, o conflito consigo mesmo, o mito do duplo. Meyer o expôs de variadas formas, através de Narciso, de Bilu, de sombras e de outras manifestações de um indivíduo em si mesmo dividido.

REFERÊNCIAS

1. UTILIZADAS

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

ANDRADE, Mário. *Obra imatura*. São Paulo: Martins, /sd/.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. e notas Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

ASSIS, Machado. O espelho: esboço de uma teoria d alma humana. In: ____ *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. vol. II. p. 345-352.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. Devaneios sobre o devaneio. In: ____ *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Matins Fontes, 1998.

BARTHES, Roland. Mudar o próprio objeto. In: ____ *Atualidade do mito*. Org. Gennie Luccione [et al]. Trad. Carlos Arthur do Nascimento. São Paulo: Duas cidades, 1997. p. 11-16.

BAUDELAIRE, Charles Pierre. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Dorothée de Bruchard. Florianópolis: UFSC, 1988.

BECKER, Paulo. Sapato Florido. In: ____ *Mario Quintana: As faces do feiticeiro*. Porto Alegre: UFRGS, 1996. p. 97-130.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BOYER, Philippe. O mito no texto. In: ____ *Atualidade do mito*. Org. Gennie Luccione [et al]. Trad. Carlos Arthur do Nascimento. São Paulo: Duas cidades, 1997. p. 81-90.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1987.

BRINK, O. O ritmo e a sintaxe. In: ____ *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro Filiponsk [et al]. 4 ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind [et al]. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 2000.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: ____ *Vários Escritos*. 3 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 17-39.

CALVINO, Italo. A combinatória e o mito na arte da narrativa. In: ____ *Atualidade do mito*. Org. Gennie Luccione [et al]. Trad. Carlos Arthur do Nascimento. São Paulo: Duas cidades, 1997. p. 75-80.

CANOVAS, Suzana Yolanda L. Machado. *O universo fantástico de Murilo Rubião à luz da hermenêutica simbólica*. 2004. 415f. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

CARVALHAL, Tânia Franco. *A Evidência Mascarada: uma Leitura da Poesia de Augusto Meyer*. Porto Alegre: L & PM, 1984.

_____. *Melhores poemas de Augusto Meyer*. São Paulo: Global, 2002.

CARPEAUX, Otto Maria. O crítico Augusto Meyer. In: ____ *Ensaio reunidos : 1942 - 1978 : de a cinza do purgatório ate livros na mesa*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999. v. 1. p. 848-852.

COHEN, Jean. *Estrutura da linguagem poética*. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1974.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Colaboração de André Barbault... [et al]; coordenação Carlos Sussekind; Trad. Vera da Costa e Silva... [et al]. 20 ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2006.

CUNHA, Fausto. Ensaio e Humanismo. In:____. *A luta literária*. Rio de Janeiro: Lidador, 1964. p. 161-164

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Trad. Luiz Arthur Nunes, Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. A situação atual do símbolo e do imaginário. In: ____ *A fé do Sapateiro*. Trad. Sérgio Bath Brasília: Ed UnB. 1985.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva S.A, 2002.

_____. *O mito do eterno retorno*. Trad. José Antonio Ceschin São Paulo: Mercuryo, 1992.

FONSECA, Laura Goulart. *Linguagem e verdade em Autran Dourado*. Disponível em: <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa5/12.html> Acesso em 20-03-2008.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: ____ *Obras Completas*. Trad. Jayme Salomão. Vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1919. p. 235-269.

_____. O ego e o Id e outros trabalhos. In: ____ *Obras Completas*. Trad. Jayme Salomão. Vol. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1914. p. 04-40.

_____. Sobre o Narcisismo: Uma Introdução. In: ____ *Obras Completas*. Trad. Jayme Salomão. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1914. p. 89-119.

FUKELMAN, Clarisse. A poesia incompleta de Cecília Meireles. In: ___ *Jornal do Brasil: idéias*. 2001. Disponível em: <http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernos/ideias/2001/11/02/joride20011102012.html> Acesso em: 22-02-2008.

GALLOP, Jane. Por onde Começar? In: ___ *Lendo Lacan*. Trad. Ana Maria Barreiros. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 76-95.

GENETTE, Gerard. Complexo de Narciso. In: ___ *Figuras*. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva S.A, 1972. p. 23-30.

GIDE, André. *O tratado de Narciso: teoria do símbolo*. Trad. Luiz Roberto Benati. 2 ed. São Paulo: Flumen, 1984.

HAMILTON, Edith. *Mitologia*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JABOUILLE, Victor. Mito e literatura: algumas considerações da permanência da mitologia clássica na literatura ocidental. In: ___ JABOUILLE [et al]. *Mito e literatura*. Portugal: Editorial Inquérito, 1993. p. 9-44.

JUNG, Carl Gustav [et el]. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

KAUFMANN, Pierre. Narcisismo. In: ___ *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Trad. Vera Ribeiro [et al]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 347-356.

LACAN, Jacques. Sobre o Narcisismo. In: ___ *O seminário: Livro 1: os escritos técnicos de Freud*. Trad. Betty Milan. Rio de Janeiro: 1986. p. 128-151.

_____. Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je. In: ___ *Écrits 1*. Paris: Éditions du Seuil, 1970. p. 89-97.

LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B. Narcisismo. In: ___ *Vocabulário da Psicanálise*. Trad. Pedro Tamem. 10 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 365-370.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *A poesia como encantaria da linguagem*. Disponível em: <http://paesloureiro.wordpress.com/2007/02/13/a-poesia-como-encantaria-da-linguagem/> Acesso em 20-03-2008.

MANN, Thomas. *Morte em Veneza*. Trad Maria Deling. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

MARTINHO, Cristina. *Articulações do duplo na literatura fantástica do século XIX*, 2006. Disponível no site: <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno09-04.html> Acesso em: 20-01-2008.

MEIRELES, Cecília. *Poesias completas: edição do centenário Cecília Meireles*. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, vol. 1.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: ____ INDURSKY, Freda. *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000.

_____. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MEYER, Augusto. *Poesias (1922-1955)*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1987.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Trad. Antônio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1959.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Os filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PLACER, Xavier. *O poema em prosa: Conceituação e antologia; introdução de Afrânio Coutinho*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968.

PLAUTO. *Anfitrião*. Rio de Janeiro: Ed. Ouro, 1969.

PIRES, Antônio Donizeti. *Pela volúpia do vago: o Simbolismo: o poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira*. 2002. v. 2. Terceira parte, p. 254-455. Tese (Doutorado em Letras – área de concentração: Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2002.

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

PLATÃO. *Diálogos: A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Porto Alegre: Globo, 1964.

POE, Edgar Allan. Willian Wilson. Trad. Berenice Xavier. In: ____ *Contos Fantásticos*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1965.

QUINTANA, Mario. *Poesia Completa*. Org. Tânia Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

RANK, Otto. *O Duplo*. Trad. Mary B. Lee. 2 ed. Rio de Janeiro: 1939.

RABANT, Claude. O mito no porvir (re) começa. In: ____ *Atualidade do mito*. Org. Gennie Luccione [et al]. Trad. Carlos Arthur do Nascimento. São Paulo: Duas cidades, 1997. p. 29-40.

RAMNOUX, Clémence. Mitológica do tempo presente. In: ____ *Atualidade do mito*. Org. Gennie Luccione [et al]. Trad. Carlos Arthur do Nascimento. São Paulo: Duas cidades, 1997. p. 17-28.

RIBEIRO, Vera [et al]. Narcisismo. In: ____ *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 347-355.

ROCHA, Everaldo P. Guimarães. *O que é mito?* São Paulo: Brasiliense, 1985.

ROSSET, Clement. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Trad. José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1999.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 4 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SANTOS, Antonio Carlos. Imagem, mito e narrativa: prolegômenos sobre o duplo. In: ____ *Revista Crítica Cultural*. Volume 2, número 1, jul./dez. 2007. Disponível em: www.revistacultural.com.br. Acesso em: 28-09-2007.

SELLIER, Philippe. Qu' est-ce quiun mythe littéraire? In: ____ *Littérature*. Paris: Larousse, n.55, out. 84.

SILVA, Ignácio Assis. *Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso*. São Paulo: Editora Unesp, 1995.

SIGANOS, André. Mythe et littérature. In: ____ *Le minotaure et son mythe*. Paris: PUF, 1993.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Rosa Carino Louro. São Paulo: Tempo Brasileiro, 1975.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: UNB, 2003.

_____. O desenvolvimento de uma linguagem em Yêda Schmaltz. In: ____ *Letras em revista: Instituto de Ciências Humanas e Letras*. v. 1, n. 1/ 2. jan./jun. Goiânia: Cegraf/UFG, 1990. p.81-82.

VERISSIMO, Érico. *Noite*. São Paulo: Globo, s.d.

VERNANT, Jean-Pierre. Mitologias. In: ____ *Entre mito e política*. Trad. Cristina Murachco. 2 ed. São Paulo: USP, 2002. p. 229-292.

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. *A memória lírica de Mario Quintana*. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

_____. Poesia e crítica em Augusto Meyer. In: ____ *Poética e sociedade: interfaces literárias*. Cascavel: Edunioeste, 2008. (No prelo).

ZAMBOLLI, José Carlos. *A poeta ao espelho: Cecília Meireles e o mito de Narciso*. 2002. 123f. Dissertação (Mestrado em letras – área de concentração: Estudos Literários) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2002.

2. DO POETA AUGUSTO MEYER

MEYER, Augusto. *Ilusão Querida*. Porto Alegre: Tip. do Centro, [1923].

_____. *Coração Verde*. Porto Alegre: Globo, 1926.

_____. *Duas Orações*. Porto Alegre: Globo, 1928.

_____. *Giraluz*. Porto Alegre: Globo, 1928.

_____. *Poemas de Bilu*. Porto Alegre: Globo, 1929.

_____. *Sorriso Interior*. Porto Alegre: Globo, 1930.

_____. *Literatura e Poesia*. Porto Alegre: Tip. Thurmann, 1931.

_____. *Machado de Assis*. Porto Alegre: Globo, 1935.

_____. *Prosa dos Pagos*. São Paulo: Martins, 1943.

_____. *À Sombra da Estante*. Ensaaios. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

_____. *Segredos da Infância*. Porto Alegre: Globo, 1949.

_____. *Guia do Folclore Gaúcho*. Rio de Janeiro: Aurora, 1951.

_____. *Cancioneiro Gaúcho*. Porto Alegre: Globo, 1952.

_____. *Le Bateau Ivre*. Análise e interpretação. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1955.

_____. *Últimos Poemas*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1955.

_____. *Preto & Branco*. Rio de Janeiro: INL/MEC, 1956.

_____. *Gaúcho, História de uma Palavra*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1957. (Cadernos do Rio Grande, V).

_____. *Poesias (1922-1955)*. Rio de Janeiro: Livr. São José, 1957.

_____. *Camões, o Bruxo e Outros Estudos*. Rio de Janeiro: Livr. São José, 1958.

_____. *Machado de Assis. (1935-1958)*. Rio de Janeiro: Livr. São José, 1958.

_____. *Prosa dos Pagos. (1941-1959)*. Rio de Janeiro: Livr. São José, 1960.

_____. *A Chave e a Máscara*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964.

_____. *A Forma Secreta*. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

_____. *No Tempo da Flor*. Rio de Janeiro: *O Cruzeiro*, 1966. A obra de Augusto Meyer inclui ainda vários artigos em periódicos, prefácios e traduções.

Antologias

MEYER, Augusto. *Antologia Poética*. Org. de Ovídio Chaves. Rio de Janeiro: Leitura, s.d.

_____. *Seleção em Prosa e Verso*. Org. de Darci Damasceno. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL/MEC, 1973.

_____. *Textos Críticos*. Org. de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL/Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

3. SOBRE O POETA

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1946.

BARBOSA, Francisco de Assis. *Discursos na Academia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

BARBOSA, João Alexandre. *Opus 60*. Ensaio de Crítica. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

CARPEAUX, Otto Maria. *Livros na Mesa*. Estudos Críticos. Rio de Janeiro: Livraria. São José, 1960.

CARVALHAL, Tânia Franco. *O Crítico à Sombra da Estante*. Porto Alegre: Globo, 1976.

_____. *A Evidência Mascarada*. Uma Leitura da Poesia de Augusto Meyer. Porto Alegre: L & PM, 1984.

_____. *Melhores Contos de Augusto Meyer*. Porto Alegre: Global, 2002.

CHAVES, Flávio L. *O Ensaio Literário no Rio Grande do Sul (1868-1960)*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.

CUNHA, Fausto. *A Leitura Aberta*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1978.

_____. *A Luta Literária*. Rio de Janeiro: Lidador, 1964.

GOUVEIA, Paulo de. *O Grupo*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

LEITE, Lígia Chiappini Morais. *Modernismo no Rio Grande do Sul*. São Paulo: USP 1972.

LIMA, Alceu Amoroso. *Estudos*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Terra do Sol, 1928.

_____. *Estudos*. Vol. 3. Rio de Janeiro: A Ordem, 1930.

LINS, Álvaro. *Jornal de Crítica*. Vol. 4. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946.

_____. *Mário de Andrade Escreve Cartas a Alceu, Meyer e Outros*. Org. de Lígia Fernandes. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1968.

MARTINS, Ciro. *Rodeio*. Estampas e Perfis. Porto Alegre: Movimento, 1976.

MORAIS, Carlos Dante de. *Alguns Estudos e um Fragmento de Autobiografia*. Porto Alegre: Movimento, 1975.

PEREZ, Renard. *Escritores Brasileiros Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s.d.

PICCHI, Luciana Stegagno. *La Letteratura Brasiliana*. Milão, Sansoni/Accademia, 1972.

VELINHO, Moisés. *Letras da Província*. Crítica Literária. Porto Alegre: Globo, 1960.

ANEXO

ECO E NARCISO

Tirésias, cuja grande fama se espalhara pelas cidades da Aônia, dava respostas infalíveis às pessoas que o consultavam.

Já célebre é seu nome em toda Grécia.
E os povos, como Oráculo, o consultavam.
A primeira, que amarga experiência
Fez dos agouros seus, foi a formosa,
Filha do mar, Liríope: inocente
Deixara-se enredar pelo Cefiso;
Desvairada co'os giros da torrente
Caíra-lhe nas mãos, e em sua gruta
Às violências de amor cedeu forçada.
Tal mãe, tal filho! Tão formoso a lume
Vem o seu, que já ninfas enamora.
Chama-o Narciso. Tirésias, consultado,
Se o menino encheria idade anosa,
“Se não se conhecer”, à mãe responde.
Vã pareceu grão tempo a profecia:
O sucesso, a estranheza da loucura,
E o gênero da morte, a comprovaram.

Conta um ano o Cefísio após três lustros;
Adolescência e infância amostra unidas.
Mancebo mil, mil belas o requestram;
Mas tal vai sua altivez co'a formosua,
Que nenhum, que nenhuma obtém lográ-lo.
No monte o vira, trépidos veados
Lesto andar contra as redes acossando,
Eco, a ninfa loquaz, a que não pode
Falar primeiro, nem calar-se ouvindo:
Inda então era corpo, e não, como hoje,
Simples, aérea voz; da voz contudo
Tinha, qual tem, restrita faculdade,
Só de expressões finais compondo as suas.
Dera-lho Juno em pena; que, podendo
Apanhar co'o seu Júpiter mil vezes
Outras ninfas no monte, esta falando
A entretinha, a dar tempo que fugissem.
Mal que advertiu na astúcia, a Deusa irada,
“Pouco, lhe diz, te servirás da língua
Com que ousaste enganar-me.” Efeito pronto
A ameaça confirmou. Eco entretanto,
Sempre à caca de sons, repete-os logo,
E impaciente no fim redobra as frases.

Esta pois, desde a hora, em que lho as brenhas
Depararam, tão lindo, e tão frangueiro,
Namorada lhe segue a furto dos passos:
E, como, se do fogo se avizinha,
Pronta sulfúrea teda assume o fogo,
Assim, quanto mais próxima o rasteia
Mais se inflama, e se perde. Oh, que de vezes
Não traçou acercar-se-lhe maviosa,
Meiga implorar mercê! Mas como? Ai triste!
Como! Se o romper falas lhe é vedado!
Resta-lhe um bem, só um, que ansiosa espera,
Escutar, repetir do amado as vozes,
Juntando à frase alheia o tom do afeto.
Dos sócios seus na caça extraviado
Narciso brada: “Olá! Ninguém me escuta?”
“Escuta”, lhe responde a amante ninfa.
Ele pasma: em redor estira os olhos;
E, não vendo ninguém: “Vem cá”, lhe grita;
Convite igual ao seu parte dela.
Volta-se, nada vê: “Por que me foges?”
Clama; “Por que me foges?” lhe respondem.
Da mútua voz deluso, insiste ainda:
“Juntemo-nos aqui”. Frase mais doce,
Nem lha espera, nem quer; delira, e logo,
“Juntemo-nos aqui”, vozeia em ânsias
De o pôr por obra; da espessura rompe,
Vem de braços abertos, anelando,
Tão suspirado objeto, alfim colhê-lo.
Ele foge, fugindo ilude o abraço,
E “Antes disso, morrerrei, que amor nos uma.”
Ela, imóvel, co’ a vista o vai seguindo,
E, ao que ouviu só responde, “Amor nos uma.”

Corrida do desprezo, entre as florestas
A amável solitária se homizia,
Escondendo o rubor entre as ramadas;
E desde então só vive em grutas ermas.
Inda contudo lá lhe está lavrando
O amor, e mais aceso co’ a repulsa.
Cuidados veladores a atenuam;
Mirra-se mais e mais de dia em dia;
Todo o corpóreo humor se lhe evapora;
Restam-lhe ossos, e voz: a voz conserva-a;
Os ossos, diz-se, em pedras se mudaram.
Por isso está nos bosques invisível,
Em nenhum monte a vêem, ouvem-na em todos;
De viva, afora o som, não tem mais nada.

Assim, já desta ninfa, e doutras muitas,

Oréades, e Dríades, não menos,
Que de amores viris, zombado havia.
Mas houve dessas vítimas alguma,
Que, pondo as mãos bradou: “Qual amo, ó Deuses,
Ame; e os prêmios, que dá, seus prêmios sejam.”
Às justas preces anuiu Ramnúsia.

Sem limos, toda esplendida manava
Fonte argêntea, onde nunca os pegureiros
Nunca do monte as cabras repastadas,
Nem outra qualquer grei, jamais desceram;
Ave alguma o cristal lhe não turbara,
Nem fera, nem caduca arbórea rama.
Com seu frescor em torno se lhe alastra
Mole tapete ervoso, e a cingem bosques,
Do lago contra os sóis perene escudo.
Da beleza do sitio, e do saudoso
Murmúrio cativado, aqui chegava,
Da calma, e do caçar opresso, o jovem.
Deitou-se, e, onde cuidou matar a sede,
Outra mais forte achou. Como bebia,
Viu-se n'água; enlevou-se em tantas graças;
Julga corpo, o que é sombra, a sombra adora;
Imóvel, fito, como pário busto,
Pela pasmada sombra está pasmado,
Debruçado, contempla aqueles olhos,
Astro seus; alvas mãos dignas de Baco;
Madeixas, que às de Apolo em nada invejam;
Faces imberbes, colo ebúrneo, boca
Linda, estreita, no lírio a cor das rosas;
Admira tudo enfim, que admiram nele,
Louco por si, recebe os seus louvores;
Arde, inflama; requesta, é requestado.
Que beijos vão nas águas mentirosas!
Que abraços dentre nelas malogrados!
Naquilo, que está vendo, não atina;
Mas de amor o consume, o que está vendo.
O erro, que lhos seduz, lhe incita os olhos.
Néscio! Deixa essa imagem fugitiva;
Nenhuma parte encerra, o que procuras;
Sai, perderás num ponto o objeto, que amas;
Nada tem de seu próprio, é teu reflexo;
Contigo vem, contigo estás, contigo,
Se te pudesses ir, também se iria.
Em vão; sustento, e sono, esqueceu tudo.
Estirado na relva opaca, e fria
Não se farta de olhar seu falso enlevo,
E pelos olhos seus de amor se fina.

Levantando-se um pouco, e alçando os braços

Aos bosques do arredor: Ai! Disse, ó bosques
Houve jamais tão bárbaros amores?
Vós sabeis de bastantes, vós lhe destes
Nesta tácita sombra amigo amparo,
Vós contaís longos séculos; Ah! Bosques!
Houve nunca infeliz, que assim morresse?
Vejo, amo; e não encontro, o que amo, e vejo:
Tanto, onde entrou paixão, reinais delírios!
Por cúmulo de dor, que nos aparta,
Não é profuso mar, caminhos longos,
Ou fechada muralha, ou crespas serras;
Mas pobre fonte apenas! Ele mesmo,
Quer vir, quer dar-se a mim; surge a beijar-me
Todas as vezes, que a beijá-lo eu desço;
Quase, quase, que os lábios se nos tocam;
Um nada a amor estorva. Oh! Sai da fonte,
Quem quer que sejas, singular menino;
Não zombes desse ardor mais longo tempo.
Tu, por que hás de esquivar-me? A idade minha,
A minha formosura, o não merecem;
Oh que não! Que até as ninfas me requebram.
Não seu, que esp'rança meiga me está dando,
Esse aspeto benigno! Quando os braços
Te lanço, tu mos lanças; ris, se eu rio;
Choro, vejo-te em lágrimas; teus olhos
Sempre à frase dos meus fiéis respondem.
E, a crer da linda boca os movimentos,
Dirige-m expressões, que ouvir não posso.

“Deuses! Que horrível luz! Sou ele eu mesmo.
Este, o semblante meu! Por mim, me abraso,
E o fogo, em que me abraso, eu próprio ateio.
Que farei? Suplicar? Ser suplicado?
Como! Se o que desejo, está comigo!
Por muito possuir, nada possuo!
Não poder eu soltar-me de mim mesmo!...
Ó de um estranho amor, desejo estranho!
Amar, e querer longe o objeto amado!
Já, já sinto, que a dor me exaure as forças;
Já toco a meta; em minha aurora expiro.
Não me custa por mim, que atalho angústias,
Quisera sim mais vida ao bem, que adoro;
Assim, numa só alma, os dois morremos.”
Diz: e torna em delírio ao seu retrato.
Eis que ferventes lágrimas perturbam
Do lago o espelho, e em círculos desfeita
A lustrosa visão lhe vai fugindo.
Então ele: onde vais? Detém-te, fica;
“De amor não fujas, bárbaro, consente,
Que, sequer, veja, o que abraçar não posso;

À funesta paixão dá pasto ao menos.”

Aflito, de alto abaixo, arranca as vestes,
E fere o peito nu co’as mãos de jaspe:
No peito, assim ferido, um ténue roxo
Se acendeu; tal costuma apresentar-se
Pomo cândido, em parte, em parte rubro:
Tais em cacho imaturo purpureia
Alvos bagos o sol. Notando n’água,
Novamente espelhada, o mesmo dano,
Não pode mais; bem como ao leve fogo
Loura cêra se funde; e ao sol temperado
De geosa manha se esfaz o aljôfar,
Do terno, oculto incêndio devorado
Narciso se desfasta, se atenua:
A mista cor da púrpura e da neve
Já se esvaiu; sumiram-se com ela
Forças, vigor, encanto, o próprio corpo,
De Eco inda há pouco enleio. Esta contudo,
Bem que não lhe há passado a injúria acerba,
De amor vendo a catástrofe, carpiu-a.
Quantas vezes o jovem miserando
Soltara um ai, com ais lhe respondera.
Quantas vezes co’as mais feria os braços,
Dera iguais sons de lá; foi de Narciso
A derradeira frase, olhando o lago,
“Ai, moço amado em vão!” Foi na floresta
Queixume igual a frase derradeira:
“Adeus” disse o mancebo, “Adeus” a ninfa.
Após isto, entre a grama a lassa fronte
O mísero sumiu, cerrando a morte
Olhos não fartos de gozar seu dono,
Que inda o lá foram remirar na Stige.
Suas irmãs, as Naias, o choraram;
E, cortando as madeixas, lhas puseram
Em tributo de dor: choraram Drias,
E Eco seus choros repetiu chorando.
Já fachos, pira, e féretro dispunham;
Quando, em lugar do corpo, acham no sítio
Uma flor, cróceo o olho, as folhas alvas.
(OVÍDIO, 1959, p. 85-91)