

LUCINDA MARIA MIRANDA CACHADA

METAMORFOSES DE NARCISO NA POESIA DE JOSÉ RÉGIO

Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto

UNIVERSIDADE DO PORTO
FACULDADE DE LETRAS

2000

AGRADECIMENTO

Gostaria de registrar aqui o meu profundo reconhecimento ao Professor Doutor Luís Adriano Carlos, orientador desta dissertação, pelo rigor e profissionalismo, pela disponibilidade e empenhamento constantes, pelo incentivo que sempre imprimiu ao meu estudo, e ainda pelo precioso apoio bibliográfico.

O meu agradecimento a todas as pessoas amigas que acompanharam de perto a realização do presente estudo. Em particular, aos amigos Dr. José Luís Carvalhido da Ponte e Dra. Maria José Ferreira, e à colega Dra. Joana Frias, agradeço a amizade com que sempre me disponibilizaram bibliografia e forneceram sugestões úteis.

Finalmente, à Mãe, ao Pai e à Carla por estarem sempre *presentes*.

Só depois de reconhecido um autor como personalidade própria, ou uma obra como realidade objectiva, se poderá criticá-lo ou criticá-la, e dentro da sua esfera. Então se achará que a sua órbita não é tão apertada como de princípio nos parecera. Então se pensará que a alma dum criador sempre é mais rica, mais diversa, do que a imagem que, no geral, a consagração pública emoldura, para em sossego a contemplar.

JOSÉ RÉGIO

INTRODUÇÃO

A presença crítica assumida por José Régio e a sua obra remeteram-no para lugares recônditos da literatura portuguesa, onde tantos escritores *autênticos* com obras *originais* são ocultados. Para tal situação muito contribuiu a herança de tipologias literárias, que o classificaram redutora e quase definitivamente por oposição a gerações mais agraciadas pela opinião pública, como a geração de *Orpheu*. Todavia a sua obra é o manifesto testemunho de um projecto arquitectural, que recorreu às mais variadas formas para exprimir um mesmo conteúdo¹. A sua personalidade artística, que se revelou antagónica e como tal

¹ «A verdade é ser José Régio na moderna literatura portuguesa o único grande escritor cuja obra é arquitectural: tem um único tema fundamental, mas todas as formas de expressão estética foram chamadas a procurar exprimi-lo com a mesma multiplicidade e diversidade do real» (Adolfo Casais Monteiro, «Sobre a Poesia de José Régio», in AA. VV., *In memoriam de José Régio*, Porto, Brasília Editora, 1970, p. 56). Como é revelado numa carta de José Régio a Jorge de Sena, de 26 de Fevereiro de 1947, este último já se apercebera da unidade temática subjacente à produção literária regiana até àquela data, e o próprio escritor consente essa crítica: «Quero agora agradecer-lhe a sua crítica –, sem dúvida das mais penetrantes e densas que algum livro meu mereceu até hoje. De resto, Você não fala dum livro meu, mas de todos. Espero, se ainda tiver alguns anos de vida e produção, desmentir um pouco a uniformidade que o Sena vê na minha aparente diversidade. Quero dizer que sinto em mim outros temas, outros motivos, outras intenções, outros estilos –, que os já experimentados. Mas sem dúvida tem Você muita razão

«binária»², porque se quis autêntica, verdadeira e original, exprime inúmeros momentos de análise e introspecção verdadeiramente reveladores da condição humana. Estudar o autor e a sua obra é tomar consciência da acuidade com que o *expressor* e o *expresso* procuram exprimir o inexprimível.

O presente estudo pretende demonstrar a manifestação e a metamorfose do mito de Narciso na poesia regiana. Partindo da determinação topológica do autor no contexto literário português, procura relevar a homologia entre a Arte e o Artista, bem como a dialéctica inerente a este binómio. A verdadeira Arte, para Régio, é aquela que resulta da expressão vital do Artista, transfigurada por este em expressão artística³, revelando, deste modo, os sentimentos mais profundos e sinceros do criador, e transformando-os em sentimentos universais, compreendidos por todos os homens, porque microcosmos do Homem.

O carácter individualista e introspectivo, salientado na obra ensaística, é a ponte para a instituição do mito de Narciso na poesia do autor. Ao destacar as relações entre mito e poesia, o trabalho incide na analogia semiológica⁴ que articula os dois sistemas significantes. Estamos, assim, perante uma relação

quando, falando do que produzi (pois como poderia falar do que sonho produzir?) vê grande uniformidade temática através dos diversos géneros e pretextos. Sim, há umas intenções dominantes que se repetem, mesmo sem, de momento, eu dar por isso, nos meus livros diversos» (*Correspondência*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, p. 38).

² «O sujeito clássico tradicional é um sujeito *unário*; o sujeito modernista é um sujeito *vário*; e o sujeito do classicismo modernista é um sujeito *binário*, lugar tenso e intenso de uma conflitualidade interna» (Luís Adriano Carlos, «O Classicismo Modernista de José Régio», *Línguas e Literaturas*, vol. VIII, Porto, 1991, p. 129).

³ «Em torno da Expressão Artística», in *Três Ensaios sobre Arte*, *op. cit.*, pp. 77 e 78.

⁴ Roland Barthes instaura o mito como uma fala e partindo da semiologia postulada por

dialéctica entre o carácter permanente do mito e o dinamismo da poesia, que torna possível a representação de valores atemporais, presentes na obra do artista. Esta circunstância permite-nos observar, diacronicamente, as condições da remitologização e o regresso do mito, bem como a sua institucionalização como sistema semiótico segundo.

A observação da presença de traços inegáveis do mito de Narciso na poesia de José Régio convoca a função dinâmica da linguagem poética e transporta-nos para o modelo estruturalista de Lévi-Strauss⁵. Com base neste modelo, procederemos à análise e comparação de vários relatos do mito de Narciso, de forma a determinar a estrutura permanente, inscrita nas narrativas míticas, e a sua decomposição nos mitemas constitutivos⁶.

Os mitemas determinados possibilitam a incisão transversal na poesia de José Régio e a selecção de um *corpus* ilustrativo da sua ocorrência. Posto isto, seguindo uma lógica discursiva da narração do mito, e procurando sempre estabelecer analogias entre a figura de Narciso e a poesia do autor, visamos salientar a presença de um elemento fatídico e incontornável, que afecta irreversivelmente as vidas de ambos: o Oráculo em Narciso e o Fado em Régio. A evolução do mito conduz-nos à consciência de uma dualidade topológica: os

Saussure desenvolve uma cuidada analogia desta com o mito e a poesia (*Mitologias*, Lisboa, Edições 70, s/d, pp. 249 e 250).

⁵ Cf. Claude Lévi-Strauss, *Antropologia Estrutural*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1989, e *Antropologia Estrutural Dois*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1976.

⁶ Cf. Claude Lévi-Strauss, prefácio a Roman Jakobson, *Seis Lições sobre o Som e o Sentido*, Lisboa, Moraes Editores, 1977.

sujeitos assumem a visão da própria imagem no contacto com as superfícies reflectoras da água e do espelho. O reconhecimento evolui de atitudes narcísicas, redundantes de introspecção, de individualismo e de umbilicalismo, para a sedução do Eu e para a metamorfose, a libertação, o regresso à unidade. Desta forma, o presente estudo propõe um percurso ao longo da poesia de José Régio, salientando o modo como o mito de Narciso se metamorfoseia e se apresenta como metáfora da própria expressão poética regiana.

Origem e originalidade

PRESENÇAS

A polémica constituição da revista *Presença* atribui desde logo a José Régio uma incómoda posição no contexto literário português. O combate por uma «literatura viva», fruto de uma «personalidade original» e «sincera»¹, assumido pela revista coimbrã, expressa o carácter subjectivista e romântico, tão contrário a um movimento suposta e cronologicamente posterior ao vanguardismo e ao modernismo de *Orpheu*. A valoração negativa daí resultante concedeu à geração da *Presença* a denominação de «contra-revolução do modernismo», segundo as palavras de Eduardo Lourenço², e de «pré-modernismo», para Eduardo Prado

¹ José Régio, «Literatura Viva» e «Literatura Livresca e Literatura Viva», in *Páginas de Doutrina e Crítica da «Presença»*, Porto, Brasília Editora, 1977, respectivamente pp. 17-20 e 46-64.

² «‘Presença’ ou a Contra-Revolução do Modernismo», *Estrada Larga*, vol. III, Porto, Porto Editora, s/d. O autor argumenta: «Como pode caracterizar-se o modo de ser de um período que se segue a uma revolução quando a sua estrutura tem mais afinidades com os tempos revolucionários? De restauração? Mesmo cingidos ao mundo poético, ‘Presença’ não justificaria esse rótulo, mau grado o nítido classicismo e o gosto classicizante de Régio. Mas merece talvez o de *Contra-Revolução do Modernismo*, uma espécie de bonapartismo que, parecendo conduzir ainda a ‘revolução’, se serve dela para fins privados e acessoriamente veicula o impulso revolucionário inicial» (pp. 248 e 249).

Coelho³. Com efeito, a coexistência do classicismo e do modernismo anunciada no ensaio «Classicismo e Modernismo»⁴ manifesta a atracção de José Régio pela compatibilidade dos dois pólos e aponta para a inevitável classificação topológica que posteriormente acontece⁵. A obra regiana assume as duas facetas: ora plena de dramatismo, confessionalismo e romantismo, ora analítica, reflexiva e equilibrada, pretende posicionar-se entre «a vanguarda e a tradição»⁶.

Deste modo, a dualidade topológica assumida por José Régio permite-lhe construir uma obra intensa em variados géneros. A par de uma obra poética, dramática e romanesca, devedora da expressão egotista e da tradição romântica, Régio edifica um dos mais reflectidos trabalhos de crítica da literatura portuguesa. Nascido no início do século XX, em 1901, o escritor assiste à evolução de acontecimentos característicos duma viragem de século. Todavia, a maturidade de

³ «Situação da Poesia da 'Presença'», in *A Palavra sobre a Palavra*, Porto, Portucalense Editora, 1972, pp. 24 e ss.

⁴ José Régio explica a possível relação dos termos «classicismo» e «modernismo», partindo da definição de clássico como conjugação harmoniosa e ponto de equilíbrio, onde a manifestação individualista é sinónimo de superior e sublime. Por consequência, o «modernismo superior é individualista e clássico – tomando agora o termo individualista no melhor sentido, e considerando clássica toda a obra de arte em que determinado motivo encontra o seu meio de expressão próprio, em que as características da inspiração caracterizam a realização. É assim que, para ser clássico, um modernista deve ser inteira e verdadeiramente modernista» (*Páginas de Doutrina e Crítica da «Presença»*, op. cit., pp. 21-24).

⁵ Cf. Luís Adriano Carlos, *O Classicismo Modernista de José Régio*, *Línguas e Literaturas*, vol. VIII, Porto, 1991, pp. 103-134. Neste ensaio, o autor enumera e analisa as variadas classificações topológicas surgidas em torno da figura de Régio, e demonstra a convergência de todas as denominações.

⁶ Fernando Guimarães, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, p. 70 e ss.

José Régio evidencia-se no carácter reflexivo da sua poética, e aproxima-o com rara perspicácia da teorização europeia e norte-americana do século XX⁷.

A faceta crítica regiana é aferida, sobretudo, pela colaboração na revista *Presença*, «folha de arte e crítica» lançada em 1927 na cidade de Coimbra. Régio já tinha iniciado a sua actividade literária com a publicação em livro dos *Poemas de Deus e do Diabo* (1925), além de colaborações em algumas revistas: *Crisálida*, *A nossa Revista*, *Bizâncio* e *Tríptico*. A experiência de José Régio faz dele o porta-voz da *Presença*, e assegura, em parte, a longevidade da revista dos jovens estudantes de Coimbra, que edita 56 números num espaço de 13 anos, até Fevereiro de 1940.

A *Presença* suscitou um sem número de críticas que, paradoxalmente, problematizariam e revigorariam o programa por ela veiculado. A polaridade observada nas revistas *Orpheu* e *Presença* é um dos principais assuntos tratados pela crítica literária portuguesa do final da primeira metade deste século. O grupo coimbrão logrou trazer à cena literária a geração de *Orpheu*⁸, descobrindo e reabilitando os seus representantes, alvos de inúmeras adversidades da crítica. Em resultado desta proximidade, surge «uma topologia crítico-literária na qual ‘Orpheu’ e ‘Presença’ aparecem lado a lado, ou uma seguindo naturalmente a

⁷ Américo Oliveira Santos, «Em torno da Poética Regiana», *Línguas e Literaturas*, vol. VIII, Porto, 1991, pp. 83 e 84.

⁸ «[...] ela promoveu e revelou os homens de 1915; ela atacou a literatice ou literatura livresca como Régio lhe chamou, ela exigiu penetração e inteligência críticas, aonde havia só superficialidades ou boas vontades jornalísticas; ela chamou a atenção para toda uma renovação das artes e defendeu-a; ela tentou recolocar a cultura literária portuguesa ao nível da informação internacional» (Jorge de Sena, *Régio, Casais, a «Presença» e Outros Afins*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 29).

outra»⁹. E quando se pretendeu dissipar a névoa que pairava sobre este assunto, «entretanto, o que sucedeu não foi o termo de uma mitologia, nem sequer a substituição de uma mitologia negra por uma mitologia branca [...], mas simplesmente a fundação de uma *mitologia cinzenta*»¹⁰. Daí que o movimento de *Orpheu* seja denominado por alguns «primeiro modernismo»¹¹, e o da revista *Presença* seja categorizado como «segundo modernismo»¹², enquanto para

⁹ Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 242. O autor denuncia a tendência para se colocarem, erradamente, os dois grupos «como membros da mesma família espiritual e poética», e apela para a dissociação: «Nós cremos que é ainda tempo de separar sem dor esses falsos irmãos siameses que mutuamente se prejudicam» (*ibidem*). Cf. Fernando Jorge Vieira Pimentel, *A Poesia da «Presença» (1927-1940) – Tradição e Modernidade*, Ponta Delgada, dissertação de Doutoramento, Universidade dos Açores, 1987, pp. 98-102. Na sua tese, o escritor destaca a fragilidade da associação existente entre ‘Orpheu’ e ‘Presença’: «A matricial associação da *Presença* à actividade desenvolvida pelos homens do *Orpheu* não lhe traria só benefícios. Alguns engulhos menos graves, no imediato futuro constituído pela respectiva intervenção, outros mais graves, num futuro mediato [...], se gerariam no momento da destrinça e avaliação dos contributos de cada uma dessas ‘gerações’ no processo de corte com a ‘literatura de tradição’» (p. 98). E transcrevendo uma carta de Régio a Gaspar Simões, Vieira Pimentel comprova a conflitualidade dos dois grupos: «a colaboração dada por outros de *Orpheu* [à excepção de Fernando Pessoa] nunca o foi ‘muito liberalmente’. Por seu lado, os ‘presencistas’ reservavam a produção considerada de maior relevo para a sua própria publicação» (p. 100).

¹⁰ Luís Adriano Carlos, *O Classicismo Modernista de José Régio*, *op. cit.*, pp. 103 e 104.

¹¹ Cf. João Gaspar Simões, «José Régio perante si Próprio», *Diário Popular*, Lisboa, 8 de Outubro de 1970. Neste artigo, o autor distingue, claramente, os dois modernismos: «o primeiro ‘modernismo’ – o ‘modernismo’ do *Orpheu* – sacrificava à revolta inconsequente e à doutrinação improvisada os elementos novos que trazia consigo, o segundo ‘modernismo’ – ou seja, o ‘modernismo’ da *Presença*, de que ele foi o arauto –, graças à clarividência organizada da sua inteligência crítica, estabelecia, em bases sólidas e em princípios lógicos, a razão de ser de uma nova mentalidade artística». Eugénio Lisboa crê que é «bem mais justo falar-se de um natural suceder-se um desejo de arrumo e consolidação, a um período de vendaval e anárquica pesquisa» (*O Segundo Modernismo em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984, pp. 74 e ss.).

¹² Cf. Eugénio Lisboa, *op. cit.*, pp. 25 e 26. Fernando Guimarães apresenta a distinção entre os dois «modernismos»: «o nosso primeiro modernismo, centrado na referida geração do *Orpheu*, apresenta-se naturalmente como um movimento de vanguarda, proclamando, não raro, sob uma forma marcadamente enfática ou polémica a sua rejeição quanto a uma tradição literária», sem contudo se afastar muito de uma poética simbolista. «Por sua vez, o nosso assim chamado segundo modernismo – que se poderia definir em torno da revista *Presença* [...] – irá procurar para a modernidade que persegue outras matrizes; elas são, como dissemos, o próprio Romantismo – se o considerarmos através das inevitáveis metamorfoses que permitem adaptá-lo

outros a *Presença* merece a classificação negativa de «contra-revolução do modernismo»¹³.

O facto é que toda a problemática desenvolvida em torno desta questão está necessariamente ligada à figura de José Régio. É consensual que é a ele que cabe «a glória de ter compreendido que *Orpheu* era uma singular aventura poética»¹⁴, enquanto a crítica ostracizava ou ignorava os escritores de *Orpheu*.

àquele perseguido sentido de modernidade – e o Decadentismo» (*A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Lisboa, Editorial Caminho, 1989, pp. 151 e 152).

¹³ Cf. Eduardo Lourenço, *op. cit.*, pp. 248 e 249.

¹⁴ *Idem*, p. 239.

A ARTE

Em 1925, Régio publica, nos *Poemas de Deus e do Diabo*, o poema «Cântico Negro»¹, que viria a ser a apresentação da sua forma de estar na cena literária portuguesa e na vida. A luta contra o academismo ganha contornos neste texto. O autor rebela-se contra a dependência e o comprometimento vividos na época, perante o convite sedutor de escolas e ideologias literárias, que o incitam à integração e adopção dos seus ideais:

«Vem por aqui» – dizem-me alguns com olhos doces,
Estendendo-me os braços...

O poeta, irónico e cansado, afirma a sua independência e recusa-se a segui-las:

Eu olho-os com olhos lassos,
(Há, nos meus olhos, ironias e cansaços)
E cruzo os braços,
E nunca vou por ali...

¹ *Poemas de Deus e do Diabo*, Porto, Brasília Editora, 1972, pp. 57-59.

E apesar de desconhecer o caminho a seguir, ele conclui:

Não sei por onde vou,
Não sei para onde vou,
– Sei que não vou por aí!

Se este poema foi a manifestação subjectiva e hiperbolizada da sua recusa em pactuar com as ideologias literárias vigentes, pode ainda ser visto como o *seminare semen* de uma postura crítico-literária que se revela de forma mais nítida no lançamento do primeiro número da *Presença*. De facto, ao publicar, no n.º 1 da *Presença* (10 de Março de 1927), o manifesto «Literatura Viva», insurge-se contra os academismos dominantes e estabelece aquelas que viriam a ser as directrizes da sua concepção literária e o ideário da própria revista. Régio inicia o artigo afirmando que: «Em Arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística»². Ao fazer corresponder quase que sinonimicamente a Arte a termos como «vivo» e «original», José Régio define-lhe, desde logo, um carácter vitalizante e singular, algo que é ditado pela personalidade do artista: «A primeira condição duma obra viva é pois ter uma personalidade e obedecer-lhe»³. Ao criticar a literatura contemporânea e acusar nela «a falta de originalidade e a falta de sinceridade»⁴, identifica-a com uma literatura morta, porque produzida por um

² «Literatura Viva», in *Páginas de Doutrina e Crítica da «Presença»*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 17.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

autor que «pretende ser original sem personalidade própria»⁵, e denuncia a prática comum dos meios academicistas da época, que impossibilitam a emergência de uma literatura viva. A ausência de um sentimento interior, donde brote espontaneamente a Arte, conduz à criação artificial e mecânica de um estilo feito: «Mas criar um estilo já não é ter uma personalidade. E quem não tem personalidade só pode ter estilo feito, burocrático, erudito, amassado de reminiscências literárias, de autoplágios, e de pobres farrapos sobreviventes ao naufrágio. Assim se substitui a arte viva pela literatura profissional»⁶.

Segundo Régio, a crítica valoriza apenas o antigo, a obra que «exibe a sua velhice precoce e paramentada», quando deveria distinguir os simuladores dos criadores autênticos: «Os primeiros existiram em todos os tempos, e são os responsáveis de toda a literatura morta de qualquer tempo. Os segundos também existiram em qualquer tempo, e é através deles que a arte literária chegou até nós viva, portanto susceptível de evolução»⁷. Daí que para o autor presencista a originalidade e a tradição não se oponham, visto haver um fundo atemporal que une, coerentemente, as obras de arte: «O fundo eterno, imutável, contínuo, da humanidade e da arte manter-se-á poderosamente na obra de todos os grandes. E direi que é sobretudo nos inovadores que esse fundo aparecerá mais virgem»⁸. E conclui: «Literatura viva é aquela em que o artista insuflou a sua própria vida, e

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Idem*, p. 18.

⁷ *Idem*, p. 19.

⁸ *Ibidem*.

que por isso mesmo passa a viver de vida própria. Sendo esse artista um homem superior pela sensibilidade, pela inteligência e pela imaginação, a literatura viva que ele produza será superior; inacessível, portanto, às condições do tempo e do espaço»⁹.

Sensivelmente um ano após a publicação do manifesto «Literatura Viva», sai, no n.º 9 da *Presença*, o texto «Literatura Livresca e Literatura Viva» (9 de Fevereiro de 1928). Quando discorre sobre a Arte e a sua constituição, Régio insere nela a Literatura como «um meio de expressão artística»,¹⁰ a par de outras manifestações de arte que têm como finalidade produzir a «emoção estética»¹¹. Essa emoção é experimentada «quando o Artista consegue despertar o nosso próprio instinto de recriação do mundo, encaminhando-o no sentido do seu. Só então admiramos, amamos e compreendemos um artista: porque ele nos compreendeu, e nos ensinou a compreendê-lo»¹². Ao apresentar a Arte como «recriação individual do mundo»¹³, Régio, uma vez mais, coloca a nota dominante no indivíduo e na sua sinceridade: «Tudo o que faz um homem entrará na sua Obra, e tanto mais quanto mais profunda e sincera for essa Obra»¹⁴. Além disso, critica a literatura vigente pela falta de personalidade e de originalidade:

⁹ *Idem*, pp. 19 e 20.

¹⁰ «Literatura Livresca e Literatura Viva», in *Páginas de Doutrina e Crítica da «Presença»*, *op. cit.*, p. 46.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Idem*, p. 47.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Idem*, p. 49.

«Personalidade é a maneira própria, original, dum indivíduo *exprimir* acções e reacções próprias, originais»¹⁵.

Nos dois manifestos, observa-se a recorrência quase obsessiva de termos como «vivo», «original», «verdadeira», «íntima», «personalidade», «sincerida-de», indicadores do valor que Régio atribui à Literatura¹⁶. São eles que definem, no entender do escritor, uma Literatura Viva, contrária ao academismo, insubmissa, portanto, em relação a escolas e correntes literárias; uma literatura pulsante, com vida própria¹⁷, oposta à literatura profissional, de estilo feito, burocrático e erudito¹⁸, a «literatura livresca»¹⁹. Ao atribuir à Literatura a capacidade de «expressão artística», o autor reconhece nela uma «finalidade estética», que, consciente ou inconscientemente, é a manifestação da personalidade do artista e a satisfação da «nossa necessidade de emoções estéticas»²⁰.

¹⁵ *Idem*, p. 53.

¹⁶ «A Literatura – a Arte, mas neste caso específico, a Literatura –, a sua defesa e ilustração, é uma das maiores obsessões regianas (como será da *Presença* e do ‘Segundo Modernismo’ em geral). Obsessão que se enraíza na recusa prática da estreiteza individualista a que, com alguma culpa sua, o querem confinar, e na persistente nostalgia do residual, do remanescente, do que fica para lá das diferenças e que é, com certeza, o espaço irredutível do universal e do eterno» (Fernando Jorge Vieira Pimentel, *A Poesia da «Presença» (1927-1940) – Tradição e Modernidade*, Ponta Delgada, dissertação de Doutoramento, Universidade dos Açores, 1987, p. 193).

¹⁷ Cf. «Literatura Viva», *op. cit.*, p. 19.

¹⁸ *Idem*, p. 18.

¹⁹ «O resto... é *escola regionalista*; é prurido anatóliano; é erudição ou divagação inoportunas; é *treino* de escrever; é literatização pouco feliz da linguagem extraordinariamente criadora do povo; é conhecimento da língua e pedantismo desse conhecimento; é vaidade de inventar termos; é vaidade de introduzir latinismos, francesismos, arcaísmos, provincianismos; é retórica; é literatura fradesca; é *literatura livresca!*» («Literatura Livresca e Literatura Viva», *op. cit.*, p. 54).

²⁰ *Idem*, pp. 46, 47, 49 e 50.

Não obstante, é no ensaio «Em torno da Expressão Artística» (1940), texto-base da sua construção teórica, que Régio apresenta uma poética amadurecida. Partindo do pressuposto de que a Literatura é Arte e Arte é Expressão, estabelece uma tipologia de expressões: «expressão vital», «expressão artística», «expressão retórica» e «expressão mística», e conclui que a Arte surge como «uma expressão transfiguradora da mera expressão vital; um jogo em que se revelam todas as fundas intenções dos homens» – «eis como toda a verdadeira arte é humana»²¹. Confirma, assim, uma vez mais, a intencionalidade individualista já anunciada nos manifestos anteriores.

²¹ «Em torno da Expressão Artística», in *Três Ensaios sobre Arte*, Porto, Brasília Editora, 1980, pp. 77 e 78. Cf. Luís Adriano Carlos, *O Classicismo Modernista de José Régio, Línguas e Literaturas*, vol. VIII, Porto, 1991, pp. 108-117.

O ARTISTA

A relação de causalidade estabelecida entre Artista e Arte mostra como esta é reflexo da originalidade e sinceridade do seu criador. José Régio, na sua obra ensaística, foca e teoriza não só a Expressão, mas também o Artista, essa entidade que insufla a obra de vida própria. No posfácio aos *Poemas de Deus e do Diabo*, Régio procede a uma reveladora análise de si próprio, da sua produção literária e da polémica que esta suscita no público. A tarefa de autocrítica por ele encetada pretende ser um exercício disciplinado e objectivo, que toma o sujeito como objecto de «desinteressado estudo». E, se nem sempre esse «sonho de objectividade»¹ foi conseguido, a capacidade crítica daí relevada situa José Régio, na literatura portuguesa, como um dos mais profundos conhecedores da psicologia humana.

¹ «Introdução a uma Obra», posfácio a *Poemas de Deus e do Diabo*, Porto, Brasília Editora, 1972, p. 102.

O acento individualista imprimido à sua obra permite que esta seja a revelação de um drama que assume características de drama pessoal², ditado pelo conflito interior do homem-artista. Um homem «binário»³, em quem convergem as tendências antagónicas de poeta e analista⁴, Régio é o seu único e pessoal assunto⁵. A percepção da conflitualidade do sujeito que se torna seu próprio objecto é observada no dialogismo e no dramatismo patentes na obra: através da presença de interlocutores e espectadores. Independentemente do contacto com o exterior⁶, o essencial é o protagonismo que o autor/actor assume, vitorioso ou derrotado do duelo travado com Deus ou a Sociedade. São os seus sentimentos que realmente importam. O leitor/espectador assiste ao combate, deixa-se invadir pelo dramatismo despertado, esquecendo o que o motivou, centra a atenção no diálogo que Régio mantém consigo próprio, com Deus, com o Diabo, com o Mundo.

O diálogo do escritor presencista revela uma dualidade de sentimentos e atitudes: um diálogo travado entre o Eu e o Outro⁷, entre o poeta e o

² «O drama não é subjectivo, caso em que não seria mesmo poesia, nem coisa alguma, mas é iminentemente *pessoal*. O pessoal não se refere apenas ao facto de o drama ser, antes de tudo, *drama de alguém* mas igualmente ao facto de o ser *com alguém*: Deus ou a Sociedade» (Eduardo Lourenço, «'Presença' ou a Contra-Revolução do Modernismo», *Estrada Larga*, vol. III, Porto, Porto Editora, s/d, p. 246).

³ Cf. Luís Adriano Carlos, «O Classicismo Modernista de José Régio», *Línguas e Literaturas*, vol. VIII, Porto, 1991, p. 129.

⁴ José Régio, «Introdução a uma Obra», in *op. cit.* O escritor acusa em si «essa tendência para enxertar no poeta o analista e o psicólogo, o intelectual, o ficcionista» (p. 116).

⁵ Cf. Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 247.

⁶ Eduardo Lourenço, referindo-se a Torga, caracteriza Régio dizendo que nele o mundo aparece como realidade segunda, como objecto desvalorizado por uma visão de raiz mística (*idem*, p. 248).

⁷ «Toda a obra de Régio se pode reduzir, na verdade, a um diálogo entre o Eu iluminado pela Graça [...] e o Outro, de condição temporal humana» (Óscar Lopes, «Da Metafísica

homem⁸, entre o homem espiritual e o homem de barro⁹; um monólogo de Régio com Régio, convergência e divergência de «múltiplas vozes», que encontram na Arte a *expressão* de uma *vontade obscura*¹⁰; expressão que assume um carácter confessional¹¹, dada a reflexão e revelação que o escritor manifesta na sua obra.

Embora denunciada, com carácter exclusivo por Régio¹², a propensão para a introspecção e o desdobramento¹³ vulnerabiliza-o e justifica, relativamente, os juízos de valor pejorativo com que os críticos comentam a sua obra: subjectivista, umbilicalista¹⁴, representante de um «idealismo individualista»¹⁵, e não atenuam a

Individualista e do Humanismo Real em Régio», in *Cinco Personagens Literárias*, Porto, s/ed, 1961, p. 95).

⁸ Para Franco Nogueira, a poesia de Régio é «um diálogo travado entre o poeta e o homem, entre o esteta e o ser vivente, entre o pensador e o homem prático ou político por necessidade, entre o espírito e o corpo, entre um Deus de que ficaria dependente e um Diabo que o libertaria» («Jornal de Crítica Literária», in *Seis Poetas Maiores*, Lisboa, Livraria Portuguesa, 1954, pp. 245 e 246).

⁹ Régio reconhece: «hei-de confessar nem tudo ser em mim posição mística ou elevação espiritual, mesmo quando mais o acredite ou pretenda. Salta à vista que sou muito de barro.» («Introdução a uma Obra», in *op. cit.*, p. 119).

¹⁰ Para Régio a *vontade obscura* é aquela ditada interiormente, oposta à *vontade voluntária*, que é comparada à decisão mental (*idem*, pp. 120 e 121).

¹¹ «Régio confessa-se directa e pessoalmente» (Óscar Lopes, *op. cit.*, p. 107).

¹² «Os que em nome da arte social me acusaram depois de *subjectivismo particularista* não quiseram ver que fui eu o primeiro a denunciar e flagelar esse mesmo subjectivismo: a reagir violentamente sobre ele. E os que tanto ironizaram o meu ‘umbilicalismo’ não quiseram confessar que não só me pertencia a invenção dessa expressão (...) como fora eu próprio quem verberara raivosamente os limites desse eu particular, e o seu ridículo pendor a sobrepor-se a tudo que infinitamente o excede» (*Confissão dum Homem Religioso*, Porto, Brasília Editora, 1983, p. 217).

¹³ «Introdução a uma Obra», in *op. cit.*, p. 156.

¹⁴ Denominação lançada por Álvaro Cunhal (cf. *A arte, o Artista e a sociedade*, Lisboa, Caminho, 1997, pp. 96 e 97) e que Régio comenta: «A mesma famigerada quadra em que falo, nas *Encruzilhadas de Deus*, de *concentrar* os olhos sobre o *umbigo* – e da qual foi aproveitada a expressão para denúncia do meu umbilicalismo – é irónica e dolorosa» («Introdução a uma Obra», in *op. cit.*, p. 134).

¹⁵ Cf. Óscar Lopes, «José Régio», in *Modo de Ler – Crítica e Interpretação Literária/2*,

propensão de Régio para falar de si. Apesar de a atitude autocrítica revelar objectividade, o escritor revolta-se contra si mesmo e enceta um processo de reflexão, na tentativa de se compreender:

Mas a que propósito, com que fim, os *meus* primeiros devaneios literários, as *minhas* primeiras admirações, o meu estado de espírito ou grau de cultura à data do *meu* primeiro livro? Nunca terei emenda?! nunca serei capaz de superar o *eu*, o *me*, o *mim*, o *meu*?! não chegarei a cansar-me de tanto pronome da primeira pessoa?! nenhum efeito lograrão sobre mim as enojadas reprimendas sobre a minha lastimável pecha de me debruçar sobre o umbigo próprio, a remexer enlevadamente as entranhas próprias, como se tais miudezas tivessem interesse universal?! como se delas pudesse raiar a salvação do mundo?!¹⁶

Contudo, segundo o autor, o cansaço e o fastio da frequência de si mesmo e a «contínua indagação do íntimo»¹⁷ são justificáveis na medida em que são a manifestação de uma vontade obscura, inata, intransponível e incontornável¹⁸, o Fado, que ele reconhece como vocação e personalidade própria, à qual toda a criação artística obedece e pela qual se torna livre, porque transcende o

Porto, Editorial Inova, 1969, p. 398.

¹⁶ «Introdução a uma Obra», in *op. cit.*, p. 133.

¹⁷ *Idem*, pp. 133-135.

¹⁸ Régio esclarece: «como recusar-se quem quer que seja à sua própria personalidade, mesmo enfastiado dela? ou como renunciar ao que é tão natural manifestação da inexorável curiosidade do escritor e do psicólogo, da inevitável preocupação do moralista, da ansiosa luta do místico, da vigilante consciência do homem?» (*idem*, p. 135). Nesse mesmo texto, dá-nos um apontamento biográfico, que explicita esta ideia: «Pois fazer versos aos doze anos, que é senão fado? romances aos dezasseis, que outra coisa é? que outra coisa é escrever por obscura necessidade? meter pelo caminho das letras – tão irregular entre nós – sem sequer o haver escolhido?» (*ibidem*).

particularismo e vive de vida própria¹⁹. Partindo da observação da vida interior do homem, dos seus «sentimentos contraditórios», das suas «tendências diversas ou adversas», dos seus «combates entre o bem e o mal», dos seus «impulsos de afirmação individual»²⁰, a *expressão artística* opera a transfiguração da *expressão vital*²¹. Se Régio já se havia confessado precocemente inclinado a ocupar-se das coisas da vida interior²², não deixa de alertar para o facto de que, «falando na primeira pessoa, já, pois, falava de outros que não eu»²³, e reconhece que «ao exprimir-se, o artista exprime os seus semelhantes»²⁴.

A constante preocupação em se conhecer a si mesmo é também demonstrada na dialéctica mergulho/voo. O mergulho nas correntes do Eu potencia voos em horizontes mais universais do Nós, numa tentativa, que o autor declara visível nos *Poemas de Deus e do Diabo*, de «fundir duas suas tendências antagónicas: uma romântica, ou barroca, para o particular e o estranho, o individual e o transitório, outra clássica, para o geral e comum, o universal e o permanente»²⁵. Não negando a tendência subjectivista, Régio critica aqueles que a

¹⁹ *Idem*, p. 137.

²⁰ *Idem*, p. 139.

²¹ «Toda a séria criação literária» é «uma expressão do humano através dum homem; uma revelação da personalidade humana através duma personalidade individual» (*idem*, p. 140), e «Todo o artista fala dos outros quando de si, e de si quando dos outros, porque através dum homem, que é, fala do homem» (*idem*, p. 167).

²² *Idem*, p. 146.

²³ *Idem*, p. 147.

²⁴ *Confissão dum Homem Religioso*, *op. cit.*, p. 206.

²⁵ «Introdução a uma Obra», in *op. cit.*, p. 154.

ela o reduzem e ignoram a propensão objectivista, pois são tendências antagónicas que dialogam entre si. Mais correcto seria, no entender do escritor presencista, distinguir o «pendor para a introspecção (que revela uma vocação de psicólogo) com tendência subjectivista»²⁶. A dualidade topológica é fim ou início da manifesta «conflitualidade interna»²⁷ que perpassa pela sua obra literária: sentir em si ora um centramento (círculo), ora um descentramento (elipse), sem, no entanto, se assumir perfeitamente nas duas figuras. O círculo dá-nos a imagem de um sujeito topologicamente centrado, funcionando como eixo – porém «a centralidade do sujeito desencadeia a perda do objecto»²⁸. Régio sente a «incapacidade de verdadeira síntese das tendências íntimas»²⁹. No entanto, a manifestação de uma personalidade dividida de um sujeito binário³⁰ encontra a unidade³¹ na dualidade. Régio assume-se como homem integral, homem de dualidades antagónicas: homem narcísico, homem psicólogo, em suma, homem binário, que, paradoxalmente, crê

²⁶ *Idem*, p. 156.

²⁷ Luís Adriano Carlos, *op. cit.*, p. 129.

²⁸ «A variação topológica repercute a metamorfose de um sujeito gravitacional em ascensão num sujeito radial que [...] se vê condenado ao estigma da alteridade na identidade» (Luís Adriano Carlos, *op. cit.*, p. 130).

²⁹ Óscar Lopes, «Da Metafísica Individualista e do Humanismo Real em Régio», in *op. cit.*, p. 93. E Vieira Pimentel confirma a dualidade regiana: «As obras poéticas de Régio [...] estão explicitamente impregnadas deste vai-vém tensional, desta marcha ilusória e circular» (*A Poesia da «Presença» (1927-1940) – Tradição e Modernidade*, Ponta Delgada, dissertação de Doutoramento, Universidade dos Açores, 1987, pp. 241 e 242).

³⁰ Luís Adriano Carlos, *op. cit.*, pp. 130 e 131.

³¹ «Não quer isto dizer que entre estes vários estilos dum mesmo autor, reflectidos dos vários aspectos da sua personalidade, não subsista uma *unidade profunda*» («Introdução a uma Obra», in *op. cit.*, pp. 127 e 128). Sublinhado nosso.

que «simplesmente, como na vida e a despeito de nem sempre o vermos, haverá uma unidade na sua diversidade»³².

Perante uma concepção de arte como *expressão transfiguradora* de uma *expressão vital*, onde se manifestam as fundas intenções do homem-artista, valores como «sinceridade», «originalidade», «personalidade» ou «verdade» assumem particular importância, porque intrinsecamente ligados à dialéctica Arte/Artista: a defesa de uma Poética individualista, que se afirma independente das correntes crítico-literárias da época, permite o desenvolvimento de uma literatura assente nas vivências, sentimentos, lutas, derrotas, vitórias de um homem, microcosmos do Homem, de uma Literatura Viva. E a par da preocupação com a criação de uma Arte Viva está a presença constante do Artista, aquele que insufla a obra de vida própria. Deste modo, pode dizer-se que há uma certa inevitabilidade para a recorrência de marcas do mito de Narciso na poesia de Régio.

³² *Idem*, p. 138.

Mito

MITO E POESIA

O Mito, como narrativa de um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, *in illo tempore*, assume uma função modelar e paradigmática de todo o acto humano e constitui-se como história verdadeira¹ e sagrada, que se presentifica num tempo qualitativo e marca indelevelmente a condição humana e a sua percepção do cosmos². A sacralidade inerente ao mito, renovada nos actos rituais e morais, primitivos e modernos, é agente codificadora de uma realidade viva e de ascendência sobrenatural, essencial ao homem. Por sua vez o conhecimento do que

¹ A interpretação do mito como «história verdadeira» relaciona-se com a análise mitológica e antropológica das sociedades primitivas onde o mito ainda está vivo. Nestas distingue-se entre «história verdadeira», de cariz sagrado e sobrenatural, e «história falsa», de conteúdo profano (cf. Mircea Eliade, *Aspectos do Mito*, Lisboa, Edições 70, 1963, pp. 16 e 17, e *Mito e Realidade*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1991, pp. 13 e 14). Em, *Mitos, Sonhos e Mistérios*, o autor afirma que «para tais sociedades o mito é suposto exprimir a *verdade absoluta*, porque conta uma *história sagrada*, quer dizer, uma revelação trans-humana que teve lugar na aurora do Tempo, na época sagrada dos começos (*in illo tempore*). [...] Noutros termos, um mito é uma *história verdadeira* que se passou no começo dos tempos e que serve de modelo aos comportamentos humanos» (Lisboa, Edições 70, 1989, p. 15).

² Mircea Eliade acentua a ideia de que o mito procura explicar como um comportamento foi fundado num tempo primordial e que se apresenta como uma história verdadeira (*Aspectos do Mito*, *op. cit.*, pp. 10-15 e 21-23).

aconteceu *ab origine* permite compreender a concepção dos mitos escatológicos: sabendo como as coisas foram criadas, o domínio sobre elas é maior, e há sempre a possibilidade de as recomençar. Por esta ordem de razões, o conhecimento das origens corresponde à certeza de um novo começo³.

Ao mito também é atribuída uma relevante dimensão comunicativa. O mito apresenta-se como sinal, transmite uma mensagem, estabelece comunicação. Como tal, o mito é uma fala⁴. Ao instaurar o mito como uma fala, Roland Barthes insere-o na semiologia postulada por Saussure. Deste modo, o mito é considerado um sistema semiológico segundo, edifica-se a partir de um sistema semiológico que existe antes dele, a língua. Contudo, Barthes esclarece que a apropriação do sentido pelo conceito do mito é feita por uma relação de deformação: enquanto no sistema semiológico primeiro o significado não pode realizar um processo de deformação porque o seu significante é vazio e arbitrário, já na linguagem mítica, sistema semiológico segundo, o significante apresenta duas faces: uma cheia, o sentido, e uma vazia; e aqui o conceito do mito deforma a face cheia, o sentido do seu significante, e, sem o abolir completamente, aceita-o como existência⁵. Por conseguinte, a significação linguística é arbitrária porque imotivada, enquanto a

³ *Idem*, p. 72.

⁴ Cf. Roland Barthes, *Mitologias*, Lisboa, Edições 70, s/d, pp. 249 e 250. Também em *Grécia e Mito*, se apresenta o mito como uma forma de discurso, fazendo-o partir da semiologia. Embora a tónica não vá para o modelo estrutural que acentua a textura sintáctica, mas para o modelo metafórico que põe em relevo o jogo dos conteúdos semânticos, a realidade é que o mito se institui como comunicação (Paul Ricoeur *et alii*, Lisboa, Gradiva, 1988, pp. 9 e ss.).

⁵ Roland Barthes, «O Grau Zero da Escrita» in *Elementos de Semiologia*, Lisboa, Edições 70, 1973, pp. 262 e 263.

significação mítica é sempre parcialmente motivada, visto conter inevitavelmente uma analogia⁶.

À semelhança do Mito, a Poesia é um sistema semiológico segundo ou interpretante⁷, construído com base no sistema semiológico primeiro, a língua. Todavia, Barthes refere que a poesia contemporânea é um «sistema semiológico regressivo»⁸, pois «tenta reencontrar uma infra-significação, um estado pré-semiológico da linguagem», enquanto o mito «visa uma ultra-significação, a amplificação de um sistema primeiro»; este pretende «superar-se em sistema factual» e «a poesia pretende contrair-se em sistema essencial»⁹. Mais tarde o autor retoma a ideia, explicando que o mito logra instaurar-se como sistema factual, porque se apresenta como um «mito invertido», isto é, enquanto reflexo de factores sociais, culturais, ideológicos e históricos, inverte estes factores em natureza e apresenta-se como óbvio.

Eduardo Lourenço salienta a importância da poesia na concepção e percepção do mundo, pois, segundo ele, «é poeticamente que habitamos o mundo

⁶ Roland Barthes, *Mitologias*, op. cit., p. 266.

⁷ A. J. Greimas (org.), *Ensaio de Semiótica Poética*, São Paulo, Cultrix, 1975, p. 7. No prefácio a esta obra, Jesus Antonio Durigan afirma que para Greimas «a mensagem com função poética se diferencia de outras mensagens na medida em que presentifica um discurso capaz de articular simultaneamente os dois planos da linguagem [plano da expressão e plano do conteúdo]. Nesse sentido, a linguagem poética se constituiria como o *interpretante* (portanto, um outro sistema de significação) de um sistema de significação elementar. Ela tenta *representar*, por meio de novas categorias lógicas disjuntivas, um sistema de significação básico (para Greimas, o sistema das línguas naturais)»: E R C, sistema de significação básico, e (E R C) r (E R C), o interpretante, a linguagem poética.

⁸ Roland Barthes, *Mitologias*, op. cit., p. 273.

⁹ *Idem*, pp. 273 e 274.

ou não o *habitamos*»¹⁰. Quer isto dizer que a poesia, e tomemos também a linguagem poética, enceta uma viagem à origem das coisas e procura dizê-la na sua forma primeira, na sua essência, e como tal ela é a única maneira autêntica de contactar a realidade profunda¹¹. Porém, ao dizer-se que é a única forma autêntica de contactar a realidade profunda, não se pretende afirmar que a poesia apreende definitiva e completamente o real. A realidade emergente pode ser considerada absoluta apenas na medida em que «representa de cada vez o ponto de máxima condensação da linguagem humana»¹². Então, a poesia é um «absoluto de expressão» quando permite que o homem se aperceba da «ineliminável *distância* que o constitui»¹³. Ela é ao mesmo tempo proximidade e distância, é «o *lar do homem* e o paraíso artificial. Ela é ocasião de ascensão e queda, na medida da nossa irrealidade e promoção da nossa realidade»¹⁴. A poesia é, pois, a mediadora entre a imaginação e o mundo¹⁵.

Esta circunstância vem acentuar o carácter mítico da poesia. A poesia materializa o desejo do regresso ao natural: o *mito do eterno retorno*. Todavia, na sua relação com o mito, a poesia – e aqui falamos da poesia moderna – procura resistir à apropriação do mito. Não obstante, é a própria resistência que a torna

¹⁰ Eduardo Lourenço, «Tempo e Poesia», in *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio d'Água, 1987, p. 38.

¹¹ Cf. «*Orfeu* ou a Poesia como Realidade», in *idem*, p. 54.

¹² «O Irrealismo Poético ou a Poesia como Mito», in *idem*, p. 68.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Idem*, p. 69.

¹⁵ *Idem*, p. 66.

mais vulnerável, e, negando ser produtora de mitos, ela constitui-se como mítica em si mesma: «a desordem aparente dos signos, face poética de uma ordem essencial, é capturada pelo mito, transformada em significante vazio, que servirá para *significar* a poesia»¹⁶. Um dos factores que traem a poesia é a sua própria essência metafórica: a poesia parte à procura de uma naturalidade cósmica, mas, dada a impossibilidade de uma criação adâmica, ela recorre a analogias, porque nada pode ser criado a partir do nada. E, nesta medida, ela encontra-se com o mito, porque, ao explorar o potencial criativo da linguagem, ela estará a recuperar a metaforicidade, tendência do pensamento mítico primitivo. E torna-se, assim, potenciadora de mitos, objecto de simbolismo, conotação e polissemia, captados pelo mito. Ao mesmo tempo, o mito impõe a ordem e a interpretação da desordem poética e colmata as lacunas da incompreensão poética, gerada pela aparente ausência de sentido.

Também Max Müller estabelece este tipo de ligação entre linguagem verbal e mito. Todavia, enquanto Barthes estuda o aspecto formal e a significação semiológica do mito, Müller procura determinar a sua origem. Cassirer critica Müller por o filólogo considerar o mito como o resultado de uma «deficiência linguística»¹⁷, isto é, que decorre da ambiguidade e da paronímia das palavras como algo de inevitável e condicionado. Ao considerar a mitologia uma espécie de nebulosa projectada pela linguagem sobre o pensamento, Müller assenta o mundo

¹⁶ Roland Barthes, *Mitologias*, op. cit., p. 274.

¹⁷ Ernest Cassirer, *Linguagem, Mito e Religião*, Porto, Rés Editora, s/d, p. 8.

mítico num «auto-engano», e, segundo Cassirer, mantém inexplicável a superação que a realidade daí resultante opera sobre a realidade empírica¹⁸. Além disso, reduz o processo de enformação linguística a um acto casual. Cassirer, por sua vez, concorda com Humboldt, ao afirmar que as representações do real são determinadas pela linguagem¹⁹: nós logramos apreender o real na proporção directa da sua nomeação.

A opinião de Cassirer vem ao encontro do que já foi salientado anteriormente, ao citarmos Eduardo Lourenço: a linguagem dá forma e sentido ao real, e a linguagem poética tanto mais, visto comunicar de forma simbólica e metafórica. Se, por um lado, o mito utiliza a língua para se instaurar com um sentido unívoco, por outro, a poesia procura nela a potencialidade plurívoca. Mas tanto um como outra tornam a língua sua vítima, porque, habitualmente, ao tomá-la como representação do real, não nos apercebemos que ela é seu simulacro.

Deste modo, além de partilharem a estrutura semiológica do sistema linguístico, o mito e a poesia também estabelecem uma relação dialéctica necessária e, obviamente, produtiva. Ao mito são inerentes as capacidades atemporais que fazem dele um referente essencial em qualquer tempo e em qualquer espaço. Lévi-Strauss, no desenvolvimento da sua teoria estruturalista do mito, e fazendo uma analogia com a *língua* e a *palavra*, salienta o carácter permanente da estrutura

¹⁸ *Idem*, pp. 11 e 14.

¹⁹ *Idem*, p. 23.

mitémica²⁰. Segundo o autor, também o mito se constitui como sistema temporal e combina as propriedades da língua e da palavra. O mito reporta-se a algo que aconteceu há muito tempo, *ab origine*; contudo o seu valor intrínseco advém do facto de esses acontecimentos formarem uma estrutura permanente, que compreende em concomitância o passado, o presente e o futuro²¹.

Como salienta Lévi-Strauss, ao explicar a importância da linguística estrutural na concepção de um modelo de análise mitémica eficiente, o mito sobrevive ao longo dos tempos, porque ele é por si uma *invariante* ou um conjunto de invariantes²². Estabelecendo uma analogia com a estrutura do mito, podemos verificar que é partindo da variedade, das diferentes manifestações do mito, que é possível mostrar as invariantes que subjazem à sua construção. Como invariante, o mito constitui-se paradigma de diversas situações comportamentais, sociais e políticas, e assim permite estabelecer uma referencialidade passível de ser analisada e compreendida.

No entanto, a sobrevivência do mito não se prende apenas com o seu aspecto estável. Resulta também de um dinamismo intrínseco, da capacidade que

²⁰ Cf. Claude Lévi-Strauss, *Antropologia Estrutural*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1989, p. 241. Também Walter Burkert, ao observar a superficialidade e inconstância dos nomes que, habitualmente, designam os mitos, verifica a forma estereotipada das estruturas míticas. Segundo o autor, além de serem poucas em número, e recorrentes, «a maior parte das sequências narrativas são, no fundo, tão simples como fundamentais, actantes ‘bióticos’ [termo introduzido por Max Luethi], que estavam desde há muito tempo delineados em modelos de comportamento na procura de alimentação, luta, sexualidade» (*Mito e Mitologia*, Lisboa, Edições 70, 1991, pp. 21 e 22).

²¹ Walter Burkert, *Mito e Mitologia*, *op. cit.*, *ibidem*.

²² Claude Lévi-Strauss, prefácio a Roman Jakobson, *Seis Lições sobre o Som e o Sentido*, Lisboa, Moraes Editores, 1977, p. 8.

tem de transformar-se, quer de forma positiva, quer negativa, ou até de se anular²³. Esta «pregnância simbólica», atribuída ao mito, faz dele um suporte artístico natural do homem e da sua necessidade de exprimir desejos e emoções²⁴. Embora a perspectiva plástica do mito seja menos dinâmica do que a da literatura, dada a sua inerente expressão modelar e canónica, esta torna-se necessária porque funciona como estrutura profunda e universal, que permite o conhecimento das condicionantes sincro-diacrónicas presentes nas materializações do mito.

O papel da poesia consistirá em recuperar todas estas propriedades do mito, enriquecendo-o com novos elementos. A literatura, também manifestação artística do homem, tem no mito o seu fundo temático, serve-se deste ora nutrindo-se de personagens e temas míticos, ora como elemento de enquadramento e referente esclarecedor de personagens ou acções simbólicas e metafóricas²⁵. Daí que a interacção obtida entre mito e poesia se revista de um carácter necessário e fecundante. Sem ela, o mito perder-se-ia; com ela, estabelecem-se feixes de relações entre as estruturas imanentes do mito, permitindo a sua revitalização,

²³ «O mito, na perspectiva apontada, não é algo morto, embora possa morrer. É dinâmico. Há mitos que nascem, que enfraquecem e que depois voltam a aparecer e há aparências de mito que não o são» (Victor Jabouille, *Do Mythos ao Mito – Uma Introdução à Problemática da Mitologia*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993, pp. 32 e 33).

²⁴ *Ibidem*. Victor Jabouille emprega esta expressão, querendo significar que: «O mito está prenhe, isto é, tem em si a capacidade constante de dar à luz aspectos novos, de evoluir. E evolui fazendo nascer simbolicamente». O autor refere-se a Gilbert Durand, que na obra *Mito, Símbolo e Mitologia*, Lisboa, Editorial Presença, 1982, escreve: «a literatura não é inocente. Não, e eu diria: a literatura não se oferece *significando*, e a fonte de significação num trecho de literatura [...], que pode ser um poema, ou um conjunto de poemas, que pode ser um romance ou a obra completa de um romancista (pouco importa, desde que haja texto que se desenrole)... pois bem, essa literatura contém sempre, assimilado, no centro de si, um ser (utilizo o termo de Cassirer) *pregnante* ou seja, um fundamento que interessa [...]» (p. 66). Sublinhado nosso.

²⁵ Cf. Victor Jabouille *et alii*, *Mito e Literatura*, Mem Martins, Inquérito, 1993, p. 12.

ampliação, reestruturação e até destruição. Tal dialéctica imprime à poesia uma permanência alicerçada nas particularidades atemporais, históricas e factuais do mito, enquanto este aufere da divulgação feita pela poesia. Assim, os dois funcionarão como mediadores entre o sujeito e a origem: ambos serão contacto com a origem do cosmos e origem da nomeação do cosmos.

Esta circunstância conduz-nos à celebrada ideia de que há um *regresso do mito*²⁶. Ao estabelecer uma diacronia das manifestações do mito, Gilbert Durand coloca a civilização ocidental naquilo a que chama uma «zona de alta pressão imaginária», iniciada no romantismo do século XIX e agudizada, hoje, pelo aumento dos «meios técnicos de reprodução da imagem»²⁷, e que nos permite contactar directamente com o mito ou com formas de mito. De facto, os meios audiovisuais, os *mass media*, a fotografia e o cinema vieram valorizar a imagem e o

²⁶ Cf. Gilbert Durand, *Mito, Símbolo e Mitodologia*, *op. cit.* Neste livro, estão reunidas as conferências proferidas por Gilbert Durand em Lisboa. Nelas procurou sintetizar o seu pensamento e demonstrar o *regresso do mito*, título da conferência do primeiro capítulo. Diz ele: «Estamos, pois, aqui [...] de acordo neste contexto do *regresso do mito* e das ressurgências das preocupações que gravitam em torno do mito, do símbolo e do imaginário» (p. 15). Sublinhado nosso.

²⁷ *Idem*, p. 16. Também no livro *Introduction à la Mythodologie – Mythes et Sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996, Gilbert Durand dedica o primeiro capítulo, «Le Retour du Mythe: 1860 – 2100», a explicar a materialização do mito nos diversos campos sociais, sociológicos, políticos, literários da sociedade, no período demarcado. Faz uma retrospectiva do mito na sociedade e, corroborando a ideia lançada na conferência citada, escreve: «De plus en plus de participants à notre culture occidentale, on peut le constater tous les jours, se trouvent aujourd’hui en résonance autour du thème du retour du mythe et des resurgences des problématiques et des visions du monde qui gravitent autour du symbole, en un mot, autour de cette ‘Galaxie de l’Imaginaire’ dans l’attraction de laquelle se déploie la pensée contemporaine la plus profonde. Car nous sommes entrés, depuis un certain temps – par ‘nous’, j’entends notre civilisation occidentale –, dans ce que l’on peut appeler une zone de haute pression imaginaire» (p. 17). Ver ainda Mircea Eliade, *Mito e Realidade*, *op. cit.* Através de uma análise das personagens dos *comic strips*, como o Super Homem, do romance policial, onde se revela a eterna luta entre o bem e o mal, da mitificação de figuras públicas, facilmente se reconhece o papel preponderante dos *mass media*. Segundo o autor, os «comportamentos míticos poderiam ser reconhecidos na

símbolo. Mas também a banalização de uma psicanálise mais popular, que parte da imagem e da sua simbologia para despistar comportamentos psicanalíticos, contribuiu para acentuar a importância daqueles. Portanto, hoje assistimos à ressurgência de preocupações mitológicas e simbólicas.

Contudo, nem sempre houve esta intenção de remitologizar o mito, antes houve um recalçamento, um movimento de desmitologização. Mesmo comparando o Ocidente com o Oriente, observamos neste a interdição da imagem, o que permite a intensificação da interiorização do imaginário, levando a um conhecimento e a uma vivência mais profundos, enquanto no Ocidente a imagem inicialmente multiplicada conduz a um jogo meramente estético. Por isso se diz que no Ocidente a imagem foi perdendo, progressivamente, o seu poder.

Gilbert Durand aponta o racionalismo clássico como protagonista do afastamento do mito, situando este já na Antiguidade, pelo menos desde Platão²⁸. E Mircea Eliade indica Xenófanes como o primeiro a criticar as expressões mitológicas de Homero e Hesíodo²⁹. Na verdade, o mito, ou *mythos* grego, surge em contraposição ao *logos*. Aquele foi progressivamente destituído de todo o valor religioso e metafísico, e passou a denotar tudo o que era ficção ou ilusão, enquanto

obsessão do 'sucesso', tão característica da sociedade moderna, e que traduz o desejo obscuro de transcender os limites da condição humana» (pp. 159 e 160).

²⁸ Gilbert Durand, *Mito, Símbolo e Mitodologia*, op. cit., p. 19.

²⁹ Mircea Eliade, *Mito e Realidade*, op. cit., p. 8. René Alleau, embora com preocupações distintas, refere o combate de Xenófanes contra o «panteão homérico e a mitologia de Hesíodo» e salienta a profunda influência do racionalismo (*A Ciência dos Símbolos*, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 50).

o *logos* representava a lógica, o racionalismo, a verdade³⁰. Daí que, além de eliminar a imagem, o racionalismo a tenha transferido para o domínio do fantástico, «do sonho, da fantasia, senão da loucura»,³¹ privilegiando as duas grandes vertentes do saber ocidental desde Aristóteles: o conhecimento pela experiência perceptiva e o raciocínio de tipo silogístico e depois matemático³². Assiste-se, pois, a um divórcio entre o pragmatismo do pensamento aristotélico e o imaginário oriental: Gilbert Durand refere a hipótese levantada por Henry Corbin, que situa esta divisão na partida de Ibn'Arabî de Córdoba para o Oriente. Mas também assinala que talvez não tenha havido ruptura, mas antes uma «simplificação metodológica»³³. Como Étienne Gilson observa, São Tomás de Aquino herda o pensamento aristotélico, e as metodologias tomista e cartesiana encadeiam-se perfeitamente. Porém, uma coisa é certa: ao longo dos séculos, de São Tomás a Descartes, a imaginação foi perdendo o poder e a sua vertente estética foi cada vez mais recalcada. Ao ponto de, na época romântica, se ter concretizado o divórcio³⁴.

O século XIX não vai actuar apenas como o século iconoclasta do imaginário, mas também vai permitir o seu ressurgimento gradual. Gilbert Durand denuncia a presença de duas correntes: por um lado, o poder concreto e real, representado pela revolução industrial; por outro, o poder estético, «o devaneio

³⁰ Mircea Eliade, *Mito e Realidade*, *op. cit.*, pp. 7 e 8.

³¹ Gilbert Durand, *Mito, Símbolo e Mitodologia*, *op. cit.*, p. 19.

³² *Ibidem*.

³³ *Idem*, p. 41.

³⁴ *Idem*, p. 19.

romântico»³⁵. A reviravolta surge na mistura das duas correntes. Exemplo disso é a própria concepção positivista de Auguste Comte, concretizada na lei dos três estados, que se revela um paradoxo, porque, querendo rejeitar o imaginário e impor-se como destruidora de mitos, vem ela própria tornar-se um mito³⁶. Então o século XIX, que pretendia desmitologizar o mito, permite a sua remitologização ao valorizar o mito progressista, o mito de Prometeu, símbolo das capacidades humanas e da técnica construída pelo homem, hasteado na revolução industrial.

A redescoberta do mito, feita sobretudo pela antropologia, coloca-o num plano vital para o homem: «o mito, a fantasia, a projecção utópica é indispensável à vida do homem e talvez do animal»³⁷. Todavia, a actualização do mito é entendida de forma algo controversa: Gilbert Durand defende que o «regresso do mito é verdadeiramente um regresso. Não há mitos novos»³⁸. Este regresso não se encontra apenas nas análises sociais, políticas e antropológicas. Ele também está patente na sua relação com a poesia. Como temos vindo a demonstrar, a poesia recorre à «pregnância simbólica» do mito, e, usando o seu valor paradigmático, actualizado em cada realização singular – sentimentos, vivências, estados, dramas pessoais –, reveste o mito de novos significados e valoriza a sua própria expressão

³⁵ *Idem*, p. 20.

³⁶ *Ibidem*. Recordando a teoria de Comte, Gilbert Durand diz que «a humanidade passou por três estados, sendo o último um estado positivista, o estado em que a felicidade vai ser permitida pelo progresso tecnológico; mas antes houve um estado mais ‘obscuro’, metafísico, e, ainda antes, séculos de ‘obscurantismo’, os séculos ‘negros’ da Idade Média [...], a saber: a idade teológica, que era a idade das imagens; a idade metafísica seria a dos conceitos e a idade positivista seria a idade da equação cientificamente rentável» (*ibidem*).

³⁷ *Idem*, p. 30.

³⁸ Gilbert Durand, *Mito, Símbolo e Mitodologia*, *op. cit.*, p. 34.

e conteúdo³⁹. Posto isto, sugere-se que a Arte não cria novos mitos, mas que apenas reanima e recria os mitos antigos.

³⁹ Victor Jabouille *et alii*, *Mito e Literatura*, *op. cit.*. Aqui o autor refere a importância da análise sincrónica: «a análise das materializações é importante não só para conhecer os hipotéticos ‘universais’ psicológicos como para compreender, de forma integradora, os elementos caracterizantes de cada momento e de cada lugar da história, que se reflecte, naturalmente, nas obras literárias contemporâneas» (p. 21).

O MITO DE NARCISO

Ainsi le mythe du Narcisse: Narcisse était parfaitement beau, – et c'est pourquoi il était chaste; il dédaignait les Nymphes – parce qu'il était amoureux de lui-même. Aucun souffle ne troublait la source, où, tranquille et penché, tout le jour il contemplait son image... – Vous savez l'histoire. Pourtant nous la dirons encore. Toutes choses sont dites déjà; mais comme personne n'écoute, il faut toujours recommencer.

André Gide

Na esteira de uma história sempre renovada das relações íntimas entre o Mito e outras manifestações artísticas do homem, é à palavra que cabe o papel privilegiado de concentrar uma diversidade de propriedades que permitem a transmissão da narrativa, bem como o seu desenvolvimento e a sua actualização. A palavra é comunicação: quer na perspectiva oralizante – e não esqueçamos a forma de transmissão verbal dos *aedos*, que contavam às multidões feitos heróicos e grandiosos geralmente de origem mitológica, nem a importância do acto de repetição como meio de fixação estrutural, ou ainda o valor da vasta tradição de literatura oral como meio de difusão de mitos e narrativas populares –; quer na sua forma escrita, e aqui a palavra é veículo eficaz de permanência e referencialidade míticas.

Jean Pierre Vernant, ao estudar a relação entre a religião e o mito na Grécia antiga, nota que a religião não tem qualquer carácter dogmático, nem é rigorosamente fixada em leis, antes assenta num conjunto de saberes tradicionais,

veiculados por narrativas logo conhecidas na infância. Temos aqui, novamente, a importância atribuída à tradição oral, com especial destaque para a mulher, que durante a infância se encarrega de transmitir a tradição, e depois a voz dos poetas, que operam o salto da intimidade do lar para o espaço social. A actividade literária prolonga e modifica, por via da escrita, uma antiquíssima tradição de poesia oral¹. É, com efeito, a relação do mito com a palavra escrita, e em particular a sua actualização na poesia, que pretendemos salientar.

Régio, como muitos outros escritores, recorreu ao carácter pregnante do mito, ora na alusão a várias figuras míticas, em «Adão e Eva», «Ícaro», «Lázaro», «Lúcifer», «Onan», «Job», «Mitologia», «Ode a Eros»², e na exploração das narrativas a elas ligadas, ora na adopção de um mito em particular, que esclarece e aprofunda a sua própria criação poética: «Narciso»³. Surge-nos, assim, o mito de Narciso, que se metamorfoseia ao longo da poesia regiana.

A narrativa deste mito aparece relatada nas *Metamorfoses* de Ovídio⁴. A Narciso, filho de Liríope, que havia sido violada por Cefiso, foi profetizado que

¹ Jean Pierre Vernant, *O Mito e a Religião na Grécia Antiga*, Lisboa, Teorema, 1991, pp. 18 e 19.

² Títulos de poemas da sua obra poética: «Adão e Eva», «Ícaro» e «Lázaro», in *Poemas de Deus e do Diabo*, Porto, Brasília Editora, 1972; os poemas «Ícaro» e «Lázaro» são novamente incluídos in *Biografia*, Porto, Brasília Editora, 1978; «Lúcifer», «Soneto de Onan» e «Job», in *Biografia*, op. cit.; «Mitologia», in *As Encruzilhadas de Deus*, Porto, Brasília Editora, 1981; «Ode a Eros», in *Filho do Homem*, Porto, Brasília Editora, 1983.

³ Poema incluído primeiramente in *Poemas de Deus e do Diabo*, op. cit., p. 19, e depois in *Biografia*, op. cit., pp. 19 e 20.

⁴ Ovídio, *Metamorfosis*, Barcelona, Ediciones Alma Mater, 1964, pp. 101-108. Comparando a versão original de Ovídio com a tradução da mesma obra adaptada por Pierre Grimal, no *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Difel, 1992, verificámos que o cariz literário da primeira afasta ligeiramente os dois relatos, e, por considerarmos que a versão original se revela mais completa e esclarecedora da simbologia mitémica da figura de Narciso e

viveria longos anos «si se non nouerit» (se não se conhecesse a si mesmo). Narciso era um belo rapaz, de quem todos os jovens e raparigas se enamoravam. Ele, porém, mantinha-se indiferente. A ninfa Eco apaixonou-se por Narciso, mas, ao ver-se rejeitada, escondeu-se, envergonhada, e desde essa altura Eco vive em covas e grutas solitárias⁵. Tantos eram os rejeitados, que um, dirigindo-se aos céus, disse: «Sic amet ipse licet, sic non potiat amato!» (Oxalá ame ele do mesmo modo e do mesmo modo não consiga o objecto dos seus desejos!). Némesis, deusa da vingança, fez-lhe a vontade. Um dia, Narciso, descansando da

da sua actualização em Régio, optámos por essa. Convém, todavia, salientar que a par da versão de Ovídio existem as versões Beótica e a de Pausânias, de que oportunamente falaremos.

⁵ Edith Hamilton explora a história de Eco, ilustrativa da insensibilidade de Narciso, através da qual poderemos compreender a resolução mitológica e trágica encontrada para a sua metamorfose: «Para Narciso nada significavam as moças de coração despedaçado pela dor e nem sequer o triste caso de Eco, a mais bela das ninfas, o comoveu» (p. 121). Segundo a autora, Eco era protegida de Artemisa, deusa da floresta, mas tinha caído no desagrado de Hera. Suspeitando que Zeus estava apaixonado por uma ninfa, e com o intuito de saber quem era a sua rival, Hera resolveu observar as ninfas e foi distraída pela alegre conversa de Eco; as ninfas afastaram-se e Hera não pôde saber qual delas era a favorita de Zeus. Furiosa castiga Eco injustamente, condenando-a a não mais usar a voz, a não ser para repetir o que lhe diziam. A sentença foi dura, mas muitos foram os amores de Eco e de outras raparigas por Narciso, que desprezava todas. Eco seguia-o para todo o lado sem poder proferir uma palavra, até que um dia, quando ele chamava pelos companheiros, lhe pareceu ouvir algo e perguntou: «Quem está aí?». Ela retorquiu: «Aí... Aí...». Ainda oculta, ele exclama «Vem!» E ela repete, alegremente: «Vem!», e aproxima-se dele de braços abertos. Quando Narciso a vê, volta-lhe as costas e diz-lhe aborrecido: «Não! Morrerei antes de deixar que me domines». Ela suplicante repetiu: «Me... domines...», enquanto ele se afastava. Envergonhada, Eco esconde-se para uma gruta solitária, e desde então permanece em lugares semelhantes. Narciso «continuou, assim, a trilhar a senda da crueldade, troçando sempre do amor». Certo dia, uma das jovens repudiadas formulou um voto que foi atendido pelos deuses: «Que aquele que não ama os outros se apaixone por si próprio». Némesis, a deusa cujo nome significa Ira Justa, satisfaz o seu pedido. Um dia, quando Narciso se debruçava sobre um lago para beber viu a sua imagem reflectida nas águas e apaixonou-se por si próprio. Reconhecendo-se como objecto do seu desejo, exclama: «Agora sei o que tenho feito sofrer, pois estou loucamente apaixonado por mim mesmo – e, no entanto, como é que hei-de chegar ao encanto que vejo espelhado nas águas? Entretanto não sou capaz de o abandonar e só a morte me poderá libertar». Assim aconteceu. Foi definhando junto à água, mirando-se. Eco viu-o, mas nada pôde fazer. E quando ao morrer, ele se dirigiu à sua própria imagem dizendo: «Adeus... Adeus!», Eco repetiu as mesmas palavras como despedida. Diz-se que quando Narciso atravessava o rio Letes ainda se debruçou do barco de Caronte para ver uma última vez a imagem de si próprio reflectida nas águas. As ninfas que troçaram dele pretendiam acarinhá-lo na morte, mas quando procuraram o

caça, foi beber a uma fonte, e ficou cativado pela imagem reflectida nas águas. Apaixonou-se pela sua própria beleza, desejou-se sem saber, e em vão tentou agarrar a imagem reflectida. Descobriu então que era ele o mesmo que, simultaneamente, provocava e sofria as chamas do amor por si. Quis separar-se do seu próprio corpo, desejou a morte. Na agonia chorou, e as lágrimas turvaram as águas, criando a ilusão de que a imagem fugia. Em desespero feriu-se e caiu na erva junto à fonte, continuando a mirar-se nas águas. Quando as Naiades e outras ninfas iam enterrá-lo, não encontraram o corpo: no seu lugar estava uma flor amarela com pétalas brancas em volta do centro – o narciso.

O legado de Ovídio ao mundo ocidental, herdeiro de toda uma tradição greco-latina, é inegável. Várias são as metamorfoses apontadas pelo poeta sulmonense, mas a escolhida de Régio foi precisamente a de Narciso. Porquê? Obviamente, tem de haver uma propensão consciente ou inconsciente do escritor para adoptar uma e não outras. Do mesmo modo, devem existir traços indicadores da presença deste mito na poesia de Régio, para que possamos observar a sua latência.

A narrativa do mito de Narciso, composta pelos seus diversos mitemas⁶, constitui um sistema semiológico segundo, porque fundado no sistema semiológico primeiro, a língua. Servindo-se da forma do primeiro, apropria-se parcialmente do sentido deste e acrescenta-lhe o seu conceito. Posteriormente, toma-se o Mito de

seu corpo para o enterrar nada acharam. No local onde morrera nascia uma flor a que deram o nome de narciso (*A Mitologia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1983, p. 122).

⁶ Claude Lévi-Strauss, prefácio a Roman Jakobson, *Seis Lições sobre o Som e o Sentido*, Lisboa, Moraes Editores, 1977, pp. 14 e 15.

Narciso, sistema semiológico segundo, como primeiro termo de um terceiro sistema semiológico, e produz-se assim aquilo a que Roland Barthes chama *mito artificial*, ou seja, a actualização do Mito, possível através de uma *semiose ilimitada*⁷. Como tal, o mito de Narciso em Régio é um terceiro sistema semiológico que, quer pela intertextualidade, quer pela metáfora, mitifica o mito de Narciso.

A actualização do mito original vai permitir naturalizá-lo e apreendê-lo inocentemente. O *sentido* do mito é transformado em *forma* pelo mito artificial, visto que, se o mito se apresenta como uma «linguagem roubada», isto é, que se apropria da língua, quer através da sua expressividade, quer pelo sentido profundo proposto, no qual o mito se insinua e dilata⁸, também a actualização do mito, tanto mais quando é feita pela linguagem poética, vai «roubar» a significação da narrativa paradigmática. Não a destruindo, serve-se da sua existência motivada, daí que o mito que nos surge actualizado em realizações singulares seja um mito aludido, formado por um «corpo de intenções»⁹, ou, se quisermos, por imagens ou

⁷ Umberto Eco propõe a expressão «semiose ilimitada», porque segundo ele «todo significado, toda unidade de forma do conteúdo, pode tornar-se o elemento expressivo de outro conteúdo. Numa palavra: toda unidade cultural pode tornar-se o significante de outra unidade cultural. Para que tal possa ocorrer, cumpre que o universo do conteúdo seja estruturável, nos mesmos modos em que é estruturado o universo da expressão» (*As Formas do Conteúdo*, São Paulo, Perspectiva, 1974, p. XIV).

⁸ Roland Barthes, *Mitologias*, *op. cit.*, pp. 271 e 272.

⁹ «E é ainda esta duplicidade do significante que vai determinar os caracteres da significação. Sabemos, daqui por diante, que o mito é uma fala definida muito mais pela sua intenção (sou um exemplo de gramática) do que pela sua letra (chamo-me leão)», «a intenção é de certo modo estereotipada, purificada, eternizada, tornada ausente pela sua letra». Por isso afirma: «o conceito manifesta-se para mim em toda a sua apropriação: vem procurar-me para me obrigar a reconhecer o corpo de intenções que o motivou, o colocou aí como sinal de uma história individual» (*idem*, pp. 262-265).

metáforas obsidianes¹⁰. Deste modo, o mito apreende-se mais por traços dispersos do que propriamente pela narrativa do mito em si.

A atenção dada a esta circunstância faz-nos voltar a um outro aspecto: a estrutura subjacente às narrativas míticas e a sua decomposição em mitemas. Neste caso é Lévi-Strauss quem apresenta o modelo que melhor formaliza a estrutura do mito e permite a sua análise. Este método parte da verificação de que mitos de povos geograficamente afastados, e mesmo de diferentes épocas, mantêm semelhanças indiscutíveis. É que, segundo o autor, o mito diz respeito a acontecimentos passados que se inserem num sistema temporal e apresentam uma estrutura permanente. O mito como parte integrante da linguagem combina as propriedades da *língua* (tempo reversível) e da *palavra* (tempo irreversível), reunindo ao mesmo tempo o passado, o presente e o futuro. Todavia, a complexidade dos enunciados míticos vai mais além destes dois domínios: o valor do mito subsiste a uma tradução, porque a sua substância inscreve-se não no modo pessoal de escrita, nem na capacidade de organizar e adornar o discurso, mas na história relatada. O mito é uma linguagem que, partindo do sistema linguístico, consegue distanciar-se dele e atingir um nível de significação mais elevado¹¹.

Lévi-Strauss procurou determinar essa estrutura permanente, acentuando, precisamente, a importância dos traços, ou seja, daquilo a que Gilbert Durand

¹⁰ Charles Mauron, *Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel – Introduction à la Psychocritique*, Paris, Librairie José Corti, 1962. Nesta obra, o autor, através da psicocrítica, identifica e analisa, em alguns autores franceses, as metáforas mais frequentes e que de alguma forma, consciente ou inconscientemente, estão latentes.

¹¹ Cf. Claude Lévi-Strauss, *Antropologia Estrutural*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1989, pp. 241 e 242.

chama «núcleos míticos»¹², e que ele denomina *mitemas*¹³. É conveniente, porém, realçar que, ao contrário do que acontece com Gilbert Durand e outros mitólogos que defendem a estreita ligação entre certos termos mitológicos e significações precisas do mito, para Lévi-Strauss o mitema só tem carga semântica definida através das «relações de correlação e de oposição que mantém, no seio do mito, com outros mitemas»¹⁴ e da «matriz de inteligibilidade fornecida pelo mito», que permite articular e interpretar os diversos mitemas¹⁵. Deste modo, é possível compreender a analogia que se opera entre o fonema e o mitema: ambos são unidades mínimas de construção que, através de um jogo de combinações, da sua presença ou ausência, permitem a função significativa da língua e do discurso mítico. Contudo, a homologia não se estabelece na totalidade das suas propriedades, porque, embora o mitema resulte de um jogo de oposições binárias ou ternárias (o que o torna comparável ao fonema), ele não é completamente substituído de significação, uma vez que, ao partir do sistema semiológico primeiro, contém em si elementos já carregados de significação no plano da linguagem¹⁶. Por

¹² Gilbert Durand, *Mito, Símbolo e Mitodologia*, Lisboa, Editorial Presença, 1982, p. 66.

¹³ Claude Lévi-Strauss, prefácio a Roman Jakobson, *Seis Lições sobre o Som e o Sentido*, op. cit., p. 15. A propósito da terceira lição, em que Jakobson sustenta contrariamente a Saussure que os fonemas se distinguem das outras entidades linguísticas, Lévi-Strauss estabelece uma analogia entre as características dos fonemas, defendidos por Jakobson, e os *mitemas*, «elementos de construção do discurso mítico que são, eles também, entidades ao mesmo tempo opositivas, relativas e negativas» (p. 14).

¹⁴ A base desta comparação advém do facto de Lévi-Strauss defender que, assim como o fonema assume significação quando combinado com outros fonemas num morfema, assim também o *mitema* só tem carga semântica definida através «das relações de correlação e de oposição que mantém, no seio do mito, com outros mitemas» (*idem*, p. 15).

¹⁵ *Idem*, pp. 15 e 16.

¹⁶ *Antropologia Estrutural Dois*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1976, p. 149.

isso Lévi-Strauss denomina os mitemas «palavras de palavras», isto é, palavras que «funcionam simultaneamente sobre dois planos, o da linguagem, onde cada uma tem o seu próprio significado, e o da metalinguagem, onde intervêm como elementos de uma super-significação, que somente pode nascer da sua união»¹⁷.

A determinação dos mitemas constitutivos de um mito é permitida pela sua repetição¹⁸ e pela sua redundância. Isto é, os indicadores do mito não se manifestam com uma significação definida e constante, sofrem variações próprias, resultantes das coordenadas sincro-diacrónicas da actualização de um mito e do estilo pessoal do escritor. No entanto, apesar de relativamente diversos entre si, têm traços comuns que possibilitam o seu agrupamento em famílias. Esses mitemas integram-se numa estrutura permanente¹⁹, que encontra paradigma nas mitologias primitiva e clássica. Partindo deste pressuposto, Lévi-Strauss constrói um método de análise mitológica com aplicação directa à etnologia e à antropologia: ao estudar mitos primitivos americanos, o autor põe em relevo uma estrutura comum às várias versões de um mito, e consegue estabelecer um paradigma. Embora não

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Lévi-Strauss reflecte sobre a duplicação, triplicação e até quadriplicação da mesma sequência no mito e na literatura oral, e conclui: «A repetição tem uma função própria, que é de tornar manifesta a estrutura do mito. Mostramos, com efeito, que a estrutura sincro-diacrónica que caracteriza o mito permite ordenar seus elementos em sequências diacrónicas (as linhas dos nossos quadros), que devem ser lidos sincronicamente (as colunas). Todo mito possui, pois, uma estrutura folheada que transparece na superfície, se é lícito dizer, no e pelo processo de repetição» (*Antropologia Estrutural*, *op. cit.*, p. 264).

¹⁹ No estudo que faz do mito, Jean Pierre Vernant também reconhece a presença de uma arquitectura conceptual que subjaz à construção da narrativa mitémica, e ao salientar o papel da decifração do mito destaca os «grandes quadros classificativos implícitos, as opções operadas no traçado e na codificação do real, a rede de relações que o relato constitui, com os seus processos narrativos, entre os diversos elementos que faz intervir, no decurso da intriga» (*O Mito e a Religião na Grécia Antiga*, *op. cit.*, p. 29).

tenha aplicado o método a análises literárias, o autor, em *Antropologia Estrutural*, faz um exemplificativo estudo de várias versões do mito de Édipo²⁰, de forma a chegar à lei estrutural do mito, e mais tarde, na obra *Antropologia Estrutural Dois*, propõe uma outra análise, a da gesta de Asdiwal²¹. Este método propõe uma grelha de dupla entrada, que permite uma leitura diacrónica e sincrónica do mito: partindo do seccionamento das várias versões da narrativa mitémica em pequenas frases e da sua disposição paralela num eixo vertical, podemos obter uma análise diacrónica e comparativa do mito, que será enriquecida com a dimensão sincrónica observada no eixo horizontal, conseguida através de desníveis que permitem estabelecer um feixe de relações entre as frases do mesmo eixo.

Tendo como base o método apontado, procuraremos fazer uma adaptação a uma análise do mito de Narciso.

A necessidade de estabelecer um possível paradigma da narrativa do mito de Narciso levou-nos à leitura e análise de várias fontes, particularmente a repositórios e dicionários mitológicos. Pudemos observar que o dinamismo e a capacidade inventiva resultantes da relação mito/literatura, bem como os sucessivos relatos orais e escritos, proporcionam ligeiras variações na mesma versão do mesmo mito. É também inegável a relevância atribuída à versão de Ovídio, narrada nas *Metamorfoses*, e que serve de base à maior parte desses textos. Contudo, apesar de ser a mais divulgada, não devemos preterir outras

²⁰ *Op. cit.*, pp. 245-248.

²¹ *Op. cit.*, pp. 152-205.

versões, porque, como Lévi-Strauss salienta, dificilmente se consegue definir qual é a versão autêntica ou primitiva, e é pelo conjunto de todas as suas versões que se pode definir um mito²².

Para podermos obter uma amostragem representativa, seleccionámos cinco narrações (ver Quadro 1): a primeira é a tradução espanhola das *Metamorfoses*, cuja narrativa já foi anteriormente apresentada (a que está mais conforme com o original de Ovídio); a segunda e a terceira são narrações do mito de Narciso baseadas em Ovídio, e que aqui mencionamos por introduzirem *nuances* ligeiramente diferentes, potenciadoras de alguma análise mitémica; a quarta e a quinta, a versão beótica e a versão de Pausânias, respectivamente, fogem à narrativa usual do mito. O quadro foi elaborado de forma a podermos ter uma visão comparativa dos cinco relatos. Cada relato desenvolve-se na vertical (as colunas), onde está seccionada a narrativa do mito em pequenos núcleos (apresenta-nos uma leitura diacrónica do mito). As outras versões são dispostas em paralelo. Procurou-se inscrever lado a lado os núcleos similares de cada uma, de forma a obter uma leitura sincrónica (as linhas).

²² Lévi-Strauss, na análise que faz da situação do estudo do mito e dos métodos empregues, salienta a importância de todas as versões e suas variantes, porque o mito é definido «pelo conjunto de todas as suas versões. Dito de outro modo: o mito permanece mito enquanto é percebido como tal» (*Antropologia Estrutural, op. cit.*, p. 250).

Quadro 1

RELATOS DO MITO DE NARCISO

Versão de Ovídio	Versão de Ovídio	Versão de Ovídio	Versão Beótica	Versão de Pausânias
(Tradução espanhola das <i>Metamorfoses</i>) ²³	(<i>Dicionário</i> de Pierre Grimal) ²⁴	(<i>A Mitologia</i> de Edith Hamilton) ²⁵	(<i>Dicionário</i> de Pierre Grimal) ²⁶	(<i>Dicionário</i> de Pierre Grimal) ²⁷
Narciso, filho de Liríope (que havia sido violada por Cefiso)	Narciso, filho de Cefiso e de Liríope	Narciso	Narciso, habitante de Téspias	Narciso tinha uma irmã gêmea com quem era muito parecido
Oráculo – profetizou-se que viveria longos anos se não se conhecesse a si mesmo	Oráculo– quando nasceu, os pais consultaram o adivinho Tirésias, que profetizou que viveria muitos anos se não olhasse para si mesmo			
Narciso era um belo jovem		Jovem de rara beleza	Jovem muito belo	Os dois jovens eram muito belos
Jovens e raparigas enamoravam-se dele	Em adulto foi objecto da paixão de raparigas e ninfas	Todas as raparigas que o viam desejavam pertencer-lhe	Era amado pelo jovem Amínias	
Eles eram-lhe indiferentes	Mostra-se insensível ao Amor	Ele não desejava nenhuma. Era insensível aos seus sentimentos	Desprezava o Amor	
A ninfa Eco apaixonou-se por Narciso. Rejeitada, refugiou-se em covas e grutas	A ninfa Eco, apaixonada e rejeitada, retirou-se na sua solidão, emagreceu, ficando apenas a voz gemente	Nem o triste caso de Eco o comoveu. E a ninfa rejeitada e envergonhada retirou-se para covas e grutas	Narciso repeliu-o e chegou a enviar-lhe uma espada de presente. Amínias suicidou-se com a espada diante da porta de Narciso	A rapariga morreu
Uma das rejeitadas pediu aos céus que ele amasse do mesmo modo e do mesmo modo não conseguisse o objecto dos seus desejos	As raparigas desprezadas pediram vingança aos céus	Uma das repudiadas formulou um voto, ouvido e atendido pelos deuses	Ao morrer, Amínias amaldiçoou Narciso	

²³ Ovídio, *Metamorfosis*, *op. cit.*, pp. 101-108.

²⁴ Pierre Grimal, *op. cit.*, pp. 322 e 323.

²⁵ Edith Hamilton, *A Mitologia*, *op. cit.*, pp. 121-123.

²⁶ Pierre Grimal, *op. cit.*, pp. 322 e 323.

²⁷ *Ibidem*, apontada como a versão racionalista do mito preexistente.

				Narciso amava-a muito, sentiu uma dor enorme
Némesis fez a vontade: Narciso, um dia, descansando da caça foi beber numa fonte e viu-se	Némesis ouviu-as. Fez com que num dia de calor, após uma caçada, Narciso se debruçasse sobre uma fonte para se desdentar e se visse	Némesis tomou a seu cargo o pedido. Um dia quando Narciso se debruçou sobre um lago para beber viu nele reflectida a sua imagem	Um dia Narciso viu-se numa fonte	Um dia viu-se numa fonte
Apaixonou-se por si	Apaixonou-se pela própria imagem	Apaixonou-se por si próprio	Apaixonou-se por si mesmo	
Desejou-se, tentou agarrar a imagem				
Descobriu que era ele mesmo		Reconheceu a dor que infligia nos outros		Embora soubesse que não era a irmã quem via
Desejou a morte				
Na agonia chorou e as lágrimas turvaram as águas, parecendo que a imagem fugia				
Desesperado golpeou-se	Ficou debruçado sobre a água até morrer	Ficou debruçado sobre a água até morrer (foi definhando)	Desesperado com a sua paixão, suicidou-se	
Caiu junto da fonte, mirando-se ainda	Procurou ainda a sua imagem			Ganhou o hábito de se olhar nas fontes para consolar a sua perda
No seu lugar nasceu uma flor amarela com pétalas brancas em volta do centro – o narciso.	No lugar nasceu uma flor – o narciso.	No local onde jazera desabrochou uma flor encantadora, a que deram o nome de narciso.	No local onde se suicidou, onde a erva ficou manchada do seu sangue, nasceu uma flor – o narciso.	

A disposição dos relatos no Quadro 1 supera a limitação de uma leitura diacrónica, que nos situaria apenas num tempo não reversível, permitindo também efectuar uma leitura sincrónica e inserir os mitemas em feixes de relações. Deste modo, a dupla natureza do tempo mítico, reversível e irreversível, sincrónico e diacrónico, permanece explicada. No entanto, Lévi-Strauss completa ainda mais este método ao inserir a leitura em profundidade²⁸: segundo o autor, se estabelecermos um quadro para cada versão, dispondo cada elemento de forma a possibilitar a sobreposição e comparação com os elementos dos quadros seguintes, obteremos vários quadros de duas dimensões. Estes, por sua vez, permitirão chegar a um conjunto tridimensional, que poderá ser lido da esquerda para a direita, de cima para baixo, da frente para o fundo, e eventualmente de forma inversa. Sendo assim, elaborámos um quadro para cada versão – a de Ovídio, a beótica e a de Pausânias –, seccionando já as narrativas em diversos níveis comuns a todas as versões: Vida, Amor, Sofrimento Humano, Natureza (ver Quadros 2, 3 e 4).

²⁸ Lévi-Strauss, *Antropologia Estrutural*, op. cit., pp. 251 e 252.

Quadro 2

VERSÃO DE OVÍDIO

VIDA/DESTINO	AMOR	SOFRIMENTO HUMANO	COSMOS
1 Narciso, filho de Liríope e de Cefiso		Liríope havia sido violada por Cefiso	
2 Oráculo – quando nasceu, Tirésias profetizou que viveria muitos anos se não se conhecesse a si mesmo			
3 Narciso era um belo jovem	Jovens e raparigas enamoravam-se dele		
4	Mostrava-se insensível ao Amor		
5		Eco, apaixonada e rejeitada, retirou-se para covas e grutas	Ficando apenas a voz gemente (Som)
6 Os rejeitados pediram vingança aos céus: amasse ele do mesmo modo e do mesmo modo não conseguisse o objecto dos seus desejos			
7			
8 Némesis fez com que um dia, após uma caçada, Narciso se debruçasse sobre uma fonte para se dessedentar e se visse			Narciso viu-se na água
9 O oráculo concretizou-se	Narciso apaixonou-se pela sua própria imagem		
10	Desejou-se, tentou agarrar a imagem		
11 Descobriu que era ele mesmo		Reconheceu a dor que infligiu nos outros	
12		Desejou a morte	
13		Na agonia chorou e as lágrimas turvaram as águas, parecendo que a imagem fugia	

14 Desesperado
golpeou-se / Ficou
debruçado sobre a água
até morrer

15 Caiu junto da fonte,
mirando-se ainda

16

No seu lugar nasceu
uma flor amarela com
pétalas brancas em volta
do centro, o narciso

Quadro 3

VERSÃO DE PAUSÂNIAS

VIDA/DESTINO	AMOR	SOFRIMENTO HUMANO	COSMOS
1 Narciso tinha uma irmã gêmea com quem era muito parecido			
2			
3 Os dois jovens eram muito belos			
5		A rapariga morreu	
6			
7	Narciso amava-a muito	Sentiu uma enorme dor	
8 Um dia viu-se numa fonte			Narciso viu-se na água
9			
10			
11		Embora soubesse que não era a irmã quem via	
12			
13			
14			
15		Ganhou o hábito de se olhar nas fontes para consolar a sua perda	
16			

Quadro 4

VERSÃO BEÓTICA

VIDA/DESTINO	AMOR	SOFRIMENTO HUMANO	COSMOS
1 Narciso, habitante de Téspias			
2			
3 Era um jovem muito belo	Era amado pelo jovem Amínias		
4	Narciso repeliu-o e chegou a enviar-lhe de presente uma espada		
5		Amínias suicidou-se com a espada diante da porta de Narciso	
6 Ao morrer Amínias amaldiçoou Narciso			
7			
8 Um dia Narciso viu-se numa fonte			Narciso viu-se na água
9	Narciso apaixonou-se por si mesmo		
10			
11			
12			
13			
14 Desesperado com a sua paixão suicidou-se			
15			
16			No local onde se suicidou, onde a erva ficou manchada do seu sangue, nasceu uma flor, o narciso

Da análise dos relatos do mito de Narciso podemos observar a estrutura mitémica comum às várias versões, e, partindo daqui, seccioná-las nos principais mitemas que as constituem. Posto isto, elaborámos um quadro (ver Quadro 5) que pretende destacar os mitemas subjacentes aos núcleos temáticos segmentados em cada quadro das versões apresentadas. Convém ainda salientar que a análise dos quadros nos permitiu estabelecer relações com os elementos da tragédia clássica, complementando o quadro com uma coluna e uma linha indicadas a sombreado.

Quadro 5
MITOGRAMA DO MITO DE NARCISO

TRAGÉDIA	Ananké (Destino)	Hýbris (Desafio)	Páthos (Sofrimento)	
	VIDA/DESTINO	AMOR	SOFRIMENTO HUMANO	COSMOS (Elementos)
	Nascimento (Violação)		Liriope	
Peripéteia (Peripécia)	Oráculo	Amor Hetero Paixão de Eco		Eco (Som)
	Beleza			
		Negação do Amor	Sofrimento dos pretendentes	
			Punição/Castigo	
Anagnórisis (Reconhecimento)		Amor Auto Paixão por si mesmo	Agonia/Dor de Narciso	Água (Espelho, Ilusão, Mergulho, Abismo, Introspecção)
Katastrophé (Catástrofe)	Morte (Suicídio)			
Kátharsis (Catarse/Purificação)				Flor (Metamorfose)

Podemos interpretar o Quadro 5 de forma semelhante. Começando pela leitura do quadro interior, observamos uma divisão em quatro colunas, correspondentes às linhas temáticas já salientadas nas três versões do mito (Quadros 2, 3 e 4). A primeira coluna representa os mitemas relacionados com a Vida e o Destino; a segunda prende-se com o Amor; a terceira, com o Sofrimento Humano; e a quarta, com o Cosmos. Seguidamente, é possível realizar uma leitura horizontal, e outra vertical. Começaremos pela horizontal, que nos apresenta uma perspectiva discursiva da narração do mito. No plano da Vida e Destino, verificamos que o Nascimento de Narciso se revestiu de uma simbologia fatalista: Liríope havia sido violada por Cefiso. Temos, portanto, no plano do Sofrimento Humano, a dor da mãe, vítima de uma violação. Ao nascimento marcado acresce-se o Oráculo: Tirésias profetizou que Narciso viveria longos anos se não se conhecesse a si mesmo. O jovem cresceu em beleza, provocando a paixão dos outros (o Amor Hetero), nomeadamente o amor da ninfa Eco e o do jovem Amínias (este último pode ter uma interpretação diferente, dada a homossexualidade da relação); porém, a Negação do Amor, a indiferença, o desprezo que Narciso votava aos pretendentes, infligiu a Dor e o Sofrimento (Eco retira-se envergonhada para covas e grutas, Amínias suicida-se com a espada que Narciso lhe enviara de presente), e, como Punição os rejeitados pedem que Narciso ame e do mesmo modo não consiga o objecto do seu desejo. O que nos conduz ao Amor Auto. Narciso apaixona-se por si próprio, reconhece o facto, a profecia vai-se cumprindo e o jovem experimenta a agonia e a dor (este reconhecimento é permitido pela água). O reconhecimento precipita a tragédia, Narciso mira-se nas

águas, chora, e, quando as lágrimas turvam as águas, sugerindo que a imagem foge, Narciso suicida-se, desesperado (noutra versão, deixa-se morrer, mirando-se na água). Por fim, dá-se a metamorfose: quando as ninfas que desejaram castigá-lo o iam buscar para o sepultarem, encontraram no seu lugar uma flor, o narciso.

A leitura vertical permite organizar tematicamente os mitemas. Sendo assim, relacionado com a Vida e o Destino de Narciso, está, obviamente, o seu nascimento, marcado pela violação da mãe (e, noutra versão, estabelece-se a relação de Narciso com uma irmã gémea), ao qual se acresce um factor preponderante para o dinamismo mítémico, o Oráculo²⁹, a profecia, a condição que ele poderia superar, se respeitasse os dons de Afrodite. A Beleza constitui um aspecto inerente à sua vida, ao seu crescimento, mas também ao destino: afinal foi uma beleza fatal (a irmã de Narciso também era muito bela e parecida com ele). Por último, a morte, o suicídio, por não conseguir o objecto dos seus desejos ou por lamentar a morte da irmã. Em algumas versões, Narciso suicida-se, golpeando-se, noutras definha, olhando-se constantemente nas águas até morrer.

A segunda coluna agrupa os mitemas relativos ao Amor. Em primeiro lugar, o Amor Hetero. Narciso é amado por jovens e ninfas, particularmente pela ninfa Eco e por Amínias; não obstante, Narciso rejeita o amor dos outros. Esta negação do Amor é importante para o desenrolar da profecia. Narciso centra-se

²⁹ Referindo o caso de Édipo, Victor Jabouille salienta a importância e a inevitabilidade do Oráculo: «Os oráculos são cegos; não há uma culpa visível, mas sofre-se, apesar disso, um castigo». Em relação a Narciso, a culpabilidade não está totalmente ausente, rejeitando o amor dos outros, ele desafia os deuses e sofre o castigo. Contudo sobre ele já pesava um oráculo (*Do Mythos ao Mito – Uma Introdução à Problemática da Mitologia*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993, p. 20).

num Amor Auto, vê-se e apaixona-se por si mesmo, ignorando totalmente os que o rodeiam. O amor que Narciso nutre pela sua irmã possivelmente não tem uma explicação altruísta, porque a irmã gémea poderá ser interpretada como o seu próprio reflexo. Amando a irmã, Narciso ama-se a si mesmo.

A terceira coluna reúne os mitemas que se relacionam com o Sofrimento Humano: temos o sofrimento de Narciso, quer pela morte da irmã, quer pelo castigo que sofre, quer pela agonia de amar e de não obter o objecto dos seus desejos, quer por reconhecer que é a ele próprio quem ama; há ainda o sofrimento de Liríope, mãe de Narciso; o sofrimento dos pretendentes, em geral, e de Eco e Amínias em particular.

A quarta coluna sintetiza alguns elementos do mito relacionados com o Cosmos: no caso de Eco, salienta-se o Som, pois a ninfa caracteriza-se pela agonia de não poder falar, de apenas repetir as últimas palavras proferidas pelos outros. É através deste som simplificado que Eco procura comunicar com Narciso, sendo por ele rejeitada. Esta situação reverte-se negativamente para Narciso, que demonstra insensibilidade perante o sofrimento dos outros e motiva o seu castigo. Outro mitema, este fundamental, é o da Água, que se desdobra em outros com ele relacionados: a água é espelho, é ilusão, é mergulho, é abismo, é introspecção, etc. A água é o elemento detonador. Narciso viu-se na água e apaixonou-se por si mesmo. O terceiro elemento é a Flor. Narciso, morto, é metamorfoseado em flor. A simbologia desta flor também se desenvolve nos mitemas da ilusão e do inebriamento que ela produz (*narciso* tem uma raiz comum a *narcótico*).

Como vimos, pela interpretação vertical do quadro, no sentido cima/baixo, em cada coluna, além de serem visíveis os feixes de relações que se estabelecem entre cada mitema do mesmo eixo e a evolução da significação mítêmica, é igualmente possível realizar uma leitura no sentido inverso, isto é, baixo/cima. Com efeito, a morte de Narciso pressupõe o seu nascimento; o Amor Auto é a evolução do seu oposto, o Amor Hetero; a Agonia e o desespero de Narciso explicam o Sofrimento dos pretendentes; e a metamorfose de Narciso em Flor encontra similitude na redução de Eco ao Som. Temos, portanto, observado o carácter reversível do tempo mítico, a sua temporalidade e atemporalidade. A narrativa mítica está, simultaneamente, «‘no tempo’ (ela consiste numa sucessão de acontecimentos), e ‘fora do tempo’ (o seu valor significante é sempre actual)»³⁰.

A análise do mito e a sua segmentação em mitemas permitiu-nos estabelecer relações com elementos da tragédia clássica. Deste modo, podemos também interpretar o mito segundo uma perspectiva trágica, que reforça o mito clássico como paradigma. Esta nova informação surge no quadro que temos vindo a analisar, indicada por uma coluna e uma linha exteriores (a sombreado). Podemos fazer a sua leitura do seguinte modo: os mitemas que tínhamos determinado no plano da Vida e Destino de Narciso encontram correspondência na *Ananké*, o destino, a fatalidade sempre presente no desenvolvimento da tragédia; Narciso é marcado desde o seu nascimento; depois, Narciso desafia o poder divino, nega os dons de Afrodite, recusa amar os outros para se amar a si mesmo; a *Hýbris*

³⁰ Lévi-Strauss, *Antropologia Estrutural Dois*, op. cit., p. 144.

associada à *Peripéteia*, desencadeia o *Páthos*, o sofrimento dos pretendentes e o sofrimento de Narciso; a tragédia precipita-se, e dá-se a *Anagnórisis*; Narciso reconhece que é mesmo ele aquele que está espelhado na água; a agonia e a consciência da sua impotência é tal, que a *Katastrophé* acontece, Narciso morre; por fim, é a *Kátharsis*, o jovem que rejeitou o dom do Amor (de Afrodite) é eternizado, metamorfoseado numa flor; as próprias ninfas, que desejaram castigá-lo, lamentam a sua morte; o leitor comove-se com a trágica história do belo jovem.

Como já havíamos referido, a leitura e análise da obra ensaística de José Régio permitiu-nos observar uma latente manifestação do mito de Narciso, aquilo a que Charles Mauron chama de «mito pessoal»³¹, e, deste modo, observar particularidades que o inscrevem numa atitude narcísica: a constante preocupação em se afirmar independente, em preferir lutar por um ideal e arcar com as consequências; em produzir uma «literatura viva», manifestação de uma personalidade e de um génio sinceros e verdadeiros; o apelo ao íntimo e ao individual; a capacidade de desdobramento analítico; o diálogo entre o Eu e o Outro; a involuntária submissão a uma «vontade obscura»; a «dualidade topológica» (em Narciso, querer estar fora e dentro da água, em si e dentro de si; em Régio, o Eu analista e o Eu analisado), entre outras.

³¹ Charles Mauron, a propósito da definição de «mito pessoal», escreve: «on pourrait se contenter de cette définition empirique, nomer 'myth personnel' le phantasme le plus fréquent chez un écrivain, ou mieux encore l'image qui résiste à la superposition des ses oeuvres» (*Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel – Introduction à la Psychocritique*, op. cit., pp. 209 e 210).

Agora, a análise estrutural do mito de Narciso e a determinação dos seus mitemas possibilitam-nos fazer um corte transversal na poesia de José Régio e analisar a latência do mito. Alguns dos mitemas relevados encontram correspondência na sua poesia, tais como: a presença do *Fatum*, o destino ao qual o Homem não pode escapar, e a carga semântica negativa a ele associada; a dualidade topológica figurada na imagem da água e do espelho, elementos detonadores do reconhecimento da identidade; a obsidante frequência do *Eu* e o processo de sedução envolvente, exemplificativos de um umbilicalismo e de um individualismo manifestos; e, finalmente, a metamorfose, o culminar de um processo evolutivo e anunciado, a libertação e a consciência de uma dualidade unificada.

Mitemas, incidências

FATUM

Do Destino ou do Fado surgem-nos elementos isotópicos no mito de Narciso e na poesia de José Régio¹. Imagística profundamente carregada de simbologia e referencialidade clássicas, ela encontra paradigma na tragédia grega e no pensamento do homem grego antigo. A submissão a uma força superior, à qual nem deuses nem homens podem fugir, está presente na literatura e na mitologia clássicas: as obras épicas de Homero e de Virgílio e as tragédias nomeadamente as de Sófocles sobre Édipo evidenciam a presença dessa força que assume vários nomes: *ananké*, *moira*, *dike*, *temis*, *nemesis*, etc., no grego; *fatum*, no latim; e *fado*, no português.

As linhas mitémicas, já evidenciadas na análise do mito de Narciso, revelam a imanência de um fatalismo *ab origine* na conceptualização do próprio mito: sob

¹ Isotopia é aqui empregue no sentido definido pelo Grupo μ na obra *Rhétorique de la Poésie – Lecture Linéaire, Lecture Tabulaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1990: «on dira qu'elle est la propriété des ensembles limités d'unités de signification comportant une recurrence identifiable de sèmes exclusifs en position syntaxique de détermination» (p. 43).

Narciso pesa a concepção profanada – sua mãe, Liríope, foi violada por Cefiso – e o Oráculo. De um ponto de vista racional e analítico, o oráculo será o instrumento visível do sinal lançado no ponto de partida e da acção do destino. Segundo André Jolles, o oráculo deriva de uma disposição mental do homem na sua tentativa de compreender a cosmogonia, e torna-se, assim, na resposta à pergunta formulada². Os pais de Narciso consultam o adivinho Tirésias, que anuncia a fatídica profecia: viverá muitos anos «si se non nouerit»³ (se não se conhecer a si mesmo). Está dada a resposta e lançado o destino do jovem.

Narciso passa a estar marcado, e é inevitável o cumprimento da força transcendente. Outros elementos contribuem para o evoluir da profecia, e que serão consequentemente marcas de fatalismo: a beleza e a negação do amor hetero. O jovem cresce em beleza e é alvo de inúmeras paixões, mas rejeita os outros, e esta atitude irreflectida constitui um desafio aos deuses. Os desprezados pedem vingança, sobretudo pela ninfa Eco, cuja tragédia desvela uma faceta ainda mais insensível de Narciso. Némesis, deusa da vingança e epíteto de destino, determina que ele «sic amet ipse licet, sic potiatur amato!»⁴ (oxalá ele ame do mesmo modo e do mesmo modo não consiga o objecto dos seus desejos!). Conjugados os factores fatídicos, a profecia precipita-se para o seu final: Narciso vê a sua imagem

² «O homem pede ao universo e aos seus fenómenos que se lhe tornem conhecidos; recebe então uma resposta, recebe-a como responso, isto é, em palavras que vêm ao encontro das suas. O universo e seus fenómenos fazem-se conhecer» (*Formas Simples*, São Paulo, Cultrix, 1976, p. 87).

³ Ovídio, *Metamorfosis*, Barcelona, Ediciones Alma Mater, 1964, p. 101.

⁴ *Idem*, p. 104.

reflectida nas águas e apaixonar-se; conhece-se a si próprio, ama, e não consegue o objecto dos seus desejos. O Oráculo de Tirésias é verdadeiro: viveria longos anos se não se conhecesse. A maldição de Némesis realiza-se: ama-se sem se poder ter.

Em José Régio, o destino não é formalizado através de um processo tão evidente como no mito de Narciso. Todavia, manifesta uma carga semântica valorativa, tanto mais porque se trata de explicitar não o elemento trágico, mas um factor vivenciado e intrínseco ao ser português⁵. Ou seja, no que se pode considerar uma «mitologia portuguesa», encontramos o destino não apenas como o correspondente exacto de *ananké*, mas reunindo um conjunto de significações que nos remetem para *saudade* e *fado*. Com efeito, a saudade representa uma forma de estar do *homo lusitanus*⁶, uma atitude sentida e expressa, e um dos arquétipos da «mitologia portuguesa». O fado, etimologicamente relacionado com *fatum*, concentra as *nuances* fatalista e teleológica, e surge configurado na própria canção (fado).

Neste contexto, Régio assume uma atitude fortemente fatalista na sua poesia. O título do livro *Fado* ilustra a importância dada ao assunto, e o epigrama com que inicia a obra, «Diz o nosso povo: ‘Altos são os juízos de Deus’»⁷,

⁵ Victor Jabouille, «Uma Mitologia Portuguesa», in *Do Mythos ao Mito – Uma Introdução à Problemática da Mitologia*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993. Neste estudo, o autor dedica-se a tecer algumas considerações sobre o que caracteriza o povo português e o distingue dos restantes povos mediterrânicos, concluindo que «o acentuar da importância da saudade na caracterização do homem português e o realce dessa importância na definição da *alma portuguesa* também se devem a Pascoaes e constituem o núcleo de uma concepção patriótica de *ser português*, que ainda encontra aceitação e seguidores nos nossos dias» (p. 66).

⁶ *Idem*, pp. 65 e 67.

⁷ *Fado*, Porto, Brasília Editora, 1971.

demonstra a associação entre destino e força superior, neste caso divina. Uma das formas do *fatum* é a identificação do sujeito poético com Deus: «Talvez porque só eu, como há lembrança, / Fui feito, ó Deus!, à tua semelhança, / De entre todos os mundos do Infinito!»⁸. E revive, desta forma, o sofrimento a que Cristo estava destinado:

Subia eu o monte e alguns troçaram,
Enquanto a multidão, lá em baixo, ria.
Ria risos e troças que arranharam
Tudo o que em mim, sensível, se doía...

Todos eles, depois, me detestaram
Por eu me destacar da maioria.
Fortes, pois, contra um só, cem abusaram,
Enquanto a multidão, em volta, ria.

Vilanagem, fartar!, que estou cansado.
Eis-me... *Ecce homo!* – nu, vencido, atado.
Podeis cuspir-me à cara os vossos lodos.

Mas quanto mais de rastos, mais me prezo.
Só o meu amor iguala o meu desprezo...
E eu vingo-me expirando por vós todos!⁹

É possível, contudo, verificar que a dualidade conflituosa do sujeito também se manifesta na inconstância dos seus sentimentos em relação ao divino. Em momentos deceptivos, emergem a raiva incontida e o sofrimento: «Sim, foi por

⁸ «Velho Testamento», in *Biografia*, Porto, Brasília Editora, 1978, p. 66.

⁹ «Filho do Homem», in *Biografia*, *op. cit.*, pp. 73 e 74.

mim que gritei, / Declamei, / Atirei frases em volta, / Cego de angústia e de revolta», porque compreendia «Que nada me dariam do infinito que pedi»¹⁰ e esperava algo mais: «O que buscava / Era, como qualquer, ter o que desejava», logo reconhecendo o engano e o fatalismo que recaía sobre si: «Senhor meu Deus em que não creio! / Nu a teus pés, abro o meu seio: / Procurei fugir de mim, / Mas sei que sou meu exclusivo fim»¹¹. Mais adiante, o sujeito poético considera Deus o seu carcereiro e realça o carácter impositivo, predestinado, da sua vida: «Bendito!, bendito sejas, / Meu alto Algoz, / E meu Pai! / A minha vida, ei-la vai, / Mentira que se me impôs»¹².

Mas é em «De Profundis» que o sujeito poético mais evidencia a presença do fado imposto por Deus:

Entre os teus filhos todos me escolheste,
Meu Pai!, para que ambíguo e estranho fado?
Que o maior dom que Tu me deste... – é este
De nem poder, sequer, ser desgraçado!

Sob o ardor do Teu ósculo celeste,
Meu coração parou... de reservado.
E os olhos com que Te olho, Tu mos deste,
Mos deste, e ao mesmo tempo me hás cegado!

Que fiz eu, antes mesmo de nascido,
Pra que assim nascesse, já sujeito

¹⁰ «Poema do Silêncio», in *As Encruzilhadas de Deus*, Porto, Brasília Editora, 1981, p. 107.

¹¹ *Idem*, p. 108.

¹² «Alegria», in *idem*, p. 177.

A ver-me o bem-amado e o repellido?

Ou, se és o Sumo Bem, será bem feito
Que te queira eu querer qual sou querido,
E me negues Tu próprio esse direito?¹³

Da sua leitura ressalta a classe pronominal polarizada na *pessoa subjectiva* que «eu» representa e na *pessoa não subjectiva* definida pelo «tu»¹⁴. A presença repetitiva dos pronomes pessoais (*eu, me, mos, tu, te*) e possessivos (*meu, teu, teus*) introduz-nos na evidente estrutura dialógica do texto, mas ao mesmo tempo realça o carácter obsessivo de que se reveste a relação de exclusividade mantida entre o «eu» e o «tu». O sujeito poético pretende salientar o infortúnio de a escolha ter recaído sobre ele, «Entre os teus filhos todos me escolheste», porque o que paradoxalmente lhe está destinado é um «ambíguo e estranho fado / [...] De nem poder, sequer, ser desgraçado!». O sujeito poético permanece incrédulo perante tamanha deferência da parte de Deus, «Sob o ardor do Teu ósculo celeste, / Meu coração parou... de reservado», bem como perante as dádivas d'Ele, «E os olhos com que Te olho, Tu mos deste, / Mos deste», porque «ao mesmo tempo me

¹³ *Biografia, op. cit.*, pp. 135 e 136.

¹⁴ Émile Benveniste parte do pressuposto de que as duas primeiras pessoas verbais estão implicadas num discurso: «'Eu' designa aquele que fala e implica ao mesmo tempo um enunciado à conta do 'eu': dizendo 'eu', eu não posso não falar de mim. Na 2ª pessoa, 'tu' é necessariamente designado por 'eu' e não pode ser pensado fora de uma situação colocada a partir de 'eu'; e, ao mesmo tempo, 'eu' enuncia algo como predicado de 'tu'», enquanto a terceira pessoa «é excluída da relação específica de 'eu' e 'tu'». Daí que esta seja considerada a *não-pessoa* e as duas primeiras as *personas*. Em relação ao 'eu' e ao 'tu', o que os diferencia é a *correlação de subjectividade*: o 'eu' é o interior e o 'tu' o exterior», como tal «poderemos, pois, definir o 'tu' como a *pessoa não subjectiva*, perante a *pessoa subjectiva* que 'eu' representa; e estas duas 'personas' opor-se-ão conjuntamente à forma de 'não-pessoa' (= 'ele')» (*O Homem na Linguagem – Ensaio sobre a Instituição do Sujeito através da Fala e da Escrita*, Lisboa, Arcádia, 1976, pp. 24-29).

hás cegado!». A repetição de «mos deste» foca precisamente a mágoa do «eu». A incompreensão gera o carácter interrogativo das duas últimas estrofes: o sujeito poético aponta a presença do fatalismo, que o marcou «antes mesmo de nascido» e o sujeita a ele, «o bem-amado», o escolhido de entre todos, a ser o «repelido» e o mais preterido. E a ele também é negado o direito de proceder de igual modo, de querer a Deus tanto como Ele o quer: «[...] será bem feito / Que Te queira eu querer qual sou querido, / E me negues Tu próprio esse direito?». O texto regista o tom amargurado do sujeito poético e a presença do destino na sua vida.

Noutros momentos, como no poema «Vocação», o sujeito poético conclui que a voz do destino vem desde o ventre materno e que agora se ergue imperiosa, obrigando-o a obedecer:

Pela noite, esse Grito alevantou-se
Dos mais escusos longes do meu ser,
E eu compreendi que do teu seio o trouxe,
Mãe!, e que me era urgente obedecer.

Mandava não sei quê... — fosse o que fosse!
Frio e mudo me ergui, todo a tremer...
E o silêncio da noite alvoroçou-se
De vozes que eu ouvi sem compreender.

Abri a porta, e deu-me em cheio o escuro.
Fui contra a noite como contra um muro,
E é de então que, chorando sangue, corro...

Basta! quero viver, se inda é possível!
Se não, voz do meu Fado inatingível,

Fala! e que eu saiba, ao menos, porque morro.¹⁵

O carácter dialógico, uma vez mais, faz ressaltar na poesia de José Régio a necessidade da presença de um interlocutor que o ouça e que assuma para ele a possibilidade de libertação, interlocutor esse que é figurado, muitas vezes, na Mãe. No poema «Vocação», o sujeito poético dirige-se a sua mãe, e através de um discurso narrativizante dá-lhe conta do sucedido. A localização temporal, a noite, assume aqui um papel relevante: *silêncio, escuro, muro, sangue, Fado, morro* conferem ao poema uma imagética propícia à emergência de fobias, e aqui é significativa a dupla adjectivação *frio* e *mudo*, bem como os verbos *ergui* e *tremar*. A bi-isotopia¹⁶ gerada nos versos: «E o silêncio da noite alvoroçou-se / De vozes que eu ouvi sem compreender», entre os substantivos *silêncio* e *voces*, realça ainda mais o impacto do ressurgimento dessa revelação: «que do teu seio o trouxe», e nada mais restava senão obedecer, pois o Fado é incontornável. No exterior, a materialização e densidade do escuro e da noite atingem-no: «deu-me em cheio o escuro. / Fui contra a noite como contra o muro». Este encontro marca a consciência da presença do Fado na sua vida, e o sofrimento daí proveniente: «E é de então que, chorando sangue, corro...». Gera-se uma situação insustentável, e o sujeito poético, desesperadamente, pretende pôr cobro ao seu sofrimento: «Basta!

¹⁵ *Biografia, op. cit.*, pp. 95 e 96.

¹⁶ «On définira donc un discours comme bi-isotope lorsqu’une de ses unités au moins est allotope par rapport à la première isotopie et qu’elle entretient avec une quelconque autre unité de l’énoncé une relation de juxtaposition isotope. [...] la bi-isotopie n’est évidemment qu’un cas particulier du phénomène général de poly-isotopie» (Groupe μ , *Rhétorique de la Poésie – Lecture Linéaire, Lecture Tabulaire, op. cit.*, pp. 61 e 62).

quero viver, se inda é possível! / Se não, voz do meu Fado inatingível, / Fala! e que eu saiba, ao menos, porque morro».

Em «Pecado Original»¹⁷, assistimos a um diálogo mais directo do sujeito poético com sua mãe:

Sim, Mãe! sim, muitas vezes te vi chorar,
Sem desistir de te fazer sofrer.
Gozava então nem sei que atroz prazer
De te arranhar no peito... e me arranhar.

Mas quis lutar comigo, Mãe! lutar
Contra esse monstro obscuro do meu ser.
Que sonho, Mãe!: ter-me eu em meu poder,
Talhar-me bom, feliz, simples, vulgar...

Mãe! com que força vi que era impotente!
... Porque de bem mais longe e bem mais fundo
A culpa do meu ser a nós dois veio.

Perdoemos um ao outro, humildemente:
Eu, Mãe! – ter-me o teu seio dado ao mundo;
Tu, – ter-me eu feito vida no teu seio.

A referência ao pecado original vem situar o fado no período do início da humanidade, dentro de uma perspectiva cristã, e o dialogismo desenvolve-se em torno desta imagética. O sujeito poético explora o campo sentimental, colocando-se num ponto de vista reflexivo e reconhecendo as suas atitudes impensadas e o

¹⁷ *Biografia, op. cit.*, pp. 121 e 122.

gozo paradoxal que elas lhe provocavam: «Gozava então nem sei que atroz prazer», causando uma dor profunda à mãe e a si próprio: «De te arranhar no peito... e me arranhar». Contudo, a luta travada contra o emergente «monstro obscuro do meu ser» justifica a atitude. O desejo de se poder moldar à sua medida e vontade e a simplicidade dos seus anseios permanecem explícitos na adjetivação gradativa: «Talhar-me bom, feliz, simples, vulgar...». Logo de seguida, a expressão deceptiva: «Mãe! com que força vi que era impotente!» é reveladora de toda a impotência humana perante uma força superior: «... Porque de bem mais longe e bem mais fundo / A culpa do meu ser a nós dois veio». A culpabilidade da mãe, por carregar em si o pecado original, e a do filho, por ter nascido um «monstro obscuro», estão de certa forma perdoadas, porque é algo que os ultrapassa, é a vontade divina, o Fado.

A associação do Fado à canção nacional assume maior expressão em *Fado*. Nesta obra, Régio explora o sentimentalismo e toda a carga semântica relacionada com o tema, e reclama o *fatum* e a inevitável associação à saudade e ao sentir português¹⁸. O poema «Portugal de todo o Mundo»¹⁹ desenvolve, em tom épico, um breve panorama da História de Portugal, onde salienta a época das descobertas, período de glórias e de sofrimento humano. O sujeito poético remete-nos para uma

¹⁸ Cf. Álvaro Ribeiro, *A Literatura de José Régio*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1969. Nesta obra, o escritor tece algumas considerações sobre a relação do Fado com o povo português, e afirma: «Nosso povo de atitude fatalista perante a morte, a doença e o sofrimento, entristece na mudez acidentada por leves e breves queixumes, mas permite que os seus poetas celebrem em palavras plangentes os dramas do cemitério, do hospital e da prisão» (p. 180).

¹⁹ *Fado*, *op. cit.*, pp. 11-19.

genealogia comum a todos os portugueses, mas que de alguma forma o destaca de entre os outros, ao assumir nele uma função e consequências particularmente expressivas:

Meus avós, que o mar levou,
Rasgaram águas sem fim.
Neto de quem n-o sou!
Se canto, é que o mar que entrou
Faz ondas dentro de mim...

As tragédias passadas, as mortes, ecoam no presente, assombrando a sua vida como fantasmas que vagueiam sem descanso. O sujeito poético é a voz involuntária desse sofrimento:

Meus versos, conto-os a dedo,
Sílabas a sílabas, atento,
[...]
Mas crispam-me os sentidos,
Dá-me a noite, ou o céu, nos olhos,
Zune-me o vento aos ouvidos,
E em vez de versos medidos
Meus dedos palpam escolhos...

Queixas de longe, da História
Trágico-Marítima, ainda
Choram na minha memória,
E me obsidiam da ingloria
Lamentação que não finda...

Mortos, morrei! afogados,
Acabai de vos sumir!
Afundai-os, mares coalhados!

Ondas, abafai seus brados!,
Que eu quero poder dormir...

Os rumores das lamentações passadas impossibilitam-lhe o descanso, daí que o sujeito poético queira assumir uma posição de auto-domínio, manifestada, contudo; apenas em desejos de recolhimento e fuga:

Quero encolher-me em descanso
Debaixo dos cobertores,
Dormir um soninho manso
Numa cama sem balanço
Nem gelados vis suores.

Quero ser eu, simplesmente,
Sem tal Passado nos ombros

A ruptura com o passado torna-se impossível, porque o sujeito poético é já a imagem da tempestade:

Mas acordo, a arfar, no escuro
Dos fundões da noite morta,
E o coração mal seguro
Dói-me como contra um muro,
Martela a não sei que porta!

Que é em mim próprio que o mar
Embala os mortos!, e os ventos
E as ondas vêm chocar,
Com seu rotundo reboar
De imprecações e lamentos.

Aqui constrói-se uma realidade marítima disfórica, obtida através de substantivos: *escuro, fundões, noite, muro, mar, mortos, ventos, ondas, imprecações, lamentos*. A estes nomes estão associados verbos de grande valor sinestésico e cinésico: *arfar, martela, embala, chocar, reboar*, que intensificam o negativismo semântico interior do Eu poético.

A enumeração de situações por ele encarnadas é realçada pelo paralelismo estrutural, anafórico e semântico das estrofes: «Em mim que a voz das sereias [...] / Em mim que se rasgam velas [...] / Em mim que há calamidades [...] / Em mim que é verdade tudo / Quanto Mendes Pinto diga [...] / Em mim que ecoam, chegando [...], / Em mim que nasce, renasce». O sujeito poético apresenta-se, deste modo, como repositório dos seus antepassados:

Que meus avós que o mar tem
Ressuscitaram em mim
Com suas ânsias de além;
E eu, que não era ninguém,
Sou sem princípio nem fim!

As balizas da existência humana são anuladas e assumem valores atemporais no sujeito poético. Ele é muitos outros que já existiam antes dele e continuam a existir, por isso é «sem princípio nem fim». A presença de um desígnio superior, que provoca e coordena os acontecimentos, explica o sucesso dos seus antepassados: «Ai meus avós que o mar tem, / Com vossas cascas de noz! / Vós também fôreis ninguém / Se não viéreis de além...». Mas também o esforço próprio e supra-humano muito contribuiu para a concretização dos seus objectivos: «Se

não fôreis além vós!». O sujeito poético será o herdeiro em quem pesam todas as recordações, e a sua missão será cantá-las:

Só por tal de vós herdei
Este grande dom de ouvir
[...]

Por tal, todos os destinos
No meu deixaram pegadas
[...]

Por tal, vero neto vosso,
Me não sei confins, remate,
E canto o vosso destroço
[...]

E vosso autêntico herdeiro.

Outros poemas de *Fado* retratam temáticas quotidianas e constituem verdadeiros fados (canções). A essencialidade desta canção reporta-se à tristeza e à saudade. Em «Fado Português»²⁰, desenha-se uma genealogia do fado, que se alicerça nos sentimentos dos que se distanciam dos seus familiares: dos que partem e dos que ficam. Consequentemente, o fado liga-se à realidade nacional²¹, à emigração, à vida no mar e a todo tipo de experiências de carácter tradicional. O

²⁰ *Idem*, pp. 35-40.

²¹ Álvaro Ribeiro demonstra a realidade da classe trabalhadora portuguesa, que, vivendo em condições precárias de trabalho, tudo aceita e a «cada queixume mais justo lhe respondem com as frases feitas do fatalismo atávico, com seu corolário de resignação cristã. Nenhum homem se interroga com demora sobre a razão do seu viver» (*op. cit.*, pp. 181 e 182). Por isso, a poesia de José Régio também assume um carácter interventivo, e, segundo Álvaro Ribeiro, «A simpatia,

sentimentalismo daí emergente condiciona o tom melancólico e dolente do fado, para o qual muito contribui o gemido da guitarra portuguesa. Neste poema, é evidente a alusão à vida do mar, e a própria associação do nascimento do fado a um dia calmo reitera e aprofunda a ambiência criada:

O fado nasceu num dia
Em que o vento mal bulia
E o céu o mar prolongava,
Na amurada dum veleiro,
No peito dum marinheiro
Que estando triste, cantava.

Como podemos observar, a sonoridade nasalada dos versos e a rima prolongam musicalmente os sentimentos expressos. E a saudade surge: «*Saudades da terra firme, / Da terra onde o mar acabe, / Da casinha, e das mulheres*», e com ela a música que a exprime. A guitarra, a música e o fado serão a personificação do homem: «A guitarra, dim... dom, chora, / Tem pausas, ais e soluços», que comovem o mais forte. O fado recorda os sentimentos de perda que a distância amplifica, as promessas feitas e os receios incontidos:

(– Mãe, adeus! Adeus, Maria!
Guarda bem no teu sentido
Que aqui te faço uma jura
Que ou te levo à sacristia,
Ou foi Deus que foi servido
Dar-me no mar sepultura!)

a compaixão ou a piedade que o poeta exprime perante o sofrimento humano aparece seguida pela indignação e pela revolta perante a evidência do mal» (*idem*, p. 183).

A guitarra e o «dim-dom tremente», expressão da tristeza e saudade, repete-se em todos aqueles que um dia experienciam a distância. O poema termina como principiou, apenas o marinheiro é outro:

Ora eis que embora, outro dia,
Quando o vento nem bulia
E o céu o mar prolongava,
À proa doutro veleiro,
Velava outro marinheiro
Que estava triste e cantava.

O fado é novamente associado à música em «Fado-Canção»²², como o próprio título sugere é igualmente relacionado com o destino: «Medito o meu fado estranho», que se configura numa trágica estátua sempre presente e inibidora. O fado-canção será pois também terapia. O sujeito poético recorre ao canto para se animar e sentir aliviado, e aparentemente a acção do destino fica em suspenso: «Ao fundo da melodia / Que até parece que fala, / – A trágica estátua cala. / [...] E eu canto, pois me alivia / Ouvir-me a mim próprio». No entanto, o destino não desaparece, o seu poder absoluto mantém-se centrado, aqui, nos olhos e no dedo erguido, em sinal de autoritarismo: «[...] embora / A estátua como em granito / Seus olhos só longe fite, / E erga um dedo, / Que demora, / À boca absorta no grito / Que não permite / Que grite...». E através de um jogo homonímico, o sujeito poético diz: «E eu canto, porque desisto / De que o meu canto me exprima!», isto é, o canto-canção é para ele um instrumento de luta, porque se

²² *Fado, op. cit.*, pp. 147-150.

recusa a que o seu canto-fado o exprima e lhe dite as regras. Por isso, paradoxalmente diz: «Sim, canto, / Que é meu destino», e minha esperança, diríamos nós, porque quanto maior é a adversidade «mais e melhor eu canto!».

REFLEXOS DUAIS

Imagem condensadora de conotações várias, o elemento aquático é presença fecundante na construção do mito de Narciso. O jovem cresce no desconhecimento da sua própria imagem, desenvolve um psychologismo assente no culto do Eu, que se revelará em todo o seu esplendor no contacto com a água. Narciso vê-se pela primeira vez, e, como fora vaticinado, fica fatalmente fascinado com a própria imagem. A superfície reflectora da água e a imagem especular por ela devolvida são propiciadoras da imediata associação à dualidade topológica do sujeito. Como é salientado por Bachelard, Narciso, junto à fonte, sente-se «naturalmente duplo» e, diante das águas, «tem a revelação de sua identidade e de sua dualidade, a revelação de seus duplos poderes viris e femininos, a revelação, sobretudo, de sua realidade e de sua idealidade»¹. Narciso observa-se e julga-se Outro, e a água, assim como o espelho – seu correlato metonímico –, institui-se

¹ Gaston Bachelard, *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a Imaginação da Matéria*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 25.

como fenómeno limiar, conduzindo Narciso no percurso lacaniano. O estágio do espelho vem corroborar o «assumir jubilatório»² da imagem e a consequente identificação que o sujeito faz de si próprio: assim como a criança, numa primeira fase, «confunde a imagem com a realidade»³, assim também Narciso, quando se vê nas águas julga, ver um Outro, real, um sujeito como ele. Contudo, numa segunda fase, «apercebe-se de que se trata de uma imagem», uma imagem especular. Em seguida, conclui que essa imagem é a sua própria imagem (terceira fase): Narciso procura alcançar o outro lado, toca na água e a imagem quer diluir-se, permitindo-lhe compreender que o Outro é ele próprio. Esse *sujeito fractal*⁴, que se pulveriza como pequenos estilhaços do espelho onde se mira. Por isso o espelho se constitui como fenómeno limiar, marcando os limites entre o cá e o lá, apenas separados por uma frágil linha intransponível. A figura do jovem expectante debruçado sobre as águas materializa o desejo de alcançar o Outro e de transpor a barreira que os separa. Todavia, a verificação do desejo do próprio Eu impulsiona Narciso para a agonia de nunca se poder ter. Narciso permanece num impasse entre o Eu e o

² Cf. Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, pp. 93 a 100. Nesta obra, Lacan explica: «Cet acte, en effet, loin de s'épuiser comme chez le singe dans le contrôle une fois acquis de l'inanité de l'image, rebondit aussitôt chez l'enfant en une série de gestes où il éprouve ludiquement la relation des mouvements assumés de l'image à son environnement reflété, et de ce complexe virtuel à la réalité qu'il redouble, soit à son propre corps et aux personnes, voire aux objects, qui se tiennent à ses côtés» (p. 93).

³ Umberto Eco, *Sobre os Espelhos e outros Ensaaios*, Lisboa, Difel, 1989, pp. 12 e 13.

⁴ Jean Baudrillard chama a atenção para a existência «d'un *sujet fractal* qui, au lieu de se transcender dans une finalité ou un ensemble qui le dépasse, se diffracte en une multitude d'ego miniaturisés, tous semblables les uns aux autres» (*L'autre par Lui-même – Habilitation*, Paris, Éditions Galilée, 1987, p. 36).

Outro⁵; na realidade, entre o Eu e o Mim. Fragilizado, impotente, apaixonado, entregue às suas paixões e desejos, definha na ilusão de tudo querer ter.

José Régio desenvolve, na sua poesia, uma temática sobredeterminada pelo mito de Narciso, e estabelece com este fortes associações conceptuais e imagéticas. Partindo, neste caso, de um Eu já por si conflituoso e plural, a sua poesia é reveladora da multidão em si pressentida⁶. Significativo é o título «Legião»⁷, que condensa toda a carga semântica da pluralidade do sujeito. O poema é construído dentro de uma isotopia nocturna e negativa, expressa por termos sugestivos da tempestade interior: *ventos, febre, escuridão, sombras, agoiros, pressentimentos*, reforçados pela agressividade sugerida nas formas verbais: *rasgam-me, guincham, laivam-me, cravam-me*. O sujeito poético sente-se cercado: «E os ventos clamam, / Às gargalhadas, / E guincham troças entre gemidos». A profusão de sensações intensifica o ambiente tétrico e violento vivido

⁵ A partir da análise de obras de Derrida e Lévinas, Francis Guibal e Stanislas Breton escrevem: «C'est que l'altérité affecte le même, l'imprègne et le pénètre: le rapport d'altérité exige donc 'que le même soit l'autre et l'autre le même que soi' [...]. Impossible par conséquent de séparer abruptement l'altérité irréductible de la question plus générale de l'autre comme tel, soit de 'penser ou dire 'autrui' sans la référence – non la réduction – à l'altérité de l'*étéron* en général'» (*Altérités – Jacques Derrida et Pierre-Jean Labarrière*, Paris, Éditions Osiris, 1986, pp. 9 e 10).

⁶ Álvaro Manuel Machado, confrontando o Modernismo de *Orpheu* e o da *Presença*, caracteriza o Modernismo de Régio como uma «tendência para a dispersão ou 'multiplicidade de personalidade'» («A Poesia da *Presença* ou a Retórica do Eu», in *Colóquio Letras*, 38, Lisboa, Julho de 1977, pp. 6 e 7). A «multidão» regiana encontra, precisamente, analogia com a imagem do *sujeito fractal* de que Jean Baudrillard fala: «[...] a explosé en mille fragments qui sont comme les débris d'un miroir où nous voyons encore se refléter furtivement notre image, juste avant de disparaître. Comme dans les fragments d'un hologramme, chaque débris contient l'univers entier» (*L'autre par lui-même – Habilitation, op. cit.*, p. 36).

⁷ *Poemas de Deus e do Diabo*, Porto, Brasília Editora, 1972, pp. 15-18. O título deste poema é sintomático da importância dada pelo autor à pluralidade e à conflitualidade interna do sujeito. Também surge um outro poema com o mesmo título em *Biografia*, Porto, Brasília Editora, 1978, pp. 165 e 166.

pelo sujeito. A presença indefinida de «Vultos mais negros / Que a treva mesma», reiterada nos «Perfis mais negros que o próprio escuro», assume-se em imagens cadavéricas e bestiais: «E unhas em gume fazem-me lanhos, / Bocas sem lábios expiram miasmas, / Braços sem carne dão-me abraços!», «E órbitas nuas despejam chamas», que o torturam consecutivamente. O sujeito poético procura fugir; distanciado dos perseguidores, observa «Num fundo aguado dum verde sujo, / Procissões doidas de aflição», que se aproximam como um bando de mortos-vivos:

Todo esse bando,
Nefando bando de Sonho e Dor,
Ondula e move-se, atroz cortejo!
Transpõe a noite, vem-se arrastando,
E aonde a mim corta o negror.

A turba aproxima-se, e dentro do sujeito poético «Cem tempestades [...] se agitam», como que respondendo aos apelos exteriores da turba. Finalmente, a turba chega, e ele é possuído «– Cem mãos esmagam as minhas mãos! / – Cem almas entram na minh'alma!», sentindo, internamente, todas as sensações alheias: «Sombras, agoiros, pressentimentos, / Me entram nas veias a tulmutuar / – Sangue daquela multidão!». A luta trava-se agora no seu interior:

Assim possesso
Me deixo ir indo...
Lá vou levado!, sinto-me estranho...
Tenho cem almas, e aí se o esqueço!
Paro, e os combates que aí vão, renhindo
Entre as cem almas que em mim tenho!

Nem uma estrela
Canta aleluia
Na noite fria que não tem fim!
Ninguém me espera por toda ela...
Só uma Leva me esperaria:
Mas essa, levo-a dentro em mim.

A multidão⁸ que em si se agita e os constantes combates afiguram-se intermináveis. Sem esperança, o sujeito poético, através da derivação paronímica, consegue salientar a inevitabilidade de transportar em si a multidão: a Leva/levo-a.

Não é apenas em «Legião» que podemos observar a pluralidade do Eu e uma bizarra associação aos tumultuosos seres que habitam o seu interior. No poema «A Jaula e as Feras»⁹, esta relaciona-se, inclusivamente, com a insanidade. O sujeito poético estabelece uma analogia entre o seu corpo e um hospício habitado por doidos:

Vivem centos de doidos nesse hospício
(Quem n-o diria, olhando cá de fora...?!)
E o portão dança já no velho quício,
Dança, e faz entrar mais a toda a hora...

Trazem todos um sonho, um crime, um vício,
E foram reis lá muito longe, outrora...
E em seus rostos de espanto ou de flagício

⁸ Cruz Malpique, ao analisar a multiplicidade de José Régio, conclui que «Régio não é apenas *homo duplex*, é *multiplex*. É um polípeiro de almas em debate» («José Régio: Alguns Aspectos da Sua Biografia Interior», in separata do *Boletim da Biblioteca Municipal de Matosinhos*, 18, Porto, 1971, p. 77). De facto, o poema repete a referência às «cem almas», o que a torna simbólica e elucidativa da pluralidade do sujeito: «Tenho cem almas, e aí se o esqueço! / Paro, e os combates que aí vão, renhindo / Entre as cem almas que em mim tenho!» (*ibidem*).

⁹ *Poemas de Deus e do Diabo*, op. cit., p. 69.

Não sei que ausência atroz se comemora!

Faz medo e angústia olhá-los bem nos olhos;
E, lá por trás de grades e ferrolhos,
Estoiram de ansiedade desmedida.

– Meu corpo, ó meu hospício de alienados!
Abre-te aos meus desejos enjaulados,
Deixa-os despedaçar a minha vida!

Acusando uma activa frequência interior, dificilmente percebida de fora, o corpo é receptáculo de novos marginais, rostos e imagens de tormentos inimagináveis, que chegam a toda a hora, anunciados pelo «velho quício». Enjaulados, aglomeram-se numa ansiedade desmedida. No último terceto, o sujeito poético apela ao seu corpo, «hospício de alienados», para que liberte os seus desejos enjaulados, que não são mais que os «centos de doidos»¹⁰ atrás referidos. A vontade de auto-destruição e angústia é tal, que o Eu quer ver-se despedaçado pelos alienados que existem dentro de si.

A pluralidade do Eu emerge, nesta poesia, fortemente relacionada com a simbologia cristã de um Cristo crucificado e ressuscitado em todos. A identificação do sujeito poético com o divino é realizada, em *Biografia*, no poema «Legião»¹¹, onde se focam determinados aspectos caracterizadores desse acto simbólico:

¹⁰ Em *Biografia*, *op. cit.*, pp. 27 e 28, surge repetido este poema com ligeiras alterações: o primeiro verso destaca mais a frequência de doidos que vivem dentro de si: «Centos de doidos vivem nesse hospício», e a pontuação torna-se menos subjectiva, as reticências e o ponto de exclamação dão lugar ao ponto final e à vírgula.

¹¹ *Idem*, pp. 165 e 166.

«Beijo estes próprios lábios com amor!», «Beijo estas próprias mãos de saltador!», «Beijo estes próprios pés que se extraviaram!», «Beijo o meu próprio sangue nas feridas!». Todavia, é a «voz de eu-multidão», que o sujeito poético também pretende representar, que «Já, morrido esgotado de mil vidas, / Me ressuscito imenso, em todos nós».

«Deixem-me! deixem-me ser tantos quantos sou...»¹² – grita o sujeito poético, desesperadamente. O homem é como «um feixe de tendências antagónicas entre si»¹³, e a dura realidade de sentir uma conflitualidade interna vária, uma simultânea emersão das várias faces do eu, a reclamação de domínio de cada uma delas¹⁴ («Cada um de vós agarrou uma das minhas faces – a que mais lhe agradava ou era mais sua; e começou a negar as outras do prisma»), provoca no Eu a verificação de uma pluralidade inevitável e por vezes insustentável: «Ora eu sou o prisma de não sei quantas faces... não sei. Bem me basta ser tantos, que já nem posso, às vezes, com tantos que sou!»¹⁵. Tal situação cria nele a necessidade de assumir a sua individualidade, contudo o equilíbrio e a prudência¹⁶ ensinaram-lhe

¹² Título de um poema em prosa incluído em «Corda Tensa», in *Colheita da Tarde*, Porto, Brasília Editora, 1984, pp. 72 e 73.

¹³ Cf. Óscar Lopes, «Da Metafísica Individualista e do Humanismo Real em Régio», in *Cinco Personagens Literárias*, Porto, s/ed, 1961, p. 93.

¹⁴ *Ibidem*. Óscar Lopes afirma que o verdadeiro drama moral humano está na «incapacidade de verdadeira síntese das tendências íntimas», porque «cada tendência exige um absoluto inatingível». Também, em Régio, as múltiplas facetas exigem a sua primazia. Já Cruz Malpique, *op. cit.*, polariza os conflitos internos nas figuras de Deus e do Diabo, mas não deixa de salientar: «Poço de paixões, todas em conflito. Umas puxando para Deus. Outras puxando para o Diabo» (p. 78).

¹⁵ «Corda Tensa», in *Colheita da Tarde*, *op. cit.*, p. 72.

¹⁶ A obra regiana «aparece, sob muitos aspectos, demasiado comedida, as suas escolhas demasiado estudadas, por obra de uma «prudência» que nega a «inspiração» – porque o abandono à suposta espontaneidade seria privilegiar *uma* das máscaras que a cada momento só podem

que é impossível prescindir de todas e ficar apenas com uma face: «Mas deixar de ser tantos também o não posso. Também não posso fechar todas as mais janelas, ficar-me a olhar só por uma». Assim, abre todas as janelas, porque, diz, «Prefiro satisfazer a todos e a mim próprio sem agradar a nenhum»¹⁷.

A personalidade vária acusada em alguns textos de José Régio reveste-se de um cariz muito peculiar, porque evolui para o binarismo do Eu. E o equívoco em que Narciso incorre quando se vê nas águas e julga ser outro é, igualmente, exemplificativo da formação da dualidade em Régio. É através do espelho que o sujeito poético nos dá conta da presença percepcionada de um Outro. O espelho permite formalizar¹⁸ a variedade sentida na figura do Outro, que representará toda a pluralidade de sentimentos. A cisão do Eu é essencial, como argumenta Alain Badiou, para a constituição e conhecimento do Eu¹⁹.

A dualidade observada evolui para a associação mitémica que se realiza no reconhecimento da figura do Outro com o próprio Eu. Em Régio, o «assumir jubilatório da imagem» processa-se de forma gradual: em «Nocturno»²⁰, detectamos a presença indefinida de «alguém» que o espreita desde o espelho e

expressir *um* dos momentos da totalidade a que o artista aspira» (Adolfo Casais Monteiro, «Sobre a Obra de José Régio», in AA. VV., *In memoriam de José Régio*, Porto Brasília Editora, 1970, p. 56).

¹⁷ «Corda Tensa», in *Colheita da Tarde*, *op. cit.*, p. 73.

¹⁸ «Si, comme dit Lacan, le réel est l'impasse de la formalisation, ce que nous avons vu lorsque nous avons buté sur la limite comme Retour, il faudra de ce point risquer que la formalisation est l'im-passe du réel» (Alain Badiou, *Théorie du Sujet*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 41).

¹⁹ *Idem*. Alain Badiou afirma: «aucune dialectique n'est concevable si elle ne présuppose pas la division. C'est le Deux qui donne son concept à l'Un, non l'inverse» (p. 23).

²⁰ *As Encruzilhadas de Deus*, Porto, Brasília Editora, 1981, pp. 24-28.

desperta nele sentimentos contraditórios: «me atraí, me repele», «Me seduz e me repele». Alguém que, por desconhecido, é temido. Contudo, a reciprocidade de atitudes adivinhada nos sentimentos contraditórios e reiterada nos versos «E não se deita, / Com medo de mim, e eu dele», aponta desde já para o reconhecimento do Eu no Outro. Curiosamente, aparece repetida uma particularidade da fisionomia do Outro, o sorriso: «Tem um sorriso de velho», «Tem um tique de ironia / Na boca fria». É sobretudo este último verso que indicia a cumplicidade intuída pelo Outro:

Em frente, no meu espelho,
Alguém me espreita,
Alguém me atraí, me repele.
Tem um sorriso de velho...
E não se deita,
Com medo de mim, e eu dele.

[...]

Lá nos abismos do espelho,
Aquele tal que me espia,
Me seduz e me repele,
Tem um tique de ironia
Na boca fria.

Esta expressão do Outro vem despertar no Eu a consciência de ser ele próprio o que está reflectido no espelho. Incrédulo, o sujeito poético observa-se:

Meu Deus!, serei eu aquele,
Serei essa cantarinha,
Este corpo a que me agarro,
Ou a cabeça a nanquim

Que, fixa de mim, me pede,
Projectada na parede
Como um escarro?...

A presença irónica do Outro permanece, no fundo do espelho, fitando-o e ensinando-o a viver apesar da consciência de aquele ser ele:

E ao fundo do espelho, o tal,
Com seu tique de ironia
Na boca fria,
Seus hirtos lábios agudos,
Seus olhos mudos,
Ensina-me a hipocrisia
De continuar a viver.

É recorrente, em Régio, expressar-se essa dualidade interior através da identificação do Outro com a figura do Poeta. Por consequência, a relação que se estabelece entre a figura do Poeta e o seu verdadeiro Eu, o seu âmago, é evidente na tentativa que o sujeito poético faz para o esconder dentro de si. Em «Fantasia sobre Um Velho Tema»²¹, chega a afirmar: «Mora-me um Poeta / Que tento esconder, / A ver / Se poderei ser / Como toda a gente». A necessidade de ser igual aos outros, de não se destacar pela diferença, de não se assumir estranho, nem «maluco» ou «lunático», leva-o a ocultar o Eu-poeta que há em si. Nesta atitude, desenvolve um conjunto de mitemas narcísicos, que o inserem na tipologia do mito: a postura do sujeito recolhido sobre si mesmo («E baixinho, / Recolhido sobre mim / Como um bichinho-de-counta, / Eu cantava-lhe também, / Recolhido

²¹ *Idem*, pp. 39-55.

sobre mim»); o dialogismo implícito no mito e claramente expresso neste poema («Gritava lá para dentro / Do derradeiro alçapão», «Assim falando / Para dentro / Do subterrâneo nefando»); a luta interior («Sei que ninguém compreendeu, / Nem podia compreender, / O meu combate de amor: / Este diálogo entre mim e eu»); e o pendor sexual do mito («E arrumado para um canto, / Como o piano, / Gozo onanisticamente / A glória de ser vencido, / Gritando ao meu tal Demente / Lá no seu fundo escondido»).

A relação dual entre o Eu e o Outro, salientada na estrutura dialógica da maioria dos poemas de José Régio²², revela a urgência da presença de interlocutor e expressa o dramatismo²³ subjacente a toda a obra. Em Régio, o diálogo Eu / Outro sintetiza a conflitualidade interna e a incapacidade de se atingir num só eu, expressas num tom dramático e declamatório. A dualidade relevada ao longo do poema provoca, segundo a perspectiva do sujeito poético, o enfraquecimento do Eu, como podemos observar no diálogo final que se efectua entre o Eu e o Tu. Porque a dualidade se constitui como divisão:

«Eu, afinal,

«Sou uma triste mistura

²² Cf. Óscar Lopes, «Da Metafísica Individualista e do Humanismo Real em Régio», in *Cinco Personagens Literárias*, op. cit.. O crítico diz que «toda a obra de Régio se pode reduzir, na verdade, a um diálogo entre o Eu iluminado pela Graça [...] e o Outro, de condição temporal humana» (p. 95).

²³ Franco Nogueira, falando da poesia de José Régio, assinala que «esta poesia dialogada é assim essencialmente dramática», e «no autor de Biografia o dramatismo é de estrutura, de articulação e de conformação interior», porque «Régio será sempre um poeta dramático mesmo perante os temas menos dramáticos: e por isso sê-lo-á sobretudo na forma, independentemente do conteúdo. Daí o pendor de Régio para a retórica, para a declamação, para a oratória, para o engalanamento verbal dos seus assuntos» («Seis Poetas Maiores», in *Jornal de Crítica Literária*, Lisboa, Livraria Portugal, 1954, p. 247).

*«De ousadia e cobardia.
«Sou tu e eu...,
«Sou banal!
«Nem sou pele nem carne viva,
«Não sei subjugar nenhum,
«Padeço de alternativa,
«Nunca me atinjo só um!»*

A incapacidade de se atingir só Um é contestada pelo Outro, que reclama a verdadeira unicidade:

*– «Por que me renegas, se eu é que sou Um,
«E em te desdobrando, tu não és nenhum?*

*«Por que me recusas, se não há batalha
«Que, sem mim ganhada, possas crer que valha?*

*«Por que deles todos me escondes aqui,
«Se eu é que os sou todos, e te sou a ti?*

*«Por que só exhibes, sobre o teu portal,
«Vis máscaras minhas...?»*

O Outro é o Eu, porque verdadeiro e original, como proclamado por José Régio na obra ensaística, e sem ele o Eu conduz-se ao niilismo²⁴. Émile Benveniste salienta: «A polaridade das pessoas é a condição fundamental da linguagem, de que o processo de comunicação, donde partimos, não é senão uma consequência

²⁴ Franco Nogueira, ao argumentar sobre a essencialidade do diálogo entre Mim e Eu na poesia regiana, conclui que «Eu e o outro são 'inseparáveis companheiros' e a anulação de qualquer seria a morte do segundo: 'Por que me renegas, se eu é que sou Um / E em te desdobrando tu não és nenhum?'» (*idem*, pp. 246 e 247).

pragmática»²⁵. Numa estrutura dialógica, a anulação de um dos interlocutores implica a ausência de comunicação. Uma relação dual só existe dentro de uma «realidade dialéctica que engloba os dois termos e que os define por relação mútua», e é nela «que se descobre o fundamento linguístico da subjectividade»²⁶. Nesta luta sem fim, o Eu procura ocultar o verdadeiro eu por trás de máscaras: «Por que só exhibes, sobre o teu portal, / Vis máscaras minhas...?».

O poema «O Outro»²⁷ retoma a correspondência que se estabelece entre o Outro e o Poeta: «Por trás de versos fáceis e bonitos / Com que ora engano o Poeta que me habita», e a ideia de ocultação por trás de máscaras: «Por trás da pobre máscara apagada / Que a gente põe no rosto e não mais tira». O mito de Narciso é novamente evocado, agora no mitema do jovem que se observa nas águas: «Tenho uma face enorme e revoltada / – Lagoa em que o meu *Outro* se remira – / Que nem um só de vós em mim supõe...». Mas, em Régio, o Outro são os sentimentos nunca revelados do Eu: enquanto este representa, fala e ri, aquele vive e sofre, é o Alguém «que é um mundo, um mundo inteiro, / E tem cem almas... ai! mas não tem boca, / E oscila entre o Diabo e entre o Senhor». A coarctação imprimida pelo Eu é reconhecida pelo próprio e está presente nos termos *cárcere*, *chaveiro*, *camisão-de-forças*, *tumba*. O desejo de ser o «encarcerado» e de o libertar («Ah! pudesse *Ele*, esse *Outro*, erguer seu brado, / E

²⁵ *O Homem na Linguagem – Ensaios sobre a Constituição do Sujeito através da Fala e da Escrita*, Lisboa, Arcádia, 1976, p. 59.

²⁶ *Idem*, p. 60. Cf. Alain Badiou, *op. cit.*, p. 41.

²⁷ *Colheita da Tarde*, *op. cit.*, pp. 19 a 21.

à rédea solta uivar seu desespero!)), porque «Eu, que sou nada, então, fora um gigante: / Porque *Ele* é todo Alma e Simpatia, / Compreende o Riso e a Dor, o Mal e o Bem» revela a conclusão paradoxal²⁸ a que o Eu chega: «Mas se *Ele* é do meu nada, ai! tão distante, / Em vão eu sonho – ó Dor – trazê-lo ao dia, / Ser grande... em vão! E... / – ‘...Quem és tu?’ / – ‘Ninguém!’».

A dualidade antagónica, em Régio, expressa-se ainda de uma outra forma fundamental para a sua poesia e para a compreensão das tensões internas que o afligem: a polaridade nas figuras de Deus e do Diabo²⁹. Sugestivo é, desde logo, o título do livro *Poemas de Deus e do Diabo*, com que inicia a sua carreira poética. Nesta obra, pulsam todos os sentimentos incontidos e contraditórios com que o poeta sente a vida. Serão o tom imprimido e o carácter programático empregues em *Poemas de Deus e do Diabo* que marcarão, definitivamente, o modo como a crítica e o público em geral observam o escritor. O poema «Painel»³⁰, com que abre o livro, expressa o eterno combate entre o Bem e o Mal, revelado na presença das duas figuras: Deus e o Diabo³¹. O primeiro, descrito de forma humana e transcendental, surge envolto numa luminosidade apaguizante («Seu rosto, que

²⁸ «Contradição? Apenas aparentemente. A divergência é somente o resultado de um diálogo travado entre o poeta e o homem, entre o esteta e o ser vivente, entre o pensador e o homem prático ou político por necessidade, entre o espírito e o corpo, entre um Deus de que ficaria dependente e um Diabo que o libertaria...» (Franco Nogueira, *op. cit.*, pp. 245 e 246).

²⁹ Cf. Cruz Malpique, *op. cit.*, p. 78. Nesta obra, o escritor demonstra que a poesia regiana se desenvolve em torno de dois pólos fundamentais, Deus e o Diabo.

³⁰ *Poemas de Deus e do Diabo*, *op. cit.*, pp. 11-14.

³¹ Cf. Luiz Piva, «O Dualismo Antagónico», in *José Régio – O Ser Conflituoso*, Porto, Brasília Editora, 1977. Neste capítulo, o escritor conclui que «tanto interna como externamente as imagens de Cristo e do Diabo são portadoras de conflito pelos mesmos elementos» (pp. 29 e 30).

decerto, era sereno e puro, / Resplandecia, como um mármore, no escuro; / E as suas lágrimas, rolando devagar, / Deixavam rastros que faziam luar...»), e, simbolicamente colocado à sua direita³², desperta compaixão no sujeito poético: «E então, eu desatei a soluçar baixinho, / Porque notara que em seu rosto exangue / As suas lágrimas corriam misturadas com seu sangue». O segundo surge, abruptamente, do seu lado esquerdo³³, ruidoso e envolto na luz inquietante do fogo, («Alguém que ria um riso que espantava, / Um riso tenebroso, e cheio de atracção, / Com fogo dentro como a boca dum vulcão!»), descrito bestial e sedutoramente («E tinha pés de cabra, e tinha chifres, tinha pêlos, / E tinha olhos sulfúricos, esfíngicos e belos... / A baba do seu riso escorregava-lhe da boca, / E em todo ele ardia uma lascívia louca!») por oposição à figura sofredora de Deus: «À minha mão direita, absorto, aéreo, hirto, / Coroados de abrolhos e de mirto, / O Outro continuava a chorar lágrimas caladas, / Com as mãos lassas como rosas desfloradas...». O sujeito poético, oscilante entre os dois, indicia a sua dualidade: «Essoutro novo e inseparável companheiro»; «Entre os dois, eu sentia-me pequeno e miserando / [...] indeciso / Entre um inferno e um paraíso!»; «Eu ficava esmagado entre eles dois»³⁴. E em «Cântico Negro»³⁵, poema programático da

³² «À minha mão direita, ele avançava aereamente, / Com seu ar spectral e transcendente...» (in *Poemas de Deus e do Diabo*, op. cit., p. 12).

³³ «Mas, de repente, como um sobressalto / [...] Alguma coisa em mim passou, que pressentia, / E que se arrepelava, e que tremia...», «É que em meu ombro esquerdo *alguém* se debruçava» (*ibidem*).

³⁴ Cf. Luiz Piva, citando Nádia B. Gotlib, demonstra que o dualismo não está apenas presente nas imagens de Cristo e do Diabo, mas também «‘na mescla indiferenciada de reacções opostas do Poeta diante da realidade da presença de cada uma’» (*idem*, p. 31).

³⁵ *Poemas de Deus e do Diabo*, op. cit., p. 59.

poesia regiana, o sujeito poético afirma, claramente, a entrega aos dois pólos: «Deus e o Diabo é que me guiam, mais ninguém», «Nasci do amor que há entre Deus e o Diabo».

A dualidade figura-se, também, na alternância topológica do Eu: o sujeito que vive a conflitualidade interna não pode assumir-se como sujeito unário. No entanto, convém salientar que a conflitualidade é interna, ocorre no próprio Eu, e a alternância realiza-se dentro do Eu. Os poemas «Fantasia sobre Um Velho Tema» e «O Outro» focam um aspecto essencial para a compreensão da formação do *topos* do Eu. Neles podemos observar a constituição do Eu como espaço fechado, que encarcera dentro de si o Outro, o verdadeiro Eu. O Eu anseia por libertar o Outro e deseja que este despedace o «barro vil»³⁶, ou seja, o Eu, o vaso que suporta o Outro. Imagens como estas são recorrentes na poesia regiana, e, além de expressarem a óbvia ligação ao mito de Narciso, e de denotarem a conflitualidade interna do sujeito, conduzem-nos a uma expressão explícita da topologia do Eu: ao «mim-muro», aquele que me fecha entre muros, aquele que me ergue paredes, aquele que me mostro. Em «Caos»³⁷, deparamo-nos com um Eu narcísico («Aqui, sentado, / Dobrado sobre mim próprio; / Dobrado sobre mim próprio, / Aqui, sentado; / Aqui, sentado, / Sobre mim próprio dobrado»), que consegue libertar-se e se eleva acima do mim-muro: «Sinto-me subir, suspenso / De não sei que abraço imenso... / ...Enfim / Tão livre de mim, / Que quando ora escrevo: *eu*, / Aquele *eu*

³⁶ «O Outro», in *Colheita da Tarde*, op. cit., p. 21.

³⁷ *As Encruzilhadas de Deus*, op. cit., pp. 147 e 148.

se alarga em halo, / E eu quero dizer somente / Que não é de mim que falo..., / Que não falo de mim-muro...». A alternância da flexão do pronome pessoal na primeira pessoa entre *eu* e *mim* evidencia a dualidade topológica do sujeito e salienta a limitação do invólucro, do «mim-muro». Todavia, estes versos ainda relatam uma experiência extra-sensorial: o espírito, neste caso o verdadeiro Eu, consegue separar-se do corpo, isto é, do mim-muro. Esta atitude não é inovadora em Régio. Como já tivemos oportunidade de salientar, a dualidade regiana atinge momentos de análise introspectiva do próprio Eu, logrando dissociar no mesmo indivíduo as figuras do paciente e do analista. Esta experiência *extra corpus* remete-nos também para a universalidade da poesia regiana, o drama pessoal relevado por Régio. A manifestação dos conflitos pessoais é representativa dos problemas do Homem³⁸, e Régio tem consciência dessa humanidade que há em si: «todo o artista fala dos outros quando fala de si, e de si quando dos outros, porque através dum homem, que é, fala do homem»³⁹. Já em «Litania Heróica»⁴⁰ se abordava esta questão, e o sujeito poético concluía:

Porque não é em mim que me sonhei viver!

³⁸ «José Régio preocupa-se com o homem. Logo, a sua obra é fundamentalmente humana. [...] mas o homem que atravessa de lado a lado a obra de José Régio, mesmo multiplicado por muitos, jamais daria uma multidão. Porque os seus conflitos e problemas, sendo de muitos [...] vivem, revelam-se, deflagram na relação de um para muitos» (João Pedro de Andrade, *A Poesia da Moderníssima Geração*, Porto, Livraria Latina Editora, 1943, p. 23).

³⁹ José Régio, «Introdução a uma Obra», Posfácio a *Poemas de Deus e do Diabo*, *op. cit.*, p. 167. Cf. Eugénio Lisboa, *José Régio ou a Confissão Relutante – Estudo Crítico-biográfico e Antológico*, Lisboa, Rolim, 1988. O autor explica o pendor narcisista de Régio: «Revoadas de críticos e outros poetas vão fustigá-lo pelo pecado narcisista de dizer: ‘Eu’. [...] A verdade elementar mas sistematicamente esquecida, é que, em Arte, Eu, é sempre plural. Artista é sempre plural. E falarmos de nós próprios é normal e saudável» (p. 55).

⁴⁰ *Poemas de Deus e do Diabo*, *op. cit.*, p. 90.

Meu ser-eu só me aperta, e só sonho esmagá-lo.

Livre, sou tudo o que é, foi, há-de ser,

Vivo em tudo que vive, há-de viver, viveu...

E então, quando eu disser: «eu...»,

Já direi: «Não! não é de mim que falo!»⁴¹

Os dois primeiros versos destacam o enclausuramento do Eu no «ser-eu» e a ânsia de libertação. O eu não se sonhou viver *em si*, no espaço fechado que este representa, o que está evidente no verso «Meu ser-eu só me aperta, e só sonho esmagá-lo».

Como temos vindo a salientar, a poesia de José Régio revela a presença de um Outro, que existe a par do Eu. Contudo, não se pode falar de um Eu completamente dividido e dissociado, que apresente uma fragmentação pessoana do sujeito, mas podemos observar nas facetas várias a manifestação dos seus sentimentos, das vontades interiores, das angústias, dos pensamentos a que ele dá voz. Todavia, a sua voz é a voz de uma unidade subjacente, como refere no poema «Declaração»⁴²: «Sou muito diverso, / E uno»⁴³.

⁴¹ Cf. Morão Correia, «A Ânsia da Apreensão do Absoluto na Poesia de José Régio», in AA. VV., *In memoriam de José Régio, op. cit.*. Destacando a pluralidade do poeta e o desdobramento da sua personalidade como características constantes da poesia modernista, Morão Correia conclui que «o tema da dispersão na unidade universal é tratado na obra poética de José Régio» e refere a pluralização em várias formas, assim como os versos acima citados: «Livre, sou tudo o que é, foi, há-de ser, / Vivo em tudo que vive, há-de viver, viveu...» (p. 434).

⁴² *Biografia, op. cit.*, p. 119.

⁴³ Unidade já salientada por Régio na sua obra ensaística: «simplesmente, como na vida e a despeito de nem sempre o vermos, haverá uma unidade na sua diversidade» («Introdução a uma Obra», in *op. cit.*, p. 138).

A consciência dessa unidade binária é permitida pelo contacto com o espelho. Assim como Narciso se apercebe da sua realidade ao observar-se na água da fonte, Régio constrói a sua identidade⁴⁴ em frente à superfície reflectora do espelho. O espelho⁴⁵, a água e seus correlatos metonímicos permitem o reconhecimento em Narciso e em Régio. Por isso, como temos vindo a observar, a poesia regiana é assistida por uma frequente utilização de termos alusivos ao espelho, à água e à própria figura mitológica do jovem Narciso. Em «Sarça Ardente»⁴⁶, a referência é bastante explícita:

Eis-me...!... Mas quando, como, onde, buscando
No meu regato de Narciso olhar-me
E ver-me nesse espelho brando andando
No ofício de cantar e lisonjear-me,
Viva se ergueu (mas onde?, como?, quando...?)
Perante o meu súbito horror, e alarme,
Viva se ergueu, em vez da usual quimera,
Esta assim vera efigie do que eu era?

⁴⁴ Cf. Jacques Lacan, *op. cit.*. Falando da experiência especular da criança diz: «Il y suffit de comprendre le stade du miroir *comme une identification* au sens plein que l'analyse donne à ce terme: à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image» (p. 94).

⁴⁵ Duarte Faria salienta a importância do espelho na poesia regiana, e faz referência à expressão *mythe personnel* a que aludimos quando citámos Charles Mauron, em *Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel – Introduction à la Psychocritique*, Paris, Librairie José Corti, 1962, pp. 209 e 210. Duarte Faria aponta: «o espelho, lugar por excelência da produtividade regiana, seria, segundo penso, o caminho mais directo para encontrar o seu 'mito pessoal'» (*Metamorfoses do Fantástico na Obra de José Régio*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian Centro Cultural Português, 1977, p. 162).

⁴⁶ *As Encruzilhadas de Deus*, *op. cit.*, pp. 190 e 191.

O sujeito poético alude à própria atitude introspectiva de Narciso mirando-se no regato, para nos dar conta da descoberta da vera efigie do Eu. A intencionalidade analítica é salientada pela utilização das formas verbais «olhar-me» e «ver-me», conjugadas reflexamente para acentuar a concomitância do sujeito e do objecto na mesma acção e, deste modo, contribuir para o desenvolvimento mítémico do poema. Alude-se, ainda, a uma outra faceta de conotações narcisistas, a vaidade e a auto-lisonja, quando o sujeito poético confessa: «[...] andando / No ofício de cantar e lisonjear-me». Por outro lado, «Jogo de espelhos»⁴⁷ sugere bem a ilusão especular que atinge Narciso numa fase inicial, bem como a conclusão a que o sujeito poético chega: «Ora no espelho em frente, uma caricatura, / Um rosto cego, mudo, escanhado, empoado, / Garante-me que sou aquela compostura, / Esse sepulcro caiado...». A máscara, caracterizada nos termos *rosto cego*, *mudo*, *escanhado*, *empoado*, *caiado*, e reveladora, igualmente, do carácter ilusório do espelho, assegura-lhe uma verdade toldada e enigmática. Mas é em «Papão»⁴⁸ que o jogo é ainda maior, inserido numa filosofia existencialista da consciencialização do Eu. O espelho é uma vez mais revelador da verdadeira identidade. Após um combate desigual, o sujeito poético descobre que se tratava de um truque antigo e era contra ele próprio que lutava:

Quando uma súbita viragem
Me faz ver (truque já velho!...)
Que estou em frente do espelho,

⁴⁷ *Idem*, p. 74.

⁴⁸ *Idem*, p. 91.

Diante da minha imagem.

Por conseguinte, após a descoberta de si no Outro especular, Narciso não cessa a procura, que se reveste agora de contornos mais narcísicos, porque desenvolve um Amor Auto. O jovem tem consciência da sua alteridade topológica, todavia intenta a catábase ao mais profundo do seu ser. Por sua vez, José Régio, à semelhança de Narciso, também consciente dos reflexos duais da sua identidade, mergulha no seu íntimo. Esta atitude introspectiva encontra correspondência mitémica na imagem do mergulho: dentro de uma imagética aquática, a água, a fonte, onde Narciso se observa, são propícias à posição de mergulho. E a poesia regiana acusa uma obsidiante isotopia em torno de termos alusivos à catábase: *mergulho, poço, descida, noite, fundo*, elucidativos dessa realidade.

No poema «Narciso»⁴⁹, o próprio título é significativo do valor atribuído a esta figura mitológica. O poema explora uma analogia estabelecida entre o sujeito poético e Narciso, apontando desde logo para a posição introspectiva do mergulho: «Dobrado em dois sobre o meu próprio poço...». O «poço», correlato metonímico de espelho, constitui-se como objecto reflector e também como *topos* mitémico. Todavia, adquire uma profundidade simbólica que enriquece o mitema de uma significação mais complexa: o eu não se atinge na superfície das águas, mas «... Lá no fundo do poço em que me espelho!». De forma menos aludida, «Velho Testamento»⁵⁰ transporta-nos para a mesma imagética, e retoma a atitude

⁴⁹ *Poemas de Deus e do Diabo, op. cit.*, p. 19.

⁵⁰ *Biografia, op. cit.*, p. 66.

introspectiva do sujeito poético: «[...] mergulho / Na minha própria noite». Mas é em «A Longa História»⁵¹ que a catábase se afigura como uma verdadeira descida aos infernos⁵²:

Desci, desci nas sombras e no frio,
No silêncio desci, desci mais fundo...
Como um longínquo som dum vago rio,
Se me perdia ao longe o som do mundo.

No muro circular e fugidio
Se me espelhou meu suor de moribundo.
Que o poço era sem fundo, mas desci-o,
Desci-o até supor achar-lhe fundo.

Que fundo era esse lodo, que fugia
Sob os pés, que mau grado me arrastavam,
Sob o corpo, que à força inda descia...?

Disso os meus versos rangem, disso travam...
Mas era inda descer, ou já subia,
Que ante mim as estrelas cintilavam?!

Este poema configura simbolicamente a descida virgiliana aos infernos. A imagem de Eneias caminhando no reino de Hades está explícita na narratividade do discurso: a repetição da forma verbal «desci» acentua o movimento descendente *ad inferos*, transportando-nos para um mundo de sombras, de onde a vida se afastou.

⁵¹ *Idem*, pp. 163 e 164.

⁵² Luiz Piva dedica um capítulo à abordagem da temática dos Infernos, que consifera ser um dos traços mais característicos da poesia regiana. Segundo o autor «a descida aos abismos do espelho revela-nos a disposição constante de Régio para o autoconhecimento, para a dissolução

O silêncio impera neste reino e a caminhada para o interior («descei, descei mais fundo...») representa a caminhada para o interior do Eu⁵³. Ao longe vai ficando o «som do mundo», o que permite o desprendimento do Eu social. Curiosamente, nesse mundo de sombras, topologicamente situado no fundo, surge a imagem obsidiante do poço: o «muro circular», símbolo de clausura, que, por se apresentar «sem fundo» e «fugidio», faz ressaltar ainda mais o aspecto inalcançável do Eu que se procura, mas também se relaciona mitemicamente com a atitude de Narciso. O sujeito poético continua a sua descida aos infernos, ao interior do Eu, até ao ponto em que julga ser esse o fundo. Contudo, o objecto procurado, o sujeito, ainda se afunda mais nesse lodo, representativo da complexidade do próprio Eu. Forçado, continua a descida, e os seus versos são, precisamente, a confissão de tudo isso. É típico de Régio o carácter aparentemente confessional⁵⁴ da sua obra, pois nela se relatam todos os sentimentos, desejos e revoltas humanas, onde se delineiam os traços do Eu. Os verbos empregues nessa acção representam da conflitualidade interna do sujeito poético, da luta interior: *rangem* e *travam*. Através da conjunção adversativa, o sujeito consegue marcar o paradoxo de ver estrelas enquanto descia. Visto que elas são talvez uma marca positiva, símbolo de esperança na procura do Eu.

das aparências, a queda da máscara, a preocupação de um quotidiano a desmistificar» (*op. cit.*, p. 57).

⁵³ Luiz Piva assinala que a poesia regiana revela «um constante movimento de descida ao interior do eu na expectativa de surpreender os segredos do mundo pessoal. Continua e sempre renovada a descida aos Infernos manifesta o conflito existente no poeta, que anela conhecer, e o desconhecimento que tem do ilimitado subsolo da alma» (*idem*, p. 51).

⁵⁴ Cf. Eugénio Lisboa, *op. cit.*, pp. 54 e 55.

SEDUÇÃO DO EU

A atitude analítica configurada na catábase assume uma faceta de suma importância na poesia regiana¹. O esforço constante de Narciso em se conhecer na totalidade encontra eco no carácter introspectivo e confessional da obra de José Régio. De forma clara, observamos uma obsidante frequência do Eu, conforme ao processo de sedução implícito no próprio mito de Narciso. Com efeito, a atitude narcísica desenvolve em torno de si a imagem da sedução. Como processo dinâmico que é, a relação de sedução alimenta-se do acto ininterrupto da procura, da conquista, da circunstância de querer ter e de perder.

José Régio manifesta também a exploração deste mitema. A sua poesia revela uma profunda intenção de introspecção, como se pode observar, desde logo,

¹ Cf. Luiz Piva, «A Descida aos Infernos», in *José Régio – O Ser Conflituoso*, Porto, Brasília Editora, 1977: «De facto, a katábase – a que se ligam, como elementos genetrizes ou escatológicos, a noite, o espelho e o sonho –, constitui o cerne da obra do poeta que continuamente se esforça para eliminar o disfarce do rosto externo» (p. 57).

no poema «Narciso»²: «Dentro de mim me quis eu ver». Esta atitude voluntária, expressa na forma verbal «quis», indicia o carácter analítico da personalidade regiana. A figura do psicólogo, já referida anteriormente, é aqui delineada nos seus traços mais representativos: a vontade de se conhecer³, traduzida por vezes na curiosidade da criança que destrói o brinquedo na expectativa da descoberta, e que está presente no significativo soneto «Libertação»⁴:

Menino doido, olhei em roda, e vi-me
Fechado e só na grande sala escura.
(Abrir a porta, além de ser um crime,
Era impossível para a minha altura...)

Como passar o tempo?... E diverti-me
Desta maneira trágica e segura:
Pegando em mim, rasguei-me, abri, parti-me,
Desfiz trapos, arames, serradura...

Ah, meu menino histérico e precoce!
Tu, sim!, que tens mãos trágicas de posse,
E tens a inquietação da Descoberta!

O menino, por fim, tombou cansado;
O seu boneco aí jaz esfarelado...
E eu acho, nem sei como, a porta aberta!

² *Poemas de Deus e do Diabo*, Porto, Brasília Editora, 1972, p. 19.

³ «Viver / É, para mim, duvidar, / Desvairar, / Interrogar, / Procurar-me, / Torturar-me (...))» (*Poemas de Deus e do Diabo*, op. cit., pp. 77 e 78).

⁴ *Idem*, p. 81.

A especial simbologia de que se reveste este poema prende-se com a curiosa concomitância analógica operada na imagem do brinquedo destruído pela criança e no facto de o brinquedo ser a própria criança – isto é, sujeito e objecto são uma única e mesma pessoa. Esta situação advém da circunstância de a criança se encontrar só e fechada, decidindo assim entreter-se com uma peculiar diversão: descobrir-se, destruir-se como se de um boneco se tratasse. Esta acção é explorada de forma gradativa, como indicam as formas verbais *rasguei-me*, *abri*, *parti-me*, *desfiz*. A criança, sujeito poético, pega em si própria, conseguindo desta maneira uma dissociação topológica do Eu: *rasguei-me*, o que evidencia a avidez de se conhecer e a ausência de técnica, porque criança. Porém a forma verbal *abri* já nos transporta para a figura do cirurgião com o bisturi. *Parti-me* é de novo sintomático da atitude agressiva da criança. *Desfiz* salienta a destruição total, a aniquilação do eu. Temos, assim, neste modo de proceder, des-centrados no mesmo sujeito o médico, por um lado, e o paciente-boneco, pelo outro. A relação estabelecida entre o sujeito e o boneco reitera-se nos termos *trapos*, *arames*, *serradura*, que, além de apontarem para a composição do boneco, mostram a redução do sujeito ao pó.

Na terceira estrofe, assistimos a uma alteração na pessoa verbal, enquanto nas duas primeiras estrofes o sujeito poético fala na primeira pessoa e se identifica com o «menino doido». Na terceira dirige-se a este como interlocutor, utilizando a segunda pessoa do singular: «Tu, sim!, que tens mãos trágicas de posse, / E tens a inquietação da Descoberta!». Na quarta estrofe, recorre à terceira pessoa, falando do menino como de outra pessoa que não ele próprio: «O menino, por fim, tombou cansado; / O seu boneco aí jaz esfarelado...». São de salientar as atitudes finais do

menino e do boneco de certa forma relacionáveis: o menino tomba cansado e o boneco, jaz esfarelado. É, todavia, no último verso que o sujeito poético retoma surpreendentemente a primeira pessoa: «E eu acho, nem sei como, a porta aberta!». Sugere-se, deste modo, que a libertação do Eu passa por um processo de procura.

Em «Colegial»⁵, é reiterado o carácter analítico da personalidade regiana. Neste poema, a imagem é outra, todavia a intencionalidade introspectiva mantém-se:

Em cima da minha mesa,
Da minha mesa de estudo,
Mesa da minha tristeza
Em que, de noite e de dia,
Rasgo as folhas, leio tudo
Destes livros em que estudo,
E me estudo
(Eu já me estudo...)
E me estudo,
A mim

O sujeito poético assume-se na figura do colegial que realiza os seus estudos dedicadamente em cima da sua mesa de estudo. O facto de sabermos que o objecto de estudo é ele próprio vem acrescentar uma significação mais complexa à «mesa de estudo», como espaço da dissociação conseguida dentro do próprio sujeito⁶,

⁵ *As Encruzilhadas de Deus*, Porto, Brasília Editora, 1981, p. 11.

⁶ Cf. Charles Mauron, *Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel – Introduction à la Psychocritique*, Paris, Librairie José Corti, 1963. Reflectindo sobre o termo «criação», Charles Mauron diz que, na psicologia moderna, a descida órfica ao inferno torna-se uma

que se divide em sujeito e objecto, em investigador e *corpus* de trabalho. Porém, a tarefa não é fácil, o estudo não é pacífico: «[...] de noite e de dia, / Rasgo as folhas, leio tudo / Destes livros em que me estudo», porque se trata do seu Eu complexo, e tanto mais porque se trata de um colegial, um jovem. A precocidade da atitude é salientada pelo advérbio *já*, aliado à particularidade de se estudar a si próprio: «E me estudo / (Eu já me estudo...) / E me estudo, / A mim». Esta reflexão interior, indicada pelos parêntesis, já foi focada no poema «Libertação»: «Ah, meu menino histérico e precoce! / Tu, sim!, que tens mãos trágicas de posse, / E tens a inquietação da Descoberta!»⁷. Quer-se, deste modo, mostrar que a tendência para a introspecção começou desde cedo.

A personalidade complexa de José Régio, intuída prematuramente, condu-lo numa incessante busca interior. A maior parte das vezes, a tarefa surge-lhe de forma espontânea, noutras observamos o sujeito poético imerso na procura, porque ébrio, como podemos verificar no poema «Espírito»⁸:

Porque uma gota a mais caiu na Taça,
Rasgo-me e ranjo como um violoncelo.
Mas procuro exprimir-me... e eis que o novelo
Só por inexprimível me ultrapassa.

Rola e rebola a bola à baixa praça,
Da baixa praça espincha ao sete-estrela!
Pairo, a ver-me ora ignóbil ora belo,

«régression réversible», isto é, a possibilidade de oscilar entre dois níveis psíquicos: «Le pouvoir orphique est d'en revenir et d'en ramener l'object d'amour perdu» (p. 234).

⁷ *Poemas de Deus e do Diabo*, op. cit., p. 81.

⁸ *Biografia*, op. cit., pp. 81 e 82.

Mas o ser visto ainda me embaraça.

Mais vinho! a gota a mais foi-me incompleta.

Mais!, e todo eu crepita, e seja chama
Que lamba praças, expressões, fronteiras,

Ou Cá-Lá baile em plena estéril meta,
Ou me atire a dormir em qualquer cama,
Curtindo ininterruptas bebedeiras!

Desta feita, é o estado de embriaguez, a «gota a mais», que provoca a exteriorização dos impulsos do Eu, numa forma violenta, como retratam as formas verbais *rasgo-me* e *ranjo* e a comparação com um violoncelo. Contudo, esse acto não é mais do que uma forma de se revelar: «Mas procuro exprimir-me...». E a complexidade interior surge analogicamente relacionada com a imagem do novelo, que «Só por inexprimível me ultrapassa». Esta imagem é desenvolvida, e transfigura-se no sujeito poético, que, como o novelo, «Rola e rebola a bola à baixa praça» e, aéreo, «pairo», observa-se. Porém, o espectáculo por si provocado ainda o «embaraça», como o próprio fio do novelo, e a gota a mais não foi suficiente («foi-me incompleta»), não o embriagou a ponto de se sentir à vontade, por isso pede «Mais vinho!».

Uma vez mais é possível estabelecer relações mitémicas com Narciso. Como André Gide salienta, a procura do jovem é a procura da sua alma: «et son coeur incertain s'interroge. Il veut connaître enfin quelle forme a son âme. [...] Et Narcisse, qui ne doute pas que sa forme ne soit quelque part, se lève et part à la

recherche des contours souhaités pour envelopper enfin sa grande âme»⁹. Também a poesia de José Régio manifesta, claramente, o acto da introspecção. O sujeito poético realiza a busca com a intenção de encontrar a sua alma: «E eu morro deste ardor, que nada acalma, / Com que aspiro debalde à minha própria alma»¹⁰, ou, ainda, de «Captar o autêntico do Ser»¹¹.

É nesta vertente da manifestação do autêntico, verdadeiro e original, que toda a obra regiana se constrói e que mais transparece a sua faceta individualista. A própria postura literária assumida por Régio faz dele um sujeito individualista, que luta contra todas as formas de comprometimento social e académico – por isso surge «Cântico Negro», o poema programático por excelência, que simboliza a verticalidade do autor: «Não sei por onde vou, / Não sei para onde vou, / – Sei que não vou por aí!»¹². «Litania Heróica»¹³ acentua a luta constante do sujeito poético:

Sem preferir, sem definir, sem restringir, avanço
De renúncia em renúncia, luta em luta.
Não sou para ter descanso,
Não para ser redimido...

Também não sou para vencer ou ser vencido.
Luto, e luto, e lutarei...
Do Nenhum-Reino é que sou rei!

⁹ André Gide, «Le Traité du Narcisse», in *Le Retour de l'Enfant Prodigue*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 12.

¹⁰ «Versos da Bela Adormecida», in *As Encruzilhadas de Deus e do Diabo*, op. cit., p. 17.

¹¹ «A Longa Lápide», in *Filho do Homem*, Porto, Brasília Editora, 1983, p. 96.

¹² *Poemas de Deus e do Diabo*, op. cit., pp. 57-59.

¹³ *Idem*, p. 87.

As tendências introspectiva e individualista vêem-se complementadas por outro traço de feições ainda mais narcisistas, o umbilicalismo. A analogia parte da postura do jovem Narciso debruçado sobre a própria imagem reflectida nas águas. Além da exploração mitémica da catábase, a posição de autodebruço¹⁴ é recuperada por José Régio como sinónimo da atitude de introversão e egocentrismo. A poesia regiana é fértil na utilização isotópica de termos umbilicalistas: *umbigo*, *buraco*, *parto*, *vergo*, *dobrado*, são algumas palavras que nos remetem para uma posição «cêntrica». A própria denominação «umbilicalismo» relaciona-se, etimologicamente, com a palavra *umbilicum*, ou seja, umbigo, a cicatriz do corte do cordão umbilical que prende o homem durante a vida fetal. À parte desta simbologia mais imediata, podemos ainda salientar a topologia do umbigo, em posição central, que condensa todo o tipo de relações cênicas: tanto a postura do homem vergado sobre si como a própria simbologia do parto. O poema «Mitologia»¹⁵ refere explicitamente a atitude umbilicalista:

Nas solidões da noite morta,
Quando o silêncio é aterrador,
E a insónia vem chamar-me à porta
Com sua voz branca de pavor,

Vergo a cabeça sobre o peito,
Concentro os olhos sobre o umbigo,

¹⁴ Cf. Cruz Malpique, em «José Régio: Alguns Aspectos da Sua Biografia Interior», in Separata do *Boletim da Biblioteca Municipal de Matosinhos*, 18, Porto, s/ed, 1971: «A sua poesia traduz posições de inquietude espiritual, de autodebruço, de aguda introspecção» (p. 18). Salvaguardando uma posição mais extremista do autor, mais à frente retoma: «A atitude introspectiva do 'dobrado em dois' a nós quer parecer que será atitude frequente em Régio» (p. 78).

¹⁵ *As Encruzilhadas de Deus*, op. cit., p.165.

E um coração que me hão desfeito
Chora de achar-se só comigo...

O sujeito poético associa a posição fetal a momentos de dor e de medo, procurando talvez nela a segurança do ventre materno. Esses momentos negativos de «solidão» e «insónia» surgem na «noite» e no «silêncio», espaços propícios ao medo. E é então que o sujeito poético assume, queixoso, a postura umbilical: «Vergo a cabeça sobre o peito, / Concentro os olhos sobre o umbigo». Em «Elegia Bufa»¹⁶, é a imagem do parto que nos traz o pendor umbilicalista do sujeito poético. Parto muito especial, porque é o parto contínuo de si próprio:

Eis o leito em que me deito,
No buraco do meu quarto,
E em que sofro a dor do parto,
Que não acaba,
De Mim Próprio!

O tom lamurioso que permanece após a leitura destes versos é sintomático da exaltação que o sujeito poético faz dos seus assuntos, atribuindo-lhes um valor excessivo: «Que o nada do meu nada é que me é tudo!: / Os prantos que chorei valem o oceano»¹⁷. A hipérbole compreende-se dentro de uma perspectiva umbilicalista. Para ele o seu nada é-lhe tudo, é tudo aquilo que ele sente e sobre o qual fala. A ironia da situação é que este umbilicalista tem consciência da sua

¹⁶ *Idem*, p. 32.

¹⁷ «Sarça Ardente», in *idem*, p. 189.

atitude, e em momentos de introspecção e análise reconhece esse pendor que lhe causa tantos dissabores¹⁸. Logo em *Os Poemas de Deus e do Diabo*, aparece essa nítida consciência de dramatizar os seus assuntos:

Que o meu olhar, agora cristalino,
Vira que, nessas páginas, tudo era mentiroso:
Porque tudo o que em mim é abjecto ou pequenino,
Lá surgia dramático, e por isso, grandioso.

Sim, todos esses crimes e heroísmos só sonhados,
Todo esse mundo íntimo – era meu!
Mas o vulto que unia esses bocados,
Esse, ó poder do Artista! era maior do que eu.

E eu vi como não era a posse da Verdade,
Nem a libertação de quem se expande,
O que pedia ao meu diário... mas vaidade
De até no aviltamneto me ver grande!¹⁹

A capacidade analítica e imparcial, traduzida no olhar «agora cristalino», logra perceber a realidade, que se apresenta paradoxal relativamente ao imaginado: tudo o que em si é *abjecto* e *pequenino* é, de facto, transposto como *dramático* e *grandioso*, porque o sujeito poético se reconhece movido pelo sentimento da

¹⁸ Confirmando a relutância de Régio em se afirmar nas duas posições, Eugénio Lisboa justifica: «Régio entrega-se com decisão e energia, mas, ao mesmo tempo, paradoxalmente, com uma certa relutância, com uma espécie de *travagem* feita de pudor, receio, elegância... Entrega-se, em suma, fustigando-se, mascarando-se, ‘fingindo-se’, assegurando que, no fundo, *não é bem aquilo* ou não é bem de si que se trata, mas da humanidade inteira, *através de si*» (*José Régio ou a Confissão Relutante – Estudo Crítico-biográfico e Antológico*, Lisboa, Rolim, 1988, p. 54).

¹⁹ «O Diário», in *Poemas de Deus e do Diabo*, op. cit., p. 35.

Vaidade em vez do da Verdade: «[...] mas vaidade / De até no aviltamento me ver grande!».

Também «Demasiado Humano»²⁰ trata do reconhecimento. Todavia, o poema procura instituir-se como explicação forjada para ocultar os sentimentos de um Eu apontado por todos:

Escancarei, por minhas mãos raivosas,
As chagas que em meu peito floresciam.
Versos a escorrer sangue eis escorriam
Dessas chagas abertas como rosas...

Assim vos disse angústias pavorosas
Em versos que gritavam... ou sorriam.
Disse-as com tal ardor, que todos criam
Esse rol de misérias fabulosas!

Chegou a hora de cansar..., cansei!
Sabei que as chagas que aureolei
São rosas de papel como as das feiras.

Que eu vivo a expor minh'alma nas estradas,
Com chagas inventadas retocadas...
Para esconder bem fundo as verdadeiras.

O próprio título apresenta-se como uma auto-reflexão: o sujeito poético apercebe-se de que a sua atitude é «demasiado humana»²¹, e por isso surge-nos aqui

²⁰ *Biografia, op. cit.*, pp. 55 e 56.

²¹ Poucos dias após a morte do poeta, João Gaspar Simões reflectia sobre o «demasiado humano» de que falamos, e concluía sobre a importância de Régio para o conhecimento do homem: «Régio, voltado para si mesmo – ‘umbilical’, como queriam os seus primeiros detractores –, desceu muito mais fundo no conhecimento do homem: não há, talvez, em toda a

procurando convencer-nos de que não foi a ele nem às suas chagas que expôs. Na primeira estrofe, a forma verbal «escancarei» reforça a ação de abertura do íntimo ao exterior. Estabelecendo uma analogia com a imagem de Cristo, fala-nos de chagas abertas, por onde escorriam versos de sangue e sofrimento, de tal modo fervorosos e convincentes, que «todos criam / Esse rol de misérias fabulosas!». Contudo, a atitude presente é de cansaço: «Chegou a hora de cansar..., cansei!». O sujeito poético baixa a voz do sofrimento para mostrar a esses que o apontam que tudo era mentira, que mesmo as chagas eram «rosas de papel como as das feiras», porque ele inventa e persuade com as chagas falsas «para esconder bem fundo as verdadeiras». O cansaço é consequência do sofrimento de se procurar, de manifestar abertamente todos os seus pensamentos e desejos. Por isso o sujeito poético iterativamente lamenta:

Sofro, assim, pelo que sou,
Sofro por este chão que aos pés se me pegou,
Sofro por não poder fugir,
Sofro por ter prazer em me acusar e me exhibir!²²

Noutro poema, o sujeito confessa: «Caí farto de mim, senhor! exausto»²³; e é no reconhecimento que o jovem Narciso realiza da sua circunstância que José Régio encontra uma vez mais correspondência mitémica na sua poesia: também na

nossa literatura quem como ele tão por dentro e tão por todos os lados explorasse a insondável natureza humana» («José Régio perante si próprio», *Diário Popular*, 8 de Janeiro de 1970, pp. 6 e 7).

²² «Poema do Silêncio», in *As Encruzilhadas de Deus*, op. cit., p. 108.

²³ «Sarça Ardente», *idem*, p. 194.

mitologia, Narciso, mesmo sabendo que era a si que procurava, que era a si que desejava, não conseguiu parar de se procurar nem de se amar. E, cansado definhou, sem perder de vista o objecto dos seus desejos, a sua imagem.

Não obstante, o sofrimento e a dor fazem parte do processo de sedução. A paixão não é um sentimento inerte e passivo, a paixão desperta o irracional de tal forma, que, mesmo tendo consciência do incorrecto, a vontade interior agita continuamente o ser. Régio, como Narciso, teve a consciência de se amar, reconheceu o pendor para a introspecção, para a obsidiante frequência do Eu. Mas como negar o seu Fado? Como negar a sua personalidade?²⁴ De facto, mesmo exausto de si próprio, não se abandonou.

Este é um dos aspectos mais interessantes que podemos retirar da análise mitémica da figura de Narciso: o homem que se apaixonou pelo próprio rosto reflectido nas águas. Ou seja, o fascínio que o rosto humano pode infligir no Outro e, neste caso, no Mesmo. Gaston Bachelard, oportunamente, reflectira sobre esta questão: «o rosto humano é antes de tudo o instrumento que serve para seduzir. Mirando-se, o homem prepara, aguça, lustra esse rosto, esse olhar, todos os instrumentos de sedução»²⁵. O rosto, instrumento de sedução, é revitalizado no mito de Narciso: a beleza do jovem era a arma da sua sedução. Porém, Narciso,

²⁴ O próprio poeta defende-se: «como recusar-se quem quer que seja à sua própria personalidade, mesmo enfasiado dela? ou como renunciar ao que é tão natural manifestação da inexorável curiosidade do escritor e do psicólogo, da inevitável preocupação do moralista, da ansiosa luta do místico, da vigilante consciência do homem?» («Introdução a uma Obra», posfácio a *Poemas de Deus e do Diabo*, *op. cit.*, p. 135).

²⁵ *A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a Imaginação da Matéria*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 23. Cf. Jean Baudrillard, «La Séduction ou les Abîmes Superficiels», in *L'Autre*

inicialmente, não tinha consciência do fascínio que exercia sobre os outros, foi insensível ao amor que Eco lhe dedicava, porque não se conhecia. Entretanto, a profecia de Tirésias cumpre-se, o jovem vê-se nas águas, e nesse momento a atracção acontece: o rosto do Outro é deveras cativante. O espelho das águas permite-lhe naturalizar²⁶ a sua imagem e deixar-se convencer da sua dualidade, porque, de facto, é de outro ser muito belo que se trata. Este momento de transe e suspensão possibilita ainda a Narciso uma «imaginação aberta»²⁷, porque a imagem especular das águas é uma imagem vaga, em formação, e deste modo a sua beleza pode ser idealizada. Mirando-se, Narciso tem a percepção de que a sua beleza continua.

Posteriormente, Narciso toma conhecimento de que a imagem especular é a sua própria imagem, mas o fascínio não desaparece com o reconhecimento, e o jovem continua a desejar-se, porque, como lembra Gilbert Durand, o espelho também se constitui como «coquetterie»²⁸. José Régio desenvolve uma atitude semelhante: reconhece o fascínio por si próprio, o prazer em falar e expor os seus assuntos mais íntimos. E, em alguns momentos, a poesia regiana reflecte uma sedução de *mim* mais explícita, apontando para o onanismo, o pendor mais sexual

par Lui-même – Habilitation, Paris, Éditions Galilée, 1987. Jean Baudrillard no capítulo afirma «La séduction est ce qui séduit» (p. 51).

²⁶ «A água serve para *naturalizar* a nossa imagem, para devolver um pouco de inocência e de naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima» (Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 23).

²⁷ *Idem*, p. 24.

²⁸ «Car le miroir non seulement est procédé de redoublement des images du moi, et par là symbole du doublet ténébreux de la conscience, mais encore se lie à la coquetterie. L'eau constituant, semble-t-il, le miroir originaire» (*Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Puf, 1963, p. 98).

do narcisismo. Com efeito, o poema «Narciso», já aqui focado, alude à ânsia de um momento de união entre as imagens de cá e de lá do espelho:

Que eu vivo à espera dessa noite estranha,
Noite de amor em que me goze e tenha,
... Lá no fundo do poço em que me espelho!²⁹

Simbolicamente, o momento ideal de união será a noite, que faz convergir em si não apenas as significações negativas já salientadas, mas também um momento potencializador de paixão: uma «noite de amor» a que o sujeito poético alude, determinantemente, para realizar o seu ansiado acto amoroso, mas consigo próprio: «em que me goze e tenha». A conjugação reflexa *me goze* deixa claro que o sujeito e o objecto são a mesma pessoa. A profundidade simbólica das formas verbais *goze* e *tenha*, no modo conjuntivo, remetem para a óbvia vontade de se possuir e de ter prazer consigo próprio. Finalmente, o último verso testemunha a eterna dualidade topológica, que se pretende ver ultrapassada: este acontecimento só terá lugar no momento em que o Eu conseguir transpor a fronteira do espelho: «... Lá no fundo do poço em que me espelho!».

No «Soneto a Onan»³⁰, a referência é explícita. O sujeito poético pretende chocar a opinião pública com a sua frontalidade:

Chegando nu, cantei. Cantei, é certo,
Minha nudez ansiosa e lastimável.
Fez-se, em redor de mim, terror, deserto...

²⁹ *Poemas de Deus e do Diabo*, op. cit., p. 19.

³⁰ *Biografia*, op. cit., pp. 75 e 76.

Que uma nudez assim é pouco amável.

«Esta gente esperava-me encoberto»,
(Pensei) «mas nunca eu ser afável...»
E então vagueei cantando, em meu deserto,
Minha nudez ansiosa e lastimável.

Só, vagabundo, assim desci mais fundo:
Na Torre de Babel da minha ermida,
Já vivo mais que a minha própria vida!

Já, repelido, em vós me continuo...
Sim!, só a mim me entrego e me possuo,
Porque eu me basto para achar o mundo!

Neste soneto, sobressaem também marcas de individualismo. O sujeito poético toma uma atitude provocatória: «Chegando nu, cantei». Expõe-se nuamente em público, causando terror, porque «uma nudez assim é pouco amável». A segunda estrofe evidencia a frontalidade regiana «mas nunca eu soube ser afável...», e prossegue na sua atitude de descoberta. Na sua caminhada interior, aludida em «desci mais fundo: / Na Torre de Babel da minha ermida», o sujeito poético afirma-se capaz de se bastar a si próprio: «Sim!, só a mim me entrego e me possuo, / Porque eu me basto para achar o mundo!». Uma vez mais, temos aqui presente uma intencionalidade onanística na conjugação reflexa *me entrego e me possuo*, e em *me basto*, indiciando a necessidade de posse e de união das duas margens.

Em momentos de dialogismo, o sujeito poético demonstra, em tom confessional, a incompreensão dos outros e a consequente introversão:

Ah!, eu sei!
Sei que ninguém compreendeu,
Nem podia compreender,
O meu combate de amor:
Este diálogo entre mim e eu.

E arrumado para um canto,
Como o piano,
Gozo onanisticamente
A glória de ser vencido³¹

O onanismo afigura-se aqui num combate de amor, travado dialogicamente «entre mim e eu», e, como resultado da incompreensão, resta ao sujeito poético o prazer de se ver vencido, possuído por si próprio.

O processo de sedução que temos vindo a descrever parte do fascínio exercido por alguém sobre outrem, mesmo que o Outro seja ele próprio. Por conseguinte, a necessidade de dois é vital para que a sedução se exerça³²: Narciso teve consciência do outro Eu especular e nunca logrou a união dos dois, procurou-se nas águas, mas a transposição implicaria a destruição do seu duplo. Régio, na procura do ser autêntico, experimentou, igualmente, a dualidade topológica, que se revestiu de contornos muito peculiares, relacionados com a sua personalidade binária e introspectiva. Daí que a dualidade topológica regiana seja também

³¹ «Fantasia sobre um Velho Tema», in *As Encruzilhadas de Deus*, op. cit., p. 53.

³² Cf. Jean Baudrillard, *L'Autre par Lui-même – Habilitation*, op. cit.: «Le trait de séduction est plus qu'un signe. Tel le regard, dont la puissance vient justement qu'il n'est pas un échange, mais un moment duel, un trait duel, instantané, sans déchiffrement. La séduction n'est possible que par ce vertige de réversibilité (qu'on trouve aussi dans l'anagramme) qui annule toute profondeur, toute opération de sens en profondeur: vertige superficiel, abîme superficiel» (p. 55).

consequência do método analítico³³ empregue na busca que o sujeito poético realiza por percursos interiores, e parte necessária ao processo de sedução, que envolve toda a relação Eu / Outro. Não deixa, porém, de ser uma relação *sui generis*, uma vez que se manifesta dentro de uma só pessoa. E é sobre ela que a poesia regiana investe, recorrendo em várias situações a um jogo de alternância dos pronomes pessoais, ora *eu / ele*, ora *eu / tu*, mantendo assim a ilusão de uma relação dual real:

Mas sempre, atrás de Mim, me vou buscando
Meus verdadeiros vícios e virtudes.
(– E é a ver se te encontras, ou te iludes,
Que bailas nesse entrudo miserando...)³⁴

Nesta estrofe, é notória a divisão dos versos segundo as pessoas verbais: nos dois primeiros, o sujeito poético fala na primeira pessoa, relatando a constante procura que realiza dentro de si para alcançar o verdadeiro eu, e dele são exemplo os pronomes *mim*, *me*, *meus*; nos dois versos seguintes, há uma ruptura de tratamento, indicada pelos parêntesis e pela utilização da segunda pessoa, como se o sujeito poético se distanciasse de si e falasse para si como para outra pessoa,

³³ Cf. Álvaro Ribeiro, *A Literatura de José Régio*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1969. O autor reflecte sobre a dualidade topológica da atitude narcisista, «que consiste em situar-se perante o espelho para ‘ver-se e amar-se’, revela à análise a confusão do sujeito com o objecto, do agente com o paciente, do amante com o amado» (p. 71). Paul Ricoeur, em *De l'Interprétation – Essai sur Freud*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, reflectindo sobre «Freud et la question du sujet», fala de «le moi lui-même comme l'objet variable de la pulsion et de constituer le concept de pulsion du moi (*Ichtrieb*) où, disions-nous, le moi n'est plus le ‘ce qui’ du Cogito, mais le ‘ce que’ du désir» (p. 413).

³⁴ «Baile de Máscaras», in *Biografia*, op. cit., p. 61.

explicando o porquê dessa busca interior. Régio, neste constante diálogo entre *mim* e *eu*, procura expressar-se: «Toda a expressão é uma manifestação aos outros do expresso. Quando alguém exprime só para si, parte-se em dois e exprime *um-de-si* ao outro»³⁵.

Este poema, curiosamente intitulado «Baile de Máscaras», faz regressar a atenção para o valor do rosto e para os processos de sedução inerentes à constituição do sujeito. O Eu, na procura que faz de si próprio, recorre aos mais variados artifícios. Tenta a ilusão, concebendo a vida como uma encenação³⁶, onde ele é um actor que encarna diferentes personagens, conforme as máscaras que empunha para tentar iludir o Outro do lado de lá do espelho das águas, a ver se consegue a união:

Continua tentativa fracassando,
Minha vida é uma série de atitudes.
Minhas rugas mais fundas que taludes,
Quantas máscaras, já, vos fui colando?

Mas sempre, atrás de Mim, me vou buscando
Meus verdadeiros vícios e virtudes.
(– E é a ver se te encontras, ou se te iludes,
Que bailas nesse entrudo miserando...)

³⁵ «As sensações, as impressões, os sentimentos, as intuições, as ideias de outrem não existiriam para nós se de qualquer modo outrem no-los não exprimisse» («Em torno da Expressão Artística», in *Três Ensaios sobre Arte*, Porto, Brasília Editora, 1980, p. 73).

³⁶ «Alta comédia misteriosa, a Vida / Era um bem digno dom de altos senhores. / Nós é que somos tão banais actores / Que a comédia decorre incompreendida. / Vivendo à superfície, e de fuga / Entre a plateia, o palco, os bastidores, / Mimamos o sorriso, o riso, as dores / Duma Vida maior nunca atingida.» («Síntese», in *Biografia*, op. cit., p. 39). Ver, a este propósito, Adolfo Casais Monteiro, «Sobre a Obra de José Régio», in AA. VV., *In memoriam de José Régio*, Porto, Brasília Editora, 1970, p. 56.

Encontrar-me? iludir-me? ai que o não sei!
Sei mas é ter no rosto ensanguentado
O rol de quantas máscaras usei...

Mais me procuro, pois, mais vou errado.
E aos pés de Mim, um dia, eu cairei,
Como um vestido impuro remendado!³⁷

Neste poema, o sujeito poético faz uma retrospectiva da sua vida, donde conclui ter-se tratado de um baile de máscaras. Relacionados com esta técnica de disfarce, surgem-nos termos como *atitudes*, *máscaras*, *entrudo*, que apontam para a postura voluntária de assumir diferentes facetas, máscaras coladas num rosto já cansado e envelhecido de tanto se buscar. Participante desse entrudo contínuo, o sujeito poético baila para se encontrar ou se iludir. Todavia, a realidade paradoxal, expressa as formas verbais *encontrar* e *iludir*, constitui a sua vida sofrida: «Sei mas é ter no rosto ensanguentado / O rol de quantas máscaras usei...», o seu rosto marcado pelas colagens constantes. A atitude de procura parece, consequentemente, provocar a errância. Resta-lhe, um dia, cair junto de si, talvez daquele que procura.

É nesta dialéctica do *ser* de várias formas para se *ter* que o Eu se apresenta multifacetado, como em «O Grito»³⁸, onde o sujeito poético explica:

Impossível não veres
Que para ser me é necessário ser-me
Por meio de tais Seres

³⁷ «Baile de Máscaras», in *Biografia*, op. cit., pp. 61 e 62.

³⁸ *Cântico Suspenso*, Porto, Brasília Editora, 1971, p. 103.

Que tê-los, nem que em sonho, é que se torne ter-me.

É tal a necessidade de se possuir, de se unir ao Eu do outro lado, que a máscara, o *clown* ou o dominó, e todos os «Seres» a que ele recorre, acabam por ser parte integrante da sua caminhada. No fundo, são formas de ocultar o verdadeiro Eu:

Um dia, o dominó que me mascara
Talvez me caia aos pés; e eu me alevante
No meu andor de glória e de desgraça³⁹

Porque, «desfeito o boneco», aparecerá o verdadeiro ilusionista:

... Que as máscaras sem fim que ele jogara
Não eram mais, talvez, que a própria cara
dum desgraçado e humano ilusionista!⁴⁰

Portanto, a máscara será não só instrumento de sedução e ilusão – o Eu quer iludir o Outro ele-mesmo, colando várias máscaras para ver se se encontra – mas também um instrumento de objectivação⁴¹, porque marca o confronto entre o homem como objecto e o homem como sujeito. Assumindo várias *personae*, o Eu

³⁹ «Triunfo», in *Biografia, op. cit.*, p. 94.

⁴⁰ «Boneco Desfeito», *idem*, p. 70.

⁴¹ Cf. Manfred Lucker, *El Mensaje de los Símbolos – Mitos, Culturas y Religiones*, Barcelona, Editorial Herder, 1992. O autor analisa a importância da máscara desde os povos primitivos e conclui: «La aparición de la máscara es ante todo la contraposición del hombre como objecto al hombre cual sujeto. La realidad de la máscara hay que verla además como un intentopor transcender del mundo de lo subjectivo al mundo de lo objectivo o por poder servirse de sus fuerzas» (p. 219).

analisa-se objectivamente, e ainda procura passar para o outro lado⁴². Assim a máscara poderá ser também instrumento de evasão.

Podemos, por conseguinte, concluir que a figura da máscara, a sedução e a dualidade topológica que temos vindo a salientar são necessárias à permanência do indivíduo como tal. Narciso deve manter o desejo de se alcançar, apenas no plano da fantasia, porque, assim que alcançasse a imagem reflectida no espelho, destruiria o seu duplo: «A semelhança é um sonho e deve continuar a sê-lo, para que possa existir a ilusão mínima e uma cena do imaginário. Nunca se deve passar para o lado do real, para o lado da exacta semelhança do mundo consigo próprio, do sujeito consigo próprio. Pois então a imagem desaparece. Nunca se deve passar para o lado do duplo, pois então a relação dual desaparece, e com ela toda a sedução»⁴³. Do mesmo modo, Régio, ao procurar-se, ao realizar uma catábase dentro de si e da sua criação poética, anularia o signo saussureano: o significante e o significado perderiam o laço que os une e a destruição do signo seria imediata. Narciso e Régio devem manter o *trompe-l'oeil*⁴⁴, porque é impossível «suspender o real no

⁴² «También ésta es una característica del hombre: la de intentar ampliar las fronteras de su existencia y hasta romperlas. Will Erich Peuchert habla de ‘cómo los hombres a través de las máscaras pasan al otro lado’» (*ibidem*). Também Narciso procurou transpor o seu mundo e definiu desejando passar para o outro lado do espelho das águas.

⁴³ Jean Baudrillard, *Simulacros e Simulação*, Lisboa, Relógio d'Água, 1991, p. 134.

⁴⁴ «Trompe-l'oeil, miroir ou peinture, c'est le charme de cette dimension de moins qui nous ensocèle. C'est cette dimension de moins qui fait l'espace de la séduction et devient source de vertige. Car si toutes choses ont pour vocation divine de trouver un sens, une structure où elles fondent leur sens, elles ont sans doute aussi pour nostalgie diabolique de se perdre dans les apparences, dans la séduction de leur image, c'est-à-dire de réunir ce qui doit être séparé en un seul effet de mort et de séduction. Narcisse» (Jean Baudrillard, «I'll be Your Mirror», in *De la Séduction*, s/l., Denoël, 1979, p. 95).

mesmo tempo que o seu duplo»⁴⁵. Narciso deteve-se nesta atitude e definhou junto às águas. Mirando-se e amando-se.

⁴⁵ Jean Baudrillard, *Simulacros e Simulação*, *op. cit.*, p. 133.

METAMORFOSE

Contudo, Narciso logrou a metamorfose. Narciso é Natureza, e desde o Éden perdido que o jovem anseia a restituição ao elemento natural: «Narcisse rêve au paradis»¹. No espaço de tempo que medeia entre a sua aparição humana no mundo dos homens e a sua transformação numa nova morfologia, o retorno à Natureza, agora como flor, Narciso apresenta-se dividido na polaridade de Afrodite e de Dionísio. A forma humana de que se revestiu era de uma beleza ímpar, por isso foi amado por rapazes e raparigas. Todavia, desprezou os dons de Afrodite e recusou deixar-se possuir por quem o amava. Provocou o sofrimento dos seus pretendentes². Mas ninguém pode escapar impunemente à rejeição da deusa Afrodite, que se vingou. E aqui surgem os poderes de Dioniso, a ilusão: Narciso, sedento, aproxima-se das águas, e vê-se. A partir daí, arderá de amor pelo

¹ André Gide, «Le Traité du Narcisse», in *Le Retour de l'Enfant Prodigue*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 13.

² Eco recolheu-se em covas e grutas, e dela apenas restou o som imitado dos outros. Amínias suicidou-se. Os restantes pediram vingança.

seu reflexo inatingível. Envolto na sedução por si próprio, detém-se na atitude expectante, na esperança de alcançar a imagem do outro lado. Mesmo mais tarde, quebrada a ilusão, não recupera o seu estado anterior. Já é tarde, o contexto dionisíaco em que se inserira, a ilusão e o engano, fizeram-no amar aquele que peca não por estar longe, mas por estar perto de mais.

Fazendo um alargamento na análise da influência do mito de Narciso na Literatura Europeia, podemos assinalar que a sua figura encontra na obra de Rilke um tratamento paralelo. Segundo Ramos Rosa, que estudou a figura de Narciso no poeta alemão, Narciso, aqui, é também uma figura exemplarmente reveladora «dessa apreensão total e unitária que põe em causa a soberania da visão racional que encerra o homem nos limites de uma consciência que se separa irremediavelmente do mundo, e se lhe opõe»³. O mundo de Narciso será o oposto do de Prometeu. Enquanto aquele representa a alegria e a satisfação, este será símbolo do trabalho e do progresso através da repressão. Daí que Narciso, juntamente com Orfeu, represente a reconciliação da vida e da morte⁴. Binómio indistinto, segundo esta perspectiva, faces de uma mesma moeda, que não se opõem mas se completam⁵.

³ António Ramos Rosa, «Orfeu e Narciso ou a Conciliação de Eros com Thanatos», in *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real – II*, Lisboa, Editora Arcádia, 1980, p. 80. Segundo o autor a obra de Rilke é expressão de «uma actualíssima aspiração, a saber, a da restituição ao homem dos seus poderes originários e criadores» (*ibidem*).

⁴ *Idem*, pp. 80 e 81.

⁵ *Idem*. «‘A verdadeira forma da vida estende-se através dos dois domínios; o sangue do circuito maior rola através de ambos: não há nem um aquém nem um além, mas só a grande unidade’» (p. 83).

Por isso, a metamorfose de Narciso não é a sua morte, como destruição total da morfologia e da sua essência, mas a passagem para uma nova forma. A morte é o trânsito ou transe⁶, é uma forma de desaparecer, e não de morrer⁷. Narciso contém em si o «germe de um novo princípio de realidade»⁸. Deste modo, a metamorfose também é iniciação⁹ numa nova forma, num novo mundo. O conceito negativo de Morte, isto é, enquanto unidade dissociada, existe apenas ao nível humano, por isso a «busca inconsciente e compulsiva da unidade originária impele o homem incansavelmente para o futuro, de modo que este movimento para a frente, que é o tempo histórico, é ainda uma *recherche du temps perdu*»¹⁰. Narciso, enquanto humano, sentiu-se incontrolavelmente impelido para a busca de algo, de um momento de união, figurado na imagem do jovem pendente sobre as águas, ansiando a união com a sua imagem especular, procurando a totalidade original. Por isso Narciso se revia continuamente nas águas.

⁶ «Morte e metamorfose não se separam, neste mito, nem nos congêneres. Mas, assim, a morte assume estatura incomum. Morte não é término da vida, porque ela esbarrou no limite que, de fora ou de dentro, se lhe impõe; como passagem pelo liminar do 'outro', é como se estivesse na vida, morte é só trânsito ou transe do mesmo ao outro» (Eudoro de Souza, *Mitologia*, Lisboa, Guimarães Editores, 1984, p. 93).

⁷ Cf. Jean Baudrillard, *L'Autre par Lui-même – Habilitation*, Paris, Éditions Galilée, 1987. O autor explica que a metamorfose é «une façon pour lui de ne pas mourir. Car passer d'une espèce à l'autre, d'une forme à l'autre, est une façon de *disparaître*, et non de mourir. Disparaître, c'est se disperser dans les apparences» (p. 42).

⁸ António Ramos Rosa, *op. cit.*, p. 83.

⁹ Eudoro de Souza, *op. cit.*, pp. 62 e 63.

¹⁰ Cf. António Ramos Rosa, *op. cit.*, p. 83. O autor, citando Norman O. Brown, diz: «'que o homem é o animal que cindiu a unidade da vida com a morte em opostos que se digladiam e os submeteu à repressão'» (*ibidem*).

Na metamorfose, Narciso, finalmente, recupera os poderes originais. Como flor, faz parte da Natureza¹¹ e do Aberto¹², recupera a liberdade que só é permitida àqueles que a vivem sem consciência de tal. Como flor¹³, Narciso abandona a esfera da objectivação, que dita a necessidade de algo mais, para se estabelecer do lado da subjectividade.

A vertente dionisíaca que salientámos em Narciso é também recuperada na flor em que foi metamorfoseado¹⁴. Yves Bonnefoy explica a relação que se pode estabelecer entre a imagem de Narciso sedento, que procura a frescura de uma fonte, e que, vendo-se nas águas, se apaixona pela própria imagem, perecendo ainda jovem, e o narciso flor que se planta nas margens das águas, mirando-se nas fontes, e que perece debaixo do grande calor de Verão. Ele morre jovem, como o

¹¹ O conceito de Paraíso apontado por André Gide aproxima-se de certa forma do conceito de Aberto de Rilke (cf. notas seguintes). André Gide diz: «Chaste Eden! Jardin des Idées! où les formes, rythmiques et sûres, révélaient sans effort leur nombre; où chaque chose était ce qu'elle paraissait; où prouver était inutile» (*op. cit.*, p. 15). No Paraíso, as coisas são-no sem consciência de o serem.

¹² Cf. António Ramos Rosa, *op. cit.*, p. 85. Usamos aqui o conceito rilkeano do Aberto, que poderemos depreender mais facilmente nas palavras do próprio, em carta endereçada a Maurice Betz: «‘Deve conceber a ideia do Aberto, que tentei propor nesta elegia, de tal modo que o grau de consciência do animal o coloque dentro do mundo sem que tenha necessidade, como nós, de constantemente colocá-lo em face de si. O animal está no *interior* do mundo, ao passo que nós estamos *perante* o mundo, devido simplesmente à forma e elevação que a nossa consciência tomou’. ‘Com o Aberto, portanto, não quero significar o céu, o ar e o espaço, porque *esses* são, para o contemplador e o censor, ‘objectos’ e, por consequência, ‘opacos’ e fechados’» (*ibidem*).

¹³ Ainda na carta de Rilke, o autor exemplifica. «‘O animal, a flor, *são* tudo isso, sem se darem conta de que o são, e têm perante si e para lá de si a liberdade de uma indescrevível abertura, liberdade que só tem talvez equivalentes (aliás momentâneos) nos primeiros instantes do amor, quando um ser humano descobre no outro a sua própria imensidade, e bem assim no arrebatamento por Deus’» (*ibidem*).

¹⁴ «La puissance de la métamorphose est au fond de toute séduction, y compris celles des formes les plus mouvantes de substitution, celles des visages, celles des rôles, celles des masques. Chaque séduction, nous l’enveloppons d’une métamorphose – chaque métamorphose, nous enveloppons d’un cérémonial. Ceci est la loi des apparences, et le corps est le premier objet pris à ce jeu» (Jean Baudrillard, «Métamorphose, Métaphore, Métastase», in *op. cit.*, p. 42).

jacinto, a violeta, a anémoma, flores nascidas do sangue de belos jovens mortos na flor da idade. Porém, o narciso tem uma particularidade dionisiaca acrescida: ele fascina, seduz. *Narkissos* está etimologicamente relacionado com *nárke*, elemento de formação da palavra narcótico, que exprime a ideia de entorpecimento e torpor: «Le narcisse est l'instrument d'une illusion, d'une tromperie»¹⁵. Numa outra versão do mito de Narciso, diz-se que a flor foi criada por Zeus para ajudar o seu irmão Hades a seduzir Perséfone, filha de Deméter¹⁶. Num passeio que fazia com as suas companheiras, colhendo flores pelo vale Enna, Perséfone viu, subitamente, uma flor de beleza excepcional, e afastou-se das suas amigas para colher alguns exemplares. No momento em que se preparava para lhes tocar, Hades surgiu de uma fenda da terra e raptou a jovem. Aqui, o narciso foi também factor de inebriamento: Perséfone deixou-se seduzir pela cor e pelo perfume da flor, à semelhança de Narciso, imóvel¹⁷, hipnotizado no espelho das águas, perante a sua própria imagem fascinante.

A ilusão e o inebriamento permitem um despojamento muito próximo daquele que se requer para atingir o ponto originário. Narciso aproximou-se da morte, mas sem crer que era a morte. Enquanto se mirava incansavelmente, aproximava-se cada vez mais da morte, que para ele era transformação: atingir o

¹⁵ Yves Bonnefoy, *Dictionnaire des Mythologies*, s/l, Flammanion, 1981, pp. 156 e 157.

¹⁶ Edith Hamilton, *Mitologia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1983, pp. 120 e 121.

¹⁷ Cf. André Gide, *op. cit.*. Aqui destaca-se a imobilidade em que Narciso permanece, porque fatalmente iludido: «Au bord du fleuve du temps, Narcisse s'est arrêté. Fatale et illusoire rivière où les années passent et s'écoulent. Simples bords, comme un cadre brut où rien ne se verrait derrière; où, derrière, le vide ennui s'éploierait. Un morne, un léthargique canal, un

interior de que Rilke falava. Narciso definhava certo de que não morreria, mas de que se encontraria originalmente; seguro da sua libertação.

Em Régio, a metamorfose não se evidencia figurativamente como em Narciso. Não deixa no entanto de ser visível o processo evolutivo da sua Poesia. O poema em prosa «Poesia»¹⁸ insere-se numa filosofia circundante da *Alegoria da Caverna*, intimamente relacionada com a perspectiva rilkiana do Aberto. Com efeito, este poema é elucidativo da postura de José Régio perante a Poesia e perante a Vida. Podemos dizer que Régio, como Narciso, também pertenceu ao Paraíso¹⁹, ao mundo da unidade perfeita, ao Aberto, onde atingira o Absoluto:

Sonhou-se que algum dia, – quando não havia *dias*, nem *quando* –, o mundo era só um todo: indivisível, uno, integral.

Contudo, algo provocou a dissociação:

Não se sabe que onnipotente Vontade, ou terrível Acaso, desfez essa perfeita unidade.

A partir de então, o homem foi desterrado desse espaço divino, e posto num espaço terreno, onde tomou a forma humana, que lhe permitiu a consciência da dissociação:

presque horizontal miroir; et rien ne distinguerait de l'ambiance inclorée cette eau terne, si l'on ne sentait qu'elle coule» (p. 12).

¹⁸ *Colheita da Tarde*, Porto, Brasília Editora, 1984, pp. 3-8. Este poema, felizmente incluído neste volume póstumo organizado por Alberto de Serpa, inicia o livro, nas palavras do amigo de Régio: «situação a mais apropriada, pareceu-me, para um poema em prosa onde o Autor se fixou perante a Poesia» (p. XIV).

¹⁹ «Transplantado, do seu Jardim da Felicidade Perfeita» (*idem*, p. 6).

Mas então apareceram as coisas distintas umas das outras; os seres separados uns dos outros; os fragmentos diversos da unidade desfeita. Só então, propriamente, nasceu a vida, o espaço, o tempo... e a irremediável dor mãe de todas: a dor da Unidade esmigalhada; da realidade fragmentada em inúmeras pequeninas realidades parcelares.

Desde então, o homem anseia pela Realidade primitiva. Inicialmente, julga vê-la nos fragmentos, porque cada homem reflecte essa unidade original, e a circunstância de ter pertencido a ela:

Sonhou-se ainda que, na primeira alvorada da vida, ainda à face das coisas e dos seres, que eram essas inúmeras pequeninas realidades parcelares, se reflectia a Verdade essencial da sua una Realidade primitiva.

Todavia, a dissociação abre um fosso cada vez maior, e o distanciamento torna-se uma realidade dolorosa:

Não se sabe que nocturna Necessidade, porém, embaciou esse divino espelho²⁰. As coisas e os seres como que recolheram a insondáveis lonjuras a sua essencial Verdade...

Ao Ser resta apenas a forma e a condição humanas, a terrível consciência de se saber reflexo longínquo de uma outra dimensão perfeita. Régio, conhecedor dessa situação, passa por um penoso processo terreno²¹, que se inscreve em toda a sua

²⁰ Curiosamente, a procura de Narciso também é feita no espelho das águas que lhe transmite a ilusão de uma imagem em formação.

²¹ «Transplantado, do seu Jardim da Felicidade Perfeita, para o Vale de Lágrimas onde terá de ganhar o pão do corpo com o suor do rosto, o do espírito com o suor da alma, às vezes se

Poesia. Por isso, a poesia regiana manifesta a luta interior constantemente travada pelo sujeito poético, que deseja atingir o estágio superior a que em tempos pertenceu.

Essa luta toma as mais variadas feições. Logo em *Poemas de Deus e do Diabo*, faz-se sentir a oscilação do sujeito poético entre dois pólos fundamentais, Deus e o Diabo, que não apontam necessariamente para uma correspondência exacta Bem/Mal, porque ambos tumultuam no seu interior: «Deus e o Diabo é que me guiam, mais ninguém. / Todos tiveram pai, todos tiveram mãe; / Mas eu, que nunca principio nem acabo, / Nasci do amor que há entre Deus e o Diabo»²². Estes pólos revelam a inconstância interior e a consequente busca dentro do Eu, porque a sua condição humana, que lhe permitiu a consciência da cisão e o impulsionou para a busca, para a procura de algo que o completasse, também se revestiu de uma obsidante frequência do Eu, expressa nas atitudes narcisista, individualista e introspectiva já salientadas. São atitudes particulares e humanas que, confessadamente, se tornam o único e especial assunto:

E à superfície de cada coisa ou ser só apareceram verdades particulares, verdades circunstanciais, verdades aparentes, pedacinhos convenientes da Verdade... [porque] Como ser humano que é, às vezes julga então que em si próprios têm seu fim esses ritmos, essas músicas, esses jogos, essas ressonâncias; ou aquelas imagens. Às vezes chega a crer que são os seus amores, os seus ódios, as suas invejas, as suas ambições, os seus

dá por contente com as belezas mortais, por descontente com as fealdades exteriores, por feliz com as venturas transitórias, por infeliz com os infortúnios aparentes» (António Ramos Rosa, *op. cit.*, p. 6).

²² «Cântico Negro», in *Poemas de Deus e do Diabo*, Porto, Brasília Editora, 1972, p. 59.

ressentimentos, as suas melancolias, as suas alegrias, os seus vícios, as suas virtudes, – verdadeiro assunto da sua Poesia.

O acto da procura é também personificado nas figuras da Poesia e do Poeta, que encarnam a demanda do Absoluto, da Unidade original onde tudo era perfeito: «Através das coisas distintas, dos seres incompletos, dos fragmentos dispersos, – tacteando, cega, no vácuo por ser humana, mas obedecendo, iluminada, a um instinto superior por ser divina – ei-la vai a Poesia através dos escombros em demanda da Unidade original. As imagens dos poetas, que são senão ecos de correspondências que, por sua vez, serão ecos dessa Unidade longuíqua? que são senão pontes lançadas dos seres para os seres, das coisas para os seres...? Poeta é o que ouve o profundo apelo de tudo por uma Unidade quebrada mas não esquecida, e em todas as dores que sofre e canta – heróicas ou burlescas – sente ressoar o oceano da dor mãe de todas: a dor da universal separação».

A recordação desse tempo e o acto constante de procurar e nada obter provocam ainda o cansaço e a incerteza de alcançar a Unidade. No poema «Do meu orgulho»²³, o sujeito poético ensaia um despojamento da vaidade humana e procura bastar-se no seu orgulho de humildade: «Um dia, ó sonho vão! / Sonhei despir-me todo de vaidade, / E ser, na branca ermida da Humildade, / Um resignado e lírico ermitão!». Procura condensar em si toda a pena alheia, sofrer por todos: «Ó gosto de fazer da pena alheia / A pena própria! e ser de tal maneira, /

²³ *Poemas de Deus e do Diabo, op. cit.*, pp. 25-29.

Que a humanidade inteira / Subisse e tumultuasse em mim como uma cheia!», para sentir o paradoxal orgulho que a humildade pode dar. Agir como um santo, ser alguém capaz de um altruísmo extremo, e, desta forma, redimir-se da condenação herdada²⁴:

Meu espantoso orgulho da humildade,
E dessa própria lama que beijava!
A minha caridade
Era a moeda viva que o pagava...

Orgulho de ser santo! E o que sofria,
Dava-o por bem sofrido e por bem pago,
Pensando que era grande quem bebia
(Como eu bebia) o derradeiro trago.

Todavia, a imagem que projectava era outra, a do Anjo que se imaginara, e apenas restava «um fantoche trágico», um «farrapo humano que nem homem era...». Por isso, surgiu a revolta e o cansaço: «E revoltei-me!», «Estava muito farto! Era cansaço». Também «Sarça Ardente» reitera o cansaço de uma vida voltada para o interior, sem contudo nada atingir:

Caí farto de mim, Senhor!, exausto,
Farto de mim, de tudo, exausto, imbele²⁵

²⁴ Cf. «Poesia», in *Colheita da Tarde*, op. cit., pp. 3-8. Também neste poema se alude à existência onírica ou real de um primeiro homem e uma primeira mulher, Adão e Eva, que viviam no Paraíso, mas aos quais a Tentação levou a serem expulsos: «Então viu ele que era um homem incompleto, ela uma mulher incompleta, e, procurando completar-se um com o outro, viram nascerem-lhes filhos, – herdeiros da sua condenação...» (p. 4).

²⁵ *As Encruzilhadas de Deus*, Porto, Brasília Editora, 1981, p. 194.

O sujeito poético conclui que a atitude para encontrar o verdadeiro caminho tem de ser outra. E, no poema «Melodia»²⁶, que revela fortes relações com Ricardo Reis, envereda pelo caminho do estoicismo e do epicurismo:

Se já não tens mais nada
Senão olhar, da estrada,
Aléns que julgarás que nunca atingirás,
Poeta ou desgraçado,
Vem! senta-te a meu lado:
Deixemo-nos ir ter ao fundo desta paz...

Dentro de uma filosofia epicurista, o sujeito poético instala-se numa atitude de ataraxia, mantendo-se calmo e indiferente, procurando gozar o momento presente, o *carpe diem* horaciano, sem se preocupar com a sua redutora condição humana, e seguindo a atitude estóica de aceitar e de se conformar com o Destino.

Após uma longa caminhada, ele aprendeu que a melhor postura é ser insciente:

Sim, bem sei que o tablado em que figuro
Longe está bem de mim léguas e léguas.
Minhas pupilas viam longe... e eu cego-as;
Mas sei que finjo achar o que procuro.

Sei que o meu sonho é imenso e anseia ar puro,
Mas, no meu gabinete, o meço a réguas.
Sei que devo aguardar, velar sem tréguas,
Mas busco o sono e embrulho-me no escuro.

²⁶ *Mas Deus é Grande*, Porto, Brasília Editora, 1981, p. 37. Ver poema «Vem Sentar-te Comigo, Lídia, à Beira do Rio» de Ricardo Reis, in *Fernando Pessoa – Obra Poética*, vol. II, Lisboa, Círculo de Leitores, 1986, p. 81.

Sei que este meu aspecto dúbio, fez-mo
A vida em que o meu Ser supremo e belo
E os meus gestos indómitos não cabem.

Sei que sou a paródia de mim mesmo.
Sei tudo... E para quê?, porque sabê-lo
Viver é entrar no rol dos que o não sabem!²⁷

É notável a lucidez com que o sujeito poético faz uma retrospectiva da sua vida no espaço da dissociação. Ele tem consciência da distância que o separa do estado anterior («Sim, bem sei que o tablado em que figuro / Longe está bem de mim léguas e léguas») e da ilusão em que pretende manter-se, fingindo achar o que procura. O sonho «é imenso e anseia ar puro», o sujeito poético deseja o retorno ao paraíso, todavia cabe-lhe aguardar dentro da forma humana, minúscula para «o meu Ser supremo e belo». Por fim, admite que sabe tudo isso, que tem consciência de tudo, para concluir que só vive, realmente, aquele que não sabe: «Viver é entrar no rol dos que o não sabem»²⁸. Também Narciso logrou o paraíso quando se aproximou da morte sem saber que era a morte, e aí adquiriu um novo estatuto, uma nova forma.

Régio, finalmente, compreende que só uma atitude de despojamento pode aproximá-lo do Absoluto, e entrega-se a Alguém que lhe possibilite a paz e a liberdade, isto é, um novo estado e, no fundo, uma nova forma. Volta-se para Deus:

²⁷ «Struggle for Life», in *Biografia*, op. cit., pp. 21 e 22.

²⁸ Também Rilke falava que só atinge o Aberto quem não tem consciência de que o faz.

Fala tu!, Voz Suprema do Universo²⁹.

E como o poema «Logro»³⁰ sintetiza:

Vejo, enfim, que, sem Ti, nada me presta!
Sem Ti, quebrada a lança, inane o escudo.
Silêncio e escuro, – o cego surdo-mudo,
De qualquer vida, eis ao que chega nesta.

Inútil tentar mais!, que não me resta
Mais do que o vício, solitário e agudo,
De tentar por tentar, e achar em tudo
O azedo a cinza após a febre e a festa.

Só Tu me podes restituir a mim,
Revelar um Princípio no meu fim,
Compenetrar de Ser a morte e o nada.

Cheguei!, se aqui mandaste que eu chegasse.
Mostra-me, pois, de novo, a Tua face,
Que até essa ilusão me foi roubada!

Só Deus pode restituí-lo ao Princípio, à Unidade Original. Junto de Deus, Régio, como Narciso próximo do Paraíso, estava certo de que encontraria a sua libertação e desse modo atingiria o «Jardim da Felicidade Perfeita».

²⁹ «Sarça Ardente», in *As Encruzilhadas de Deus*, op. cit., p. 201.

³⁰ *Biografia*, op. cit., pp. 133 e 134.

CONCLUSÃO

Assim se metamorfoseia o mito de Narciso na poesia de José Régio. Revelador do drama pessoal do autor, ele é metáfora da própria criação poética. Personalidade dividida e em constante luta interior, transpõe para a sua poesia tudo aquilo que tão bem projectou na obra ensaística: «Em Arte, é vivo tudo o que é original. É original tudo o que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística».

José Régio, como Narciso, representa o homem na demanda do Absoluto, do equilíbrio das partes. Narciso formalizou a sua dualidade topológica frente ao espelho das águas: nesse espaço de reconhecimento, pôde saber-se Eu e o Outro, o Cá e o Lá do espelho, as duas margens do mesmo rio. E, desde o momento em que se reconheceu, viveu na agonia de querer alcançar-se, sem nunca poder ter-se. Régio projecta, desde logo, a conflitualidade interior na dualidade topológica, com que se apresenta na literatura portuguesa, um *classicista modernista*, como

demonstra Luís Adriano Carlos¹. A obra regiana é a presença viva da tentativa de conjugar em si as duas tendências: aquela que lhe permite *outrar-se* e dissociar-se, a que o insere no modernismo português², e a outra, que lhe dita, interiormente, momentos de análise, e que revela a necessidade de contenção, de equilíbrio, integrando-o num segundo modernismo.

É nesta dualidade topológica que o poeta se revela intenso. A procura da unicidade da personalidade apresentou-o oscilante, entre atitudes introspectivas e atitudes analíticas, entre o modernismo e o classicismo. Como exemplifica a dissociação que se opera entre a criação poética e a criação ensaística, a primeira personifica os sentimentos mais contraditórios e impulsivos, a segunda representa a análise, a consciência desse comportamento dual, a contenção. Na poesia, o sujeito poético manifesta desejos de introspecção, de autodebruço, de dualidade (Eu/Outro), de dramatismo; nos ensaios e no reflexivo posfácio a *Poemas de Deus e do Diabo*, revela uma capacidade analítica singular: analisa, reflecte, pondera, conclui, justifica e reconhece-se nessa dualidade. Em Régio, a convivência das duas tendências implica uma contaminação recíproca. José Régio compreendeu

¹ «A atitude romântica transforma-se em atitude clássica sempre que o poeta submete a sensibilidade à inteligência, a espontaneidade à consciência crítica. O dualismo reconverte-se, e o clássico ascende na escala tipológica à categoria absoluta originária, matriz do equilíbrio, da sociedade e da harmonia. Origem essencial da obra, este *classicismo estrutural* aspira a uma realização final concreta: o *edifício*». Posteriormente, falando das *inclinações antagónicas* de José Régio, esclarece: «Com efeito, as antinomias descritas, ocorrentes ao nível categorial, atingem o momento de superação dialéctica no *classicismo modernista*, que articula as estruturas de profundidade e as estruturas de superfície, projectando o *novo*, o que ‘começa a existir’, sobre o *eterno*, o que ‘existiu e existirá’» («O Classicismo Modernista de José Régio», *Línguas e Literaturas*, vol. VIII, Porto, 1991, pp. 120 e 125, respectivamente).

² Cf. Morão Correia, «A Ânsia da Apreensão do Absoluto na Poesia de José Régio», in AA. VV. *In memoriam de José Régio*, Porto, Brasília Editora, 1970, pp. 433 e 434.

antecipadamente a necessidade de conciliar essas tendências e apresentar-se como homem integral³. Um homem que viveu em permanente dualidade antagónica, mas que logrou o equilíbrio, porque soube dominar a coexistência de ambas:

Simplemente, como na vida e a despeito de nem sempre o vermos,
haverá uma unidade na sua diversidade⁴.

³ «Na sua dissertação de licenciatura, *As Correntes e as Individualidades na Moderna Poesia Portuguesa*, de 1925, Régio soube compreender aquilo que só o nosso tempo começa a admitir até às últimas consequências: a arte moderna é a manifestação de ‘duas tendências antagónicas’, uma ‘arte toda intuitiva’ e uma ‘arte toda intelectualista’. Desordem e equilíbrio, destruição e construção procuram coexistir naquele desiderato de liberdade total que outras épocas só muito rara e condicionalmente toleraram e que autores excepcionais como um Shakespeare, um Goethe ou um Baudelaire apesar de tudo conseguiram realizar» (Luís Adriano Carlos, *op. cit.*, p. 117).

⁴ «Introdução a uma Obra», posfácio a *Poemas de Deus e do Diabo*, Porto, Brasília Editora, 1972, p. 138.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA ACTIVA¹

POESIA

- Poemas de Deus e do Diabo*, Coimbra, 1925. Ed. ut.: 8ª ed, Porto, Brasília Editora, 1972.
- Biografia*, Coimbra, 1929. Ed. ut.: 6ª ed, Porto, Brasília Editora, 1978.
- As Encruzilhadas de Deus*, Coimbra, 1935-36. Ed. ut.: 7ª ed, Porto, Brasília Editora, 1981.
- Fado*, Coimbra, 1941. Ed. ut.: 3ª ed, Porto, Brasília Editora, 1971.
- Mas Deus é Grande*, Lisboa, 1945. Ed. ut.: 4ª ed, Porto, Brasília Editora, 1981.
- A Chaga do Lado*, s/l, 1954. Ed. ut.: 4ª ed, Porto, Brasília Editora, 1983.
- Filho do Homem*, Lisboa, 1961. Ed. ut.: 3ª ed, Porto, Brasília Editora, 1983.
- Cântico Suspenso*, Lisboa, 1968. Ed. ut.: 2ª ed, Porto, Brasília Editora, 1971.

VOLUMES PÓSTUMOS

- Música Ligeira*, Lisboa, 1970. Nas «Obras Completas» – Com um texto de Alberto de Serpa, no final: «Sobre o Último Caderno de Versos de José Régio». Ed ut.: 2ª ed, Porto, Brasília Editora, 1985.
- Colheita da Tarde*, Porto, 1971. Ed. ut.: 2ª ed, Porto, Brasília Editora, 1984.
- Dezasseis Poemas dos não Incluídos em «Colheita da Tarde»*, Póvoa de Varzim, 1971. Ed. ut.: Póvoa de Varzim, Tipografia Camões, 1971.

¹ A Bibliografia aqui presente reporta-se apenas à utilizada e citada ou directamente implicada no trabalho.

Fragmentos Poéticos 10 de Junho Dia de Portugal, de Camões e das Comunidades, Portalegre, SECS, 1978.

ROMANCE, CONTO e NOVELA

VOLUMES PÓSTUMOS

Confissão dum Homem Religioso, 1971. Ed. ut.: 2ª ed, Porto, Brasília Editora, 1983.

CRÍTICA E ENSAIO

Críticos e Criticados – Carta a um Amigo, Lisboa, 1936. Ed. ut.: Lisboa, Seara Nova, 1936.

António Botto e o Amor – Seguido de Críticos e Criticados, 2ª ed, Porto, 1937-38. Ed. ut.: Porto, Brasília Editora, 1978.

Em torno da Expressão Artística, Lisboa, 1940. Ed. ut.: Lisboa, Inquérito, 1940.

Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa, Lisboa, 1941. Ed. ut.: Porto, Brasília Editora, 1974. Inicialmente foi dissertação para licenciatura com o título *As Correntes e as Individualidades na Moderna Poesia Portuguesa*.

Ensaaios de Interpretação Crítica – Camões, Camilo, Florbela, Sá-Carneiro, Lisboa, 1964. Ed. ut.: 2ª ed, Porto, Brasília Editora, 1980.

Três Ensaaios sobre Arte, Lisboa, 1967. Ed. ut.: 8ª ed, Porto, Brasília Editora, 1980.

Estética Presencista, «Silva de Ensaaios» de José Régio e João Gaspar Simões, Porto, s/ed, s/d.

VOLUMES PÓSTUMOS

Páginas de Doutrina e Crítica da «Presença», Porto, 1977. Ed. ut.: 1ª ed, Porto, Brasília Editora, 1977.

COLABORAÇÕES EM REVISTAS E JORNAIS

«Presença»; *Mundo Literário*; *Seara Nova*; *Ocidente*; *Vértice*; *Ler*; *O Tempo e o Modo*; *Diário de Notícias*; *Diário de Lisboa*; *Diário Popular*; *A Capital*; *O Primeiro de Janeiro*; *Jornal de Notícias*; *O Comércio do Porto*; *Rabeca* (Portalegre).

CORRESPONDÊNCIA

Correspondência, com Jorge de Sena, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA¹

- AA. VV., *Ensaaios Críticos sobre José Régio*, Porto, Edições Asa, 1994.
- AA. VV., *In memoriam de José Régio*, Porto, Brasília Editora, 1970.
- ANDRADE, João Pedro de, «O Homem e o Escritor», in AA. VV., *In memoriam de José Régio*, Porto, Brasília Editora, 1970.
- ANTUNES, M., «José Régio, Poeta», *Estrada larga*, III, Porto, Porto Editora, s/d.
- CARLOS, Luís Adriano, *O Classicismo Modernista de José Régio*, sep. de *Línguas e Literaturas*, vol. VIII, Porto, 1991.
- COELHO, Eduardo Prado, «A Poesia de José Régio», *Diário de Lisboa*, 9 de Janeiro de 1969 e 16 de Janeiro de 1969.
- COELHO, Jacinto do Prado, «A Crítica Presencista», in *Ao Contrário de Penélope*, Venda Nova, Bertrand, 1987.
- COELHO, Jacinto do Prado, «Duas Palavras Apenas», *Diário Popular*, 8 de Janeiro de 1970.
- COELHO, Jacinto do Prado, «Situação da Poesia da 'Presença'», in *A Palavra sobre a Palavra*, Porto, Portucalense Editora, 1972.
- CORREIA, Morão, «A Ânsia da Apreensão do Absoluto na Poesia de José Régio», in AA. VV., *In memoriam de José Régio*, Porto, Brasília Editora, 1970.
- FARIA, Duarte, «Um Fantástico de Imersão Social em José Régio», *Colóquio/Letras*, 18, Março de 1974.
- FARIA, Duarte, *Metamorfoses do Fantástico na Obra de José Régio*, *Colóquio/Letras*, 18, Lisboa, Março de 1974.

¹ A Bibliografia aqui presente reporta-se apenas à utilizada e citada ou directamente implicada no trabalho.

- FARIA, Eduardo Lourenço de, *A Ausência – Régio*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.
- FONSECA, Branquinho da, «Apontamentos para um Retrato Parecido», *Colóquio/Letras*, 57, Fevereiro de 1970.
- GALHOZ, Maria Aliete, *Catorze Ensaio sobre José Régio*, Lisboa, Edições Cosmos, 1996.
- GIL, Castro, Sá-Carneiro, Miguel Torga, *José Régio – Três Atitudes perante a Vida*, Coimbra, Mensagem, 1949.
- GUIMARÃES, Fernando, *A Poesia da «Presença» e o Aparecimento do Neo-realismo*, Porto, Brasília Editora, 1981.
- HOURCADE, Pierre, «O Ensaio e a Crítica na ‘Presença’», *Colóquio/Letras*, 38, Lisboa, Julho de 1977.
- LISBOA, Eugénio, *José Régio – A Obra e o Homem*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986.
- LISBOA, Eugénio, *José Régio – Nota Biobliográfica, Exame Crítico e Bibliografia. Antologia e Documentário Gráfico*, Porto, 1957.
- LISBOA, Eugénio, *José Régio – Uma Literatura Viva*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1992.
- LISBOA, Eugénio, *José Régio ou a Confissão Relutante*, Lisboa, Rolim, 1988.
- LISBOA, Eugénio, *O Segundo Modernismo em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1984.
- LISBOA, Eugénio, *Poesia Portuguesa – Do «Orpheu» ao Neo-realismo*, 55, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.
- LISBOA, Eugénio, *Poetas de ontem e de hoje*, Porto, Livraria Tavares Martins, 1957.
- LOPES, Óscar, «José Régio», in *História Ilustrada das Grandes Literaturas – Literatura Portuguesa*, II, «Época Contemporânea», Lisboa, s/ed, 1973.
- LOPES, Óscar, «José Régio», in *Modo de Ler – Crítica e Interpretação Literária/2*, Porto, Editorial Inova, 1969.
- LOPES, Óscar, *A Obra de José Régio – Ensaio Crítico seguido de um Inquérito ao Autor Criticado*, Porto, s/ed, 1956. Sep. da *Lusíada*, 9, republicado em *Cinco Personalidades Literárias*, com o título «Da Metafísica Individualista e do Humanismo Real em Régio», Porto, s/ed, 1961.
- LOPES, Óscar, *José Régio – A Obra e o Homem*, Lisboa, s/ed, 1976.
- LOURENÇO, Eduardo, «‘Presença’ ou a Contra-revolução do Modernismo», *Estrada Larga*, III, Porto, Porto Editora, s/d.
- LOURENÇO, Eduardo, «A Ausência-Régio», in «Artes e Letras» do *Diário de Notícias*, 22 de Janeiro de 1970.

- LOURENÇO, Eduardo, «As Confissões Incompletas ou a Religião de Régio» [*Confissão dum Homem Religioso*], in *Colóquio/Letras*, 11, 1973.
- LOURENÇO, Eduardo, «Régio no Espelho da Sua Subjectividade Fantástica», prefácio a Duarte Faria, *Metamorfoses do Fantástico na Obra de José Régio*, Centro Cultural Português/Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.
- MACHADO, Álvaro Manuel, «A Poesia da 'Presença' ou a Retórica do Eu», *Colóquio/Letras*, 38, Lisboa, Julho de 1977.
- MALPIQUE, Cruz, *José Régio – Alguns Aspectos da Sua Biografia Interior*, sep. do *Boletim da Biblioteca Pública Municipal de Matosinhos*, 18, Porto, 1971.
- MIRANDA, Vasco, «Dois Decénios de Poesia», *Comércio do Porto*, 14 de Junho de 1960 e *Estrada Larga*, III, Porto, Porto Editora, s/d.
- MONTEIRO, Adolfo Casais, «Esboço da Figura de José Régio», *Colóquio/Letras*, 11, Janeiro de 1973.
- MONTEIRO, Adolfo Casais, «Sobre a Obra de José Régio», in AA. VV., *In memoriam de José Régio*, Porto, Brasília Editora, 1970.
- MOURÃO-FERREIRA, David, «Caracterização da *Presença* ou as Definições Involuntárias», *Tetracórnio*, Lisboa, Fevereiro de 1955, republicado em *Motim Literário*, Lisboa, 1962.
- MOURÃO-FERREIRA, David, «José Régio», *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira*, Porto, 1960; 2ª ed., II vol., Porto, 1971.
- MOURÃO-FERREIRA, David, «Lugar de *Biografia* na Obra Poética de José Régio», *Ler*, Setembro de 1953, republicado com o título «Na Terceira Edição de *Biografia*», em *Vinte Poetas Contemporâneos*, Lisboa, Ática, 1980.
- MOURÃO-FERREIRA, David, «Os Poemas de Deus e do Diabo à Distância de Vinte e Cinco Anos», *Távola Redonda*, 8, 1 de Novembro de 1950, republicado em *Vinte Poetas Contemporâneos*, Lisboa, Ática, 1980.
- MOURÃO-FERREIRA, David, *Presença da «Presença»*, Porto, Brasília Editora, 1977.
- MOURÃO-FERREIRA, David, *Vinte Poetas Contemporâneos*, Lisboa, Ática, 1980.
- NOGUEIRA, Albano, «Panorama da Literatura Portuguesa Moderna», in *Imagens em Espelho Côncavo*, Coimbra, s/d, 1940.
- PIMENTEL, Fernando Jorge Vieira, *A Poesia da «Presença» (1927-1940) – Tradição e Modernidade*, Ponta Delgada, dissertação de Doutoramento, Universidade dos Açores, 1987.
- PIVA, Luís, *José Régio – O Ser Conflituoso – Dualismo e Estilo*, Porto, Brasília, 1977.
- RIBEIRO, Álvaro, *A Literatura de José Régio*, Lisboa, Sociedade de Expansão Cultural, 1969.
- SACRAMENTO, Mário, *Crítica a Três Ensaaios sobre Arte*, *Diário de Lisboa*, 15 de Dezembro de 1968.

- SALEMA, Álvaro, «Presença Interior de José Régio», in AA. VV., *In memoriam de José Régio*, Porto, Brasília Editora, 1970.
- SALEMA, Álvaro, Crítica a *Ensaaios de Interpretação Crítica*, *Diário de Lisboa*, 30 de Maio de 1964.
- SANTOS, Américo Oliveira, «Em torno da Poética Regiana», *Linguas e Literaturas*, vol. VIII, Porto, 1991.
- SENA, Jorge de, «A Poesia da 'Presença'», *Diário Popular*, 14 de Dezembro de 1967.
- SENA, Jorge de, «Algumas Notas sobre o Teatro de José Régio», in AA. VV., *In memoriam de José Régio*, Porto, Brasília Editora, 1970.
- SENA, Jorge de, «Ensaio de uma Tipologia Literária», in *Dialécticas Teóricas da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1977.
- SENA, Jorge de, «José Régio», *Diário Popular*, 22 de Janeiro de 1970.
- SENA, Jorge de, «*Régio, Casais, a 'Presença' e Outros Afins*», Porto, Brasília Editora, 1977.
- SERPA, Alberto de, *Retrato Imperfeito de José Régio. Com uma sua Poesia Inédita*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1970.
- SERRÃO, Joel, «Esquema de Um Ensaio sobre a Poesia do Orpheu e da 'Presença'», *Afinidades*, Abril de 1946.
- SIMÕES, João Gaspar, «Defesa da Poesia Moderna Contemporânea», *Novos Temas*, Lisboa, s/ed, 1938.
- SIMÕES, João Gaspar, «José Régio e a 'Presença'», *O Comércio do Porto*, 22 de Dezembro de 1970.
- SIMÕES, João Gaspar, «José Régio perante Si Próprio», *Diário Popular*, 8 de Janeiro de 1970.
- SIMÕES, João Gaspar, «O Sentido da Poesia de José Régio», *O Mistério da Poesia – Ensaaios de Interpretação da Génese Poética*, Porto, Editorial Inova, 1971.
- SIMÕES, João Gaspar, Crítica a *Ensaaios de Interpretação Crítica*, *Diário de Notícias*, 22 de Outubro de 1964.
- SIMÕES, João Gaspar, Crítica a *Três Ensaaios sobre Arte*, *Diário de Notícias*, 25 de Dezembro de 1967.
- SIMÕES, João Gaspar, Críticas a Reedições de *Poemas de Deus e do Diabo* e *Biografia*, a «Dois Estudos sobre José Régio» [de Óscar Lopes e de Eugénio Lisboa] e à *Chaga do Lado*, in *Crítica – Poetas Contemporâneos*, I, Lisboa, s/d.
- TAIPA, Orlando, Recensão de *Cântico Suspenso*, *Seara Nova*, 1484, Junho de 1969.
- VENTURA, António, *José Régio – Vida e Obra*, Portalegre, INGRAPOL, 1984.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ACCIOULY, Marcus, *Narciso*, Recife, Fundação da Cultura da Cidade do Recife; Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1984.
- ALLEAU, René, *A Ciência dos Símbolos*, Lisboa, Edições 70, 1982.
- ANDRADE, João Pedro de, «Intenções e Realizações da *Presença* na Prosa de Ficção», in *Estrada Larga*, I, Porto, Porto Editora, s/d.
- ANDRADE, João Pedro de, *A Poesia da Moderníssima Geração*, Porto, Livraria Latina Editora, 1943.
- ANDRADE, João Pedro de, *O Problema do Romance Português Contemporâneo*, Lisboa, Gráfica Lisbonense, 1942.
- BACHELARD, Gaston, *A Água e os Sonhos – Ensaio sobre a Imaginação da Matéria*, São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- BADIOU, Alain, *Théorie du Sujet*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- BARTHES, Roland, «Elementos de Semiologia» in *O Grau Zero da Escrita*, Lisboa, Edições 70, 1973.
- BARTHES, Roland, *Mitologias*, Lisboa, Edições 70, s/d.
- BARTHES, Roland, *O Rumor da Língua*, Lisboa, Edições 70, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean, *O Crime Perfeito*, Lisboa, Relógio d'Água, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean, *De la Séduction*, s/l, Denoël, 1979.
- BAUDRILLARD, Jean, *L'Autre par Lui-même – Habilitation*, Paris, Éditions Galilée, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e Simulação*, Lisboa, Relógio d'Água, 1991.

- BENVENISTE, Émile, «Le Langage et l'Experience Humaine» in *Problèmes du Langage*, Paris, Éditions Gallimard, 1970.
- BENVENISTE, Émile, *O Homem na Linguagem – Ensaios sobre a Constituição do Sujeito através da Fala e da Escrita*, Lisboa, Arcádia, 1976.
- BONNEFOY, Yves, *Dictionnaire des Mythologies*, s/l, Flammanion, 1981.
- BORNHEIM, Gerd, *O Sentido e a Máscara*, São Paulo, Perspectiva, 1975.
- BUESCU, Maria Leonor Carvalhão, *Aspectos da Herança Clássica na Cultura Portuguesa*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.
- BURKERT, Walter, *Mito e Mitologia*, Lisboa, Edições 70, 1991.
- CAMPBELL, Joseph, *Transformations of Myth through Time*, New York, Harper & Row, 1990.
- CASSIRER, Ernest, *Linguagem, Mito e Religião*, Porto, Rés Editora, s/d.
- CASTRO, E. M. de Melo e, *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século Vinte*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1987.
- COELHO, Jacinto do Prado, *Problemática da História Literária*, Lisboa, Ática, 1961.
- COHEN, Jean, *A Plenitude da Linguagem – Teoria da Poeticidade*, Coimbra, Livraria Almedina, 1987.
- CUNHAL, Álvaro, *A Arte, o Artista e a Sociedade*, Lisboa, Caminho, 1997.
- DERRIDA, Jacques e LABARRIÈRE, Pierre-Jean, *Altérités*, Paris, Éditions Osiris, 1986.
- DURAND, Gilbert, *A Imaginação Simbólica*, Lisboa, Edições 70, 1995.
- DURAND, Gilbert, *Introduction à la Mythodologie – Mythe et Sociétés*, Paris, Albin Michel, 1966.
- DURAND, Gilbert, *Les Structures Anthropologiques de L'imaginaire*, Paris, Puf, 1963.
- DURAND, Gilbert, *Mito e Sociedade – A Mitanálise e a Sociologia das Profundezas*, s/l, A Regra do Jogo, 1983.
- DURAND, Gilbert, *Mito, Símbolo e Mitodologia*, Lisboa, Editorial Presença, 1982.
- ECO, Umberto, *As Formas do Conteúdo*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1974.
- ECO, Umberto, *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*, Lisboa, Difel, 1989.
- ELIADE, Mircea, *Aspectos do Mito*, Lisboa, Edições 70, 1963.
- ELIADE, Mircea, *Imagens e Símbolos – Ensaios sobre o Simbolismo Mágico-religioso*, São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- ELIADE, Mircea, *Mito e Realidade*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1991.

- ELIADE, Mircea, *Mito, Sonhos e Mistérios*, Lisboa, Edições 70, 1989.
- ELIADE, Mircea, *O Mito do Eterno Retorno*, Lisboa, Edições 70, 1993.
- ELIADE, Mircea, *Tratado de História das Religiões*, Porto, Edições Asa, 1992.
- FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas – Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora Ld., 1987.
- GIDE, André, «Le Traité du Narcisse», in *Le Retour de l'Enfant Prodigue*, Paris, Éditions Gallimard, 1997.
- GODINHO, Hélder, *O Mito e o Estilo – Introdução a uma Mitoestilística*, Editorial Presença, 1982.
- GRAVES, Robert, *Os Mitos Gregos*, 3 vols., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1990.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Ensaio de Semiótica Poética*, São Paulo, Cultrix, 1975.
- GRIMAL, Pierre, *A Mitologia Grega*, trad. de Yolanda Leite, São Paulo, s/d, 1954.
- GRIMAL, Pierre, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Difel, 1992.
- GRUPO μ , *Rhétorique de la Poésie – Lecture Linéaire, Lecture Tabulaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- GRUPO μ , *Rhétorique Générale*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GUIMARÃES, Fernando, *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Lisboa, Editorial Caminho, 1989.
- GUIMARÃES, Fernando, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- HAMILTON, Edith, *A Mitologia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1979.
- HESÍODO, *Hésiode – Théogonie – Les Travaux et les Jours – Le Bouclier*, Paris, Les Belles Lettres, 1947.
- HIGUET, Gilbert, *The Classical Tradition – Greek and Roman Influences on Western Literature*, New York, Oxford University Press.
- HJELMSLEV, Louis, *Prolegomena to a Theory of Language*, London, The University of Wisconsin Press, 1969.
- HUTCHEON, Linda, «Modes et Formes du Narcissisme Littéraire», in *Poétique – Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, 29, s/l, Février, 1977.
- JABOUILLE, Victor, *Do Mythos ao Mito – Uma Introdução à Problemática da Mitologia*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993.
- JAKOBSON, Roman, «Deux Aspects du Langage et Deux Types d'Aphasies», in *Essais de Linguistique Générale*, Paris, Les Editions Minuit, 1963.

- JAKOBSON, Roman, «Linguistique et Poétique», in *Essais de Linguistique Générale*, Paris, Minuit, 1981.
- JAKOBSON, Roman, *Seis Lições sobre o Som e o Sentido*, Lisboa, Moraes Editores, 1977.
- JOLLES, André, *Formas Simples*, São Paulo, Cultrix, 1976.
- KERÉNYI, C., *The Religion of the Greeks and Romans*, London, Thames and Hudson, 1962.
- KIRK, G. S., *Myth – Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*, Cambridge/California/ Berkley e Los Angeles , University Press, 1973.
- LABARRIÈRE, Pierre-Jean, *Le Discours de l'Altérité – Une Logique de l'Expérience*, Paris, PUF, 1982.
- LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- LAMAS, Maria, *Mitologia Geral – O Mundo dos Deuses e dos Heróis*, vol. I, Lisboa, Editorial Estampa, 1991.
- LEFÈBVRE, Henri, *Introduction à la Modernité*, Paris, Arguments – Les Editions de Minuit, 1962.
- LÉVÊQUE, Pierre e SÉCHAN, Louis, *Les Grandes Divinités de la Grèce*, Paris, Armand Colin, 1990.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropologia Estrutural Dois*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1976.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropologia Estrutural*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1989.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Des symboles et Leurs Doubles*, Paris, Plon, 1989.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito e Significado*, Lisboa, Edições 70, 1981.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, Prefácio a JAKOBSON, Roman, *Seis Lições sobre o Som e o Sentido*, Lisboa, Moraes Editores, 1977.
- LOURENÇO, Eduardo, *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio d'Água Editores, 1987.
- LOURENÇO; Eduardo, «Tempo e Poesia», in *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio d'Água, 1987.
- MACHADO, Álvaro Manuel, «A Poesia da 'Presença' ou a Retórica do Eu», in *Colóquio/Letras*, 38, Lisboa, Julho de 1977.
- MARTINET, Jeanne, *Clefs pour la Semiologie*, s/l, Éditions Seghers, 1973.
- MATOS, António Coimbra de, *Narcisismo e Conflito Edipiano*, sep. do *Jornal Do Médico*, Maio, 1979.
- MATOS, António Coimbra de, *Narcisismo e Constituição do Objecto*, sep. do *Jornal do Médico*, Dezembro, 1981.
- MATOS, António Coimbra de, *Narcisismo, Sexualidade e Depressão*, sep. do *Jornal do Médico*, Junho, 1982.

- MAURON, Charles, *Des Métaphores Obsédantes au Mythe Personnel – Introduction à la Psychocritique*, Paris, Librairie José Corti, 1963.
- MENDES, João, *Literatura Portuguesa*, vol. IV, Lisboa, Editorial Verbo, 1993.
- MONTEIRO, Adolfo Casais, *A Palavra Essencial*, Lisboa, Editorial Verbo, 1976.
- MONTEIRO, Adolfo Casais, *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Livraria Sá da Costa, 1977.
- OVÍDIO, *Metamorfosis*, Barcelona, Ediciones Alma Mater, 1964.
- PAZ, Octavio, *Los Hijos del Limo – del Romanticismo a la Vanguardia*, Barcelona, Hurope, 1993.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha, *Novos Ensaíos sobre Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha, *Temas Clássicos na Poesia Portuguesa*, Lisboa, Editorial Verbo, 1972.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla, «Escolher e/é Julgar», in *Colóquio/Letras*, Lisboa, 65, Janeiro de 1982.
- PERROT, Jean, *Mythe et Littérature*, Paris, PUF, 1976.
- PEYRE, Henri, *Qu' est-ce que le Classicisme?*, Paris, A.-G. Nizet, 1983.
- PIMENTA, Alberto, e outros, *A (Más) cara diante da Cara – Dos Símbolos do Homem e do Homem como Símbolo*, Porto, Editorial Presença, 1982.
- PIMENTA, Alberto, *O Silêncio dos Poetas*, Lisboa, A Regra do Jogo Edições, 1978.
- PLATÃO, *A República*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.
- REBELO, Luís de Sousa, *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Edições Horizonte, 1982.
- RICOEUR, Paul, *De L'interprétation – Essai sur Freud*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.
- RICOEUR, Paul, *et alii, Grécia e Mito*, Lisboa, Gradiva, 1988.
- ROSSET, Clément, *Le Réel et son Double*, Paris, Éditions Gallimard, 1984.
- RUTH, Guimarães, *Dicionário da Mitologia Grega*, São Paulo, Editora Cultrix, s/d.
- SALVADO, António, *Narciso*, s/l, Delfos, 1961.
- SALVADO, António, *Recôndito, na Margem das Horas. Narciso*, Castelo Branco, Livraria Amato Lusitano, 1972.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de Linguística Geral*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986.
- SCHMIDT, Joel, *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Edições 70, Lisboa, 1994.

- SENA, Jorge de, «Ensaio de uma Tipologia Literária», in *Dialécticas Teóricas da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1977.
- SENA, Jorge de, «Tentativa de um Panorama Coordenado da Literatura Portuguesa de 1901 a 1950», in *Tetracórnio*, Lisboa, Fevereiro de 1955.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 7ª ed., Coimbra, Livraria Almedina, 1986.
- SIMÕES, João Gaspar, *50 Anos de Poesia Portuguesa – Do Simbolismo ao Surrealismo*, Lisboa, 1967.
- SIMÕES, João Gaspar, *História do Movimento da «Presença» – Seguida de uma Antologia*, Coimbra, Livraria Atlântida, s/d.
- SIMÕES, João Gaspar, *Itinerário Histórico da Poesia Portuguesa*, Lisboa, s/ed, 1964.
- SIMÕES, João Gaspar, *José Régio e a História do Movimento da «Presença»*, Porto, Brasília Editora, 1977.
- SIMÕES, João Gaspar, *Perspectiva Histórica do Movimento da «Presença»*, Porto, Brasília Editora, 1976.
- SOUZA, Eudoro de, *Mitologia*, Lisboa, Guimarães Editores, 1984.
- VERNANT, Jean Pierre, *O Mito e a Religião na Grécia Antiga*, Lisboa, Editorial Teorema, 1991.
- JABOUILLE, Victor, *Do Mythos ao Mito – Uma Introdução à Problemática da Mitologia*, Lisboa, Edições Cosmos, 1993.
- JABOUILLE, Victor, *et alii*, *Mito e Literatura*, Mem Martins, Inquérito, 1993.
- WELLEK, René, «The Term and Concept of Classicism in Literary History», in *Discriminations – Further Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press, 1971.

ÍNDICE

Introdução	5
------------------	---

ORIGEM E ORIGINALIDADE

<i>Presenças</i>	10
<i>A Arte</i>	15
<i>O Artista</i>	21

MITO

<i>Mito e Poesia</i>	29
<i>O Mito de Narciso</i>	42

MITEMAS, INCIDÊNCIAS

<i>Fatum</i>	68
<i>Reflexos Duais</i>	85
<i>Sedução do Eu</i>	108
<i>Metamorfose</i>	131

Conclusão	144
-----------------	-----

BIBLIOGRAFIA

<i>Bibliografia activa</i>	148
<i>Bibliografia passiva</i>	151
<i>Bibliografia geral</i>	155