

Cecília Meireles e García Lorca entre os espelhos de NarcisoSoraya Borges Costa¹

RESUMO: Este artigo investiga as relações entre o texto poético de García Lorca e Cecília Meireles no que se refere à intercorrência do complexo mítico de Narciso, buscando aferir o modo como os poetas assimilaram e transformaram o texto mítico aos seus poemas.

ABSTRACT: This study investigates the relations between Garcia Lorca's and Cecilia Meireles' poetic texts by concerning to the use of variations of Narciso's mythical complex. In doing this, we try to explain how both poets assimilated and transformed the mythical text into their poems.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; Poesia espanhola; Cecília Meireles; Federico García Lorca; Arquétipo de Narciso

KEYWORDS: Brazilian poetry; Spanish Poetry; Cecília Meireles; Federico Garcia Lorca; Archetype of Narciso

A peculiaridade do mito de atravessar o tempo, atualizando a exemplaridade de um certo modo de existir no mundo (ELIADE, 1987, p. 74), tem gerado sua revivescência continuada no campo da arte graças, sobretudo, à imaginação criadora dos poetas. É o que se observa nas produções de Federico García Lorca e Cecília Meireles nas quais a natureza retornável do mito comparece assinalando, dentre outras presenças míticas, o arquétipo² de Narciso, o mais belo mitologema dos mortais. Tanto no mitologema principal como nos desdobramentos dos mitemas reflexos, essa ressurgência em Lorca e

¹ Mestranda em Teoria Literária pela Universidade Federal de Uberlândia, Bolsista pela Capes. Pesquisa: "A poesia em busca do rosicler". Contato: sorayabcb@yahoo.com.br

² Considera-se a acepção de arquétipo de E. M. Meletinski desdobrada a partir das formulações de Carl Gustav Jung. Para o teórico russo, os arquétipos são "esquemas primordiais de imagens e temas, que constituem um certo fundo emissor da linguagem literária, entendida no sentido mais amplo" (MELETÍNSKI, 2002, p. 33).

Cecília pode articular, na esfera do poético, uma dupla mirada: primeiramente, a da visão narcísica intrínseca ao relato mítico do sujeito que se dobra sobre si mesmo na autocontemplação; e, seguidamente, a entrevisão da alteridade, quando a imagem de um outro vislumbrada na superfície reflexa do espelho-objeto não é reconhecida sendo normalmente repelida pela identidade narcísica.

As referências a Narciso são inúmeras e incessantes tanto nas produções literárias como nas produções da crítica. José Luiz Fiorin (2006, p. 173), por exemplo, reportando-se ao conceito de dialogismo em Bakhtin, recorre ao mito de Narciso para mostrar esse princípio. Segundo o crítico, ao apaixonar-se pela própria imagem refletida no espelho das águas de uma fonte, Narciso, pelo impositivo da sua identidade, recusa totalmente a alteridade, o que, para Fiorin, representa a negação radical do dialogismo, já que negar o outro é negar a constituição dialógica da identidade. Mais adiante, Fiorin (p. 191) legitima a presença do outro nas relações travadas pelo sujeito e conclui dizendo que “é na relação com o discurso do Outro que se apreende a história que perpassa o discurso”.

Em via paralela a de Fiorin, considerando o componente narcísico no ato da criação poética, tem-se, numa extremidade, o poeta como o sujeito da mirada; na outra, tem-se a articulação do poema – ser de linguagem – como a imagem especular de uma estranha alteridade exibida no espelho da superfície textual. Se o espelho é natural, artificial ou textual não importa tanto, mas sim os efeitos do narcisismo engendrado, ainda que se observe a oferta generosa de espelhos líquidos nas águas dos lagos ou fontes, os preferidos de Gaston Bachelard (1998).

De acordo com o fenomenólogo, a necessidade de inserção profunda na natureza leva a imaginação poética a preferir o espelho das águas que serve para naturalizar a imagem, devolvendo um pouco de inocência e naturalidade à contemplação. Para uma experiência poética completa, Bachelard (1998, p. 23-24) afirma que o espelho da fonte é motivo “para uma imaginação aberta”, ao passo que os espelhos de

metal ou vidro, artefatos produzidos pelo homem, “dão uma imagem por demais estável”, ou seja, menos propensa ao devaneio poético.

Quanto ao espelho como superfície textual, espaço por excelência da imagem especular, nele o sujeito-autor que volta ao texto teórico retorna revestido de Narciso, pois, segundo Eneida Maria de Souza (1996, p. 29, 33), no ensaio “Tempo de pós-crítica”, ele “surge a título de convidado, disposto a contemplar-se como ilusão e efeito de superfície na página branca”. Nessa contemplação, arremata a pesquisadora, “o autor-crítico, ao configurar-se enquanto texto, ser de papel, dilui-se e surge na escrita que o substitui e o suplementa”. Assim, a analogia rege as múltiplas miradas desse sujeito simbólico que, no ato de fitar-se, tenta autoconhecer-se ou mesmo (re) conhecer-se. Como disse o poeta João Cabral de Mello Neto (1983, p. 335), “quem lê quer ler-se no que lê” e é neste ponto que pode dar-se o conflito sobre a dualidade da identidade dividida, conforme estabelece Paul Ricoeur (1991), entre o si mesmo (mesmidade, ser idêntico a si e imutável através do tempo) e um outro (identidade pessoal e reflexiva talhada pela alteridade).

Por essas asserções, Narciso mediatiza pensar o humano nas suas abissais motivações diante do próprio reflexo. No âmbito poetizante, então, a condição itinerante do ser no mundo enseja elucubrações infindáveis pela presença desses complexos de cultura, tomados por Bachelard (1998, p. 20-23) a partir de um signo cultural que pode ser reconhecido por qualquer homem culto. Para o filósofo, a psicanálise marcou com o signo de Narciso o amor do homem por sua própria imagem, por esse rosto que se reflete numa água tranquila pronto a seduzir como se depreende das suas próprias palavras: “diante das águas, Narciso 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”. Bachelard (p. 25), assim, em consonância com as considerações de Ricoeur (1991) sobre o dualismo da identidade, concebe o narcisismo idealizante como apto a revelar a ambivalência do humano, ou seja, o eu e o outro.

O sujeito poético diante do reflexo: uma mirada narcísica

É perceptível como Narciso comparece nas imagens do sujeito poético que mira o mundo buscando transcender o próprio reflexo. Nas produções da lírica ceciliana, por exemplo, uma panorâmica pode revelar essa presença de modo impressionante. No espaço simbólico dos poemas, o texto mítico é colhido e refundido ao texto poético o que configura o intertexto nas imagens consteladas de Narciso que passam a reverberar o mito. Desse modo, nos poemas cecilianos, o mitologema do moço, na paixão irremediável por si mesmo, ressurgiu principalmente atrelado ao seu principal mitema, o espelho líquido das águas. O poema 8 de *Metal rosicler* dá mostras dessa mirada em versos de primorosa artesanaria:

À beira d'água moro,
à beira d'água,
da água que choro.

Em verdes mares olho,
em verdes mares,
flor que desfolho.

Tudo o que sonho posso,
tudo o que sonho,
e me alvoroço.

Que a flor nas águas solto,
e em flor me perco
mas em saudade volto.
(MEIRELES, 2001, p. 1215-1216)

O efeito musical é intenso desde o primeiro verso, numa espécie de paralelismo, que repete metade do primeiro verso na posição do segundo e modula o terceiro, repetindo a outra metade do primeiro verso modificando apenas seu complemento. Tal procedimento se repete nas outras estrofes de três versos, perfazendo um total de quatro terças erigidas paralelísticamente. Também a rima marca a musicalidade da peça nos versos ímpares das terças. Embora heterométricos, estes versos exprimem isometria na mesma posição. Os

primeiros versos de todas as terças são hexassílabos, ao passo que o segundo e o terceiro são menores, de quatro sílabas poéticas.

No plano temático, o sofrimento diante das águas há de evocar sempre o mito do jovem moço³, que também chorou “à beira d’água”, refém da paixão por si mesmo cultuada na própria imagem refletida no espelho de um lago qualquer. Se em Narciso o desfecho do mito é trágico, fica a lembrança candente da sua desdita na flor branca de miolo amarelo — o narciso — em que se metamorfoseia. Conforme o relato de Ovídio citado por Junito de Souza Brandão (2005, p. 183), o trágico emerge a partir da “conscientização de Narciso de que está perdidamente apaixonado por sua própria imagem; de que sua paixão é um auto-amor, um amor do *self* e não um amor pelo outro. Tal descoberta leva-o ao desespero e à morte, por uma reflexão patológica”. Assim, o que ele ama é sua reflexão que nada mais é do que sua alma-sombra: “ama-se o que se auto-reflete e reflete-se o que se ama” (p. 184).

Amplificando esses apontamentos, o estudioso dos mitos gregos desvenda o alcance do amor-reflexão bem como a raiz do seu caráter patológico:

Se o mitologema de Narciso é baseado num tabu contra a vaidade (o excessivo auto-amor) e no horror do solipsismo (o eu como única realidade), sua advertência também fala de um tipo de reflexão patológica. (...) Narciso indicaria este desenvolvimento patológico no instinto de reflexão: a atividade de reflexão (voltar-se para si mesmo) domina e exclui a necessidade de alimentação, de sexualidade

³ Desde sua primeira aparição nas *Metamorfoses* de Ovídio, a lenda de Narciso já demonstrou significação mítica. Narciso nasce dos amores do rio Cefiso e da ninfa Liriope (rio da Beócia). Belo e orgulhoso, Narciso permanece insensível ao amor, desprezando o afeto de muitas ninfas e rapazes. Um deles suplica à deusa Nêmesis que castigue essa frieza: “Que também possa ele amar e jamais possuir o objeto do seu amor”. Certa feita, ao aproximar-se de uma fonte límpida para matar a sede, Narciso percebe sua imagem e imediatamente apaixona-se por ela. Consumido por este fogo interior, esquece de comer e dormir, e logo começa a definhar. Quando se dá conta de que ama a própria imagem, deseja morrer. Uma vez morto, Náiades e Driades choram-no, quando percebem que no lugar do seu corpo achava-se uma flor cujo centro da cor do açafraão é rodeado por pétalas brancas: o narciso. Eis o sentido original do mitologema: Narciso foi punido pelo desejo de subtrair-se à lei comum e por recusar-se a amar alguém (FAVRE, 1998, p. 747).

comum, da atividade da entrada de qualquer pensamento ou impulso novos. (BRANDÃO, 2005, p. 184)

Também por sua própria origem paterna (rio Cefiso) e materna (Liríope, ninfa dos rios e riachos), Narciso liga-se irremediavelmente à água, e talvez por isso mesmo, ele nasce e morra junto das águas fitando perdidamente suas profundezas (p. 185). Voltando ao poema, nele assim como no mito, as águas são verdes e o ato de mirar o reflexo é declarado: “em verdes mares olho”. Ainda na segunda terça, a flor, emblema do mito exposto, é despetalada, ao passo que, na terceira estrofe, o sonho se inflama do desejo de realizar uma suposta plenitude. Todavia, do mesmo modo que em Narciso, o desejo aceso não se cumpre, ele se desfolha no eu poético, que se perde em flor, mas nela sempre volta para reviver o dilema do moço: “em flor me perco / mas em saudade volto”.

Quanto à poesia de Lorca, talvez ela seja menos “narcísica” que a de Cecília, porquanto o diálogo com o mito parece mais tênue estando totalmente refundido no intertexto. Na superfície dos poemas, o eu, muitas vezes, insinua-se, mas não se deixa conhecer. Conforme as ponderações de Brandão (p. 188), o reflexo da imagem reproduzida na água ou na superfície dos espelhos é, na verdade, uma reprodução incorpórea dotada de sobrenaturalidade e de mistério. E, a propósito, qualquer coisa que permaneça na obscuridade é capaz de encantar Lorca, tendo em vista seu fascínio pelo teor indevassável da vida. Em 1934, ele escreveu que “só o mistério nos faz viver” atestando a importância dessa impulsão na sua existência que ele transplantou avidamente para a sua arte tanto lírica como dramática. O poema lorquiano “*Berceuse al espejo dormido*” evidencia esse substrato mítico expondo um quadro curioso em que o poeta tece uma canção de ninar para insuflar o adormecimento do espelho. Leiam-se os versos:

*Duerme.
No temas la mirada
errante.
Duerme.*

*Ni la mariposa,
ni la palabra,
ni el rayo furtivo
de la cerradura
te herirán.
Duerme.*

*Como mi corazón,
así tú,
espejo mío.
Jardín donde el amor
me espera.*

*Duérmete sin cuidado,
pero despierta,
cuando se muera el último
beso de mis labios.
(GARCÍA LORCA, 1989, p. 591-592)*

Desde a quadra inicial, o tom afável do sujeito lírico é um estímulo reiterado para que o espelho adormeça: “Dorme. / Não temas o olhar / errante.” Ou seja, ainda que o olhar de um observador qualquer diante do espelho tente fisgá-lo, ele não precisa sentir medo e deve se entregar ao sono. Nessa cantilena, o poeta prossegue confortando e assegurando o espelho de que nada o perturbará ou ferirá, “nem a mariposa, / nem a palavra, / nem o raio furtivo / da fechadura”. Importa para o sujeito poético que o espelho sucumba ao sono, por isso desloca um pouco para a direita o último verso da primeira e da segunda estrofe para ressaltar seu convite em um afetuoso imperativo: “Dorme”.

Tanto carinho e gentileza do poeta despontam na terceira estrofe revelando seu verdadeiro sentimento pelo espelho que é uma paixão incontida: “Espelho meu. / Jardim onde o amor / me espera”. Por essa imagem do “jardim”, espaço de plenitude para os amantes, emerge o forte sentimento represado pelo eu lírico. Na quadra final, ele pede ao seu amor-espelho que durma a sono solto, “sem cuidado”, mas que acorde quando a morte vier arrebatá-lo no último beijo. Sobre o beijo do

amante no reflexo, Yves-Alain Favre (1998, p. 750) lembra que “Narciso sabe que a fusão entre ele e seu reflexo, entre o ser profundo e a aparência efêmera, jamais será possível. A noite desce, a morte está próxima, o beijo dado na imagem a espedaça; Narciso deve desaparecer também”. Assim ocorre no poema, onde o amor desmedido do poeta é, na verdade, nutrido pelo seu reflexo no que ele toma como o próprio espelho. É Narciso quem volta, travestido no poeta sabedor de que a morte o espreita entre um beijo e outro na imagem refletida.

Uma mirada cósmica: o mundo se duplica e se contempla

Se intencional ou não, consciente ou inconsciente, o olhar parece ser o sentido mais incisivo para Lorca e Cecília, dele derivando todos os outros. Em ambos a mirada sensitiva ausculta, aspira, sente e reinterpreta o mundo em versos prenhes de um narcisismo cósmico, conforme assinalou Bachelard, ao falar do “universo inteiro que se duplica e se contempla” (GENETTE, 1972, p. 30). Uma amostra dessa mirada cósmica, em Cecília, é o poema 43 de *Metal rosicler*, onde a imagem simbólica do cavalo solar, espécie de Narciso às avessas, encanta-se, não pelo reflexo da própria imagem, mas pelo reflexo divino das rosas do jardim na água. Escreve a poeta:

Ficava o cavalo branco
de fluida crina dourada
mirando na água do tanque
as rosas da madrugada.

Ao ver o jardim celeste
refletido na onda fria,
apenas curvava a testa
– que de beber se esquecia
(MEIRELES, 2001, p. 1248-1249).

Na singeleza destes versos, enforma-se o arquétipo da inversão, pois não é a imagem especular do contemplador que o enreda prisioneiro de si mesmo no espaço da miragem, mas a imagem reflexa do jardim que mantém o animal embevecido e entregue a ponto de ele

esquecer-se de si e da própria sede. A caracterização do cavalo branco e sua atitude narcísica configuram na inversão uma eufemização própria das estruturas místicas do imaginário noturno, conforme dispõe a teoria do antropólogo Gilbert Durand (2001). Tal inversão instaura-se em relação ao temor normalmente provocado pelo cavalo ctônico no imaginário diurno e também pela variante acrescida ao Narciso mítico que, no poema, transfere o alvo da sua paixão reflexa para um terceiro não humano, “as rosas da madrugada”.

Se em Cecília, a procura do eu e do outro no espelho dos poemas exprime o diálogo com a busca ontológica de Narciso que jamais cessa de pervagar seu reflexo nas profundezas, em Lorca, a poesia também se faz sob esse jogo do olhar. Trata-se, porém, de um olhar dual que pode polarizar, de um lado, uma mirada lancinante, sensual e provocativa, e, do outro, uma mirada apaixonada, mística e contemplativa, como o olhar de Narciso. Veja-se a esse respeito o poema “*Los ojos*”:

*En los ojos se abren
infinitos senderos.
Son dos encrucijadas
de la sombra.
La muerte llega siempre
de esos campos ocultos.
(Jardinera que troncha
las flores de las lágrimas.)
Las pupilas no tienen
horizontes.
Nos perdemos en ellas
como en la selva virgen.
Al castillo de irás
y no volverás
se va por el camino
que comienza en el iris.
¡Muchacho sin amor,
Dios te libre de la yedra roja!
(...)
(GARCÍA LORCA, 1989, p. 590)*

A oposição dos quatro primeiros versos descortina, no par inicial, um sem-fim de caminhos, veredas que se abrem a partir do olhar. No segundo par de versos, as imagens “encruzilhadas da sombra” constelam em torno do enigma e da incerteza do mundo. Os mesmos

olhos que inicialmente prometiam uma infinidade de possibilidades trazem, na contraparte, a ameaça da sombra. Pelo paradoxo já se enuncia o enigma do olhar que pode trazer múltiplas veredas ou duas encruzilhadas sombrias. Do impreciso e do encoberto é que vem a morte equiparada pelo poeta nos versos entre parênteses à “jardineira que corta / as flores das lágrimas”. Note-se que a morte é feminina – a “jardineira” – e corta o que há de mais belo na natureza, as flores ainda que oriundas das lágrimas.

Se as flores vêm da dor, outro par desconcertante insurge no nono e décimo versos nas “pupilas” que “não têm / horizontes”. Rompendo com a trivialidade das imagens enaltecidas do olhar, a metonímia dos olhos, nas pupilas sem horizontes, não oferece esperança ou enlevo. Além disso, nos versos subsequentes, o sujeito lírico coletivizado na primeira pessoa do plural — “perdemo-nos” — declara que se perdeu nos meandros dessas pupilas como se se embrenhasse na “selva virgem”. Nesse caminho de mão única, deixar-se fisgar por outra metonímia do olho — o íris — é cair na armadilha da autocontemplação que dista muito do si mesmo sublimado, instância magna da individuação que representaria a restauração da completude tão anelada pelo sujeito. Nos versos finais, porém, diante da ameaça iminente da perdição narcísica, o poeta se dirige ao rapaz sem amor, que pode muito bem indiciar a figura de Narciso, bendizendo o livramento da maldição a que chamou “hera vermelha”: “Rapaz sem amor, / Deus te livre da hera vermelha!”. Não por acaso, a justaposição maciça dessa planta, que cresce escalando muros e paredes, também faz lembrar a vertigem do olhar narcísico aprisionado às profundezas do próprio reflexo.

A face especular do mito e a ambiguidade do reflexo

Em Lorca, o tema especular aparece em vários poemas como nos relacionados ao título “*Suite de los espejos*”, onde cada composição recorta o tema de modo distinto. Veja-se abaixo o poema “*Tierra*”:

*Andamos
sobre un espejo
sin azogue,
sobre un cristal
sin nubes.
Si los lirios nacieran
al revés,
si las rosas nacieran
al revés,
si todas las raíces
miraran las estrellas,
y el muerto no cerrara
sus ojos,
seríamos como cisnes.*
(GARCÍA LORCA, 1989, p. 588)

A estrutura anafórica dos versos recupera a face especular do mito para propor uma utopia. A “Terra” como a superfície de um “espelho sem azougue” alude ao objeto da reflexão desprovido da viva fonte mercurial, matéria-prima usada na fabricação de espelhos que aqui comparece em toda sua ambiguidade. Nos tratados alquímicos, o simbolismo do mercúrio é complexo sinalizando uma dura escalada rumo à androginia, arquétipo que recupera a completude perdida do original estado humano. No extremo do simbolismo, mercúrio é a *prima materia* submetida a inúmeras operações de diferenciação até atingir o outro extremo na forma sublimada do si mesmo. No poema, a ausência do mercúrio diz da fragmentação, do homem cindido sem chances de resgatar sua inteireza pela individuação, conforme pressupõe os estudos do psicólogo Carl Gustav Jung (1990, p. 13).

Do mesmo modo, “um cristal sem nuvens” reforça a berlinda humana de andar sobre essas débeis superfícies. A partir do sexto verso, o poeta imprime outro movimento, onde propõe que a vida flua conforme o olhar de quem vê de dentro do espelho. Assim, lírios e rosas nasceriam ao avesso do olho comum trazendo uma nova beleza, as raízes conseguiriam algo impossível que é olhar as estrelas e o morto não cerraria os olhos, o que sugere talvez não se morresse mais. A utopia erigida pelo poeta que quer contemplar o mundo de dentro do

espelho resume com o verso final seu mais profundo anseio: “seríamos como cisnes”.

Nesse afã, o cisne é um símbolo emblemático que condensa a ambivalência da identidade pela própria duplicidade da sua figura sobre as águas, a ave e seu reflexo. Tradicionalmente, o cisne ainda simboliza o poeta e, no simbolismo alquímico, é o próprio mercúrio, imagem arquetípica do si mesmo e do processo de individuação. Nas imagens que abrem e fecham o poema, portanto, fica claro o anelo de que a “Terra” poderia ser uma estação que permitisse ao sujeito seu auto-encontro na individuação. O si mesmo simbolizado pelo mercúrio que se evade no início do poema — “sem azougue” — retorna ao final se fosse possível ser como se deseja, para o poeta como os cisnes.

Para finalizar, observe-se o poema ceciliano intitulado “Epigrama” de *Vaga música* no qual o sujeito lírico interpela o próprio Narciso:

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

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

a estátua de cristal que, sobre a tarde, a contemplava,
florindo-a para sempre, com o seu efêmero sorriso...
(MEIRELES, 2001, p. 387)

Nessa peça de longos versos, o sujeito lírico dialoga solidariamente com Narciso retomando o relato mítico e a hermenêutica dos homens que o condenaram. Tal retomada ocorre mediante delicada subversão dos elementos em jogo no mito. Na primeira terça, de modo metonímico, a poeta alude à queda do sorriso, “desfeita grinalda vermelha”, na “água incolor” para falar, em verdade, da queda do moço nas águas, o que é um modo eufemizado de sugerir que sua morte não foi intencional, por suicídio conforme dispõe o mito, mas por uma queda inevitável.

Na segunda apóstrofe a Narciso, o eu lírico, ainda em declarada cumplicidade, afiança saber que o sorriso do jovem não é para o seu reflexo, o “vulto, dentro da onda”, mas para a onda posta em relação com ele. Essa onda insurge como o outro da relação e é antropomorfizada na loucura de sonhar uma criação a partir do belo corpo do rapaz. Note-se a variante do mito na transposição da loucura de Narciso para a onda, porquanto a fixação patológica não é dele por seu reflexo, mas da onda por ele. Ao transferir a fascinação perturbada para a onda, a poeta acrescenta a não indiferença do moço, já que a onda é alvo da contemplação sorridente de Narciso, “sorrias para a onda”. Há aqui, portanto, o encontro, certa comunhão, do jovem com um terceiro que também não se manifesta no original do mito.

O dístico final do poema revela o louco sonho da onda: ela desejava conceber uma “estátua de cristal” com o corpo de Narciso, “sonhava / gerar no ritmo do seu corpo”. Por isso, ela precisava do seu belo sorriso para enfeitar sua obra: “florindo-a, para sempre, com o seu efêmero sorriso...” Desse modo, a poeta desloca a ênfase do relato mítico — a fraqueza de Narciso em apegar-se a própria imagem — para a ambição insana da onda, metonímia das águas, tornando-a a grande responsável pela desdita do rapaz. E, por fim, a poeta chama Narciso para dizer que, embora os homens o caluniem, ela sabe o alcance da injustiça, pois conhece a verdade, uma verdade que destoa da oficial, na qual o jovem foi seduzido pela onda das águas e, por essa paixão votada a ela não a si mesmo, também foi arrebatado para a morte.

Por essas incursões, pode-se constatar a recorrência ao arquétipo de Narciso tanto no texto poético de García Lorca como no de Cecília Meireles. O espanhol e a brasileira empreendem um mergulho ontológico, nas águas ancestrais do mito, selando o encontro vivo da poesia defronte o espelho, onde, de posse dessa fonte não contaminada, refundem a palavra poética das suas lições e, do caos ao cosmo, tentam superar a atomização restaurando sua integralidade na esfera do poético. Assim, a bela figura de Narciso deve continuar inspirando os poetas e, conforme considerou Jung, sua sombra ou seu reflexo — a

imagem perdida do triste moço — deve também perdurar acesa em nós (BRANDÃO, 2005, p. 189).

Referências bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega* v. 2. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.
- CUNHA, Eneida Leal; SOUZA, Eneida Maria de (orgs.). *Literatura comparada: ensaios*. Salvador: EDUFBA, 1996.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ELIADE, Mircea. *A provação do labirinto*. Lisboa: Dom Quixote, 1987.
- FAVRE, Yves-Alain. “Narciso.” In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 747-750.
- FIORIN, José Luiz. “Interdiscursividade e intertextualidade.” In: BRAIT, Beth. (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 161-193.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Obra poética completa*. Trad. William Agel de Melo. Brasília: Ed. Unb, São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- GENETTE, Gerard. “Complexo de Narciso.” In: *Figuras*. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 23-30.
- JUNG, Carl Gustav. *Aion — estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*. Trad. Mateus Ramalho Rocha. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1990.
- MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 2 v.
- MELETÍNSKI, Eleazar. *Os arquétipos literários*. Trad. Autora Fornoni Bernardini [et alii]. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- MELLO NETO, João Cabral de. “Poesia e composição — a inspiração e o trabalho de arte.” In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda*

européia e modernismo brasileiro. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1983, p. 334-336.

RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. Trad. Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papirus, 1991.