

O mito de Narciso como exemplo do *sublime* na literatura e na arte clássicas

The myth of Narcissus as an example of the *sublime* in classical literature and art

Abel N. Pena

Univ. Lisboa – Faculdade de Letras
CEC-Centro de Estudos Clássicos
apena1@campus.ul.pt

Palavras-chave: Narciso, mito, literatura, arte, sublime.
Keywords: Narcissus, myth, literature, art, sublime.

O mito de Narciso nas fontes clássicas

O conhecimento que temos da presença do mito de Narciso no período arcaico, clássico e helenístico mostra quão escassas e pouco consistentes são as fontes literárias que nos chegaram. A uma tradição grega pobre de fontes, junta-se esta particularidade: os testemunhos gregos são essencialmente textos em prosa, de carácter mitográfico e bastante tardios. Com efeito, verifica-se que as primeiras versões literárias gregas e latinas conhecidas e conservadas do mito datam apenas do século I a.C., com as *Diegeseis* ou *Narrationes* de Cónon e as *Metamorfoses* de Ovídio, ambos contemporâneos do imperador Augusto. No conjunto, dispomos de um *corpus* textual grego cronologicamente constituído pelas *Diegeseis* de Cónon, por um texto de Pausânias, por dois textos dos sofistas Calístrato e Flávio Filóstrato, por um *progymnasma* de Severo de Alexandria no século IV, por um poema de Nono de Panópolis no final da Antiguidade e por algumas outras referências dispersas¹.

À primeira vista, ficamos com a impressão de que o mito de Narciso, ao contrário de tantos outros, não inspirou os poetas trágicos², não suscitou reflexão

¹ Pena, 2017, pp. 11 e ss.

² Sófocles, Édipo em Colono, 684-693, faz uma referência à flor de narciso, associando a flor simbólica às deusas Deméter e Perséfone, no que segue basicamente o *Hino homérico a Deméter*.

entre os filósofos, nem em Platão nem em Aristóteles; não atraiu a atenção dos poetas helenísticos, como Calímaco ou Teócrito, nem dos *poetae novi* latinos, nem dele constam registos mitográficos significativos da época helenística e romana. Basta referir que Apolodoro, autor da *Biblioteca*, o mais importante manual de mitologia grega da época imperial, não refere nem uma única vez Narciso. Em suma, o mito não é referido expressamente por Homero e nunca terá feito parte da *paideia* grega. Numa análise simplista, a ausência do mito em Homero bastaria para explicar o seu eclipse ou pelo menos a sua omissão na cultura grega clássica e helenística, mas essa ausência tem causas mais profundas.

Na cultura grega, os mitos foram o grande suporte do imaginário e da construção da psique humana, polarizada em torno das figuras do herói³. Nessa construção, o projecto heróico resultou em queda, ora porque certas figuras mitológicas foram vítimas da sua própria *hybris*, como é o caso de Ícaro, Tântalo, Belerofonte, Perseu e outros, ora porque o projecto heróico resultou em rotundo fracasso devido à “banalização”, renúncia amorosa ou esquecimento dos valores que sustentavam o ideal heróico, como é o caso de Édipo e Narciso que representam, na expressão de Heidegger, ‘l’oubli de l’Être’ (Thomas, 2017, p. 75.). O pouco interesse dos Gregos por este mito pode também dever-se à origem beócia de Narciso e às rivalidades ideológicas e políticas que, durante muito tempo, opuseram a cidade de Tebas e de Téspias na Beócia a Atenas. Por outro lado, Pausânias, o Periegeta, e Ovídio também não são claros quanto à pátria de Narciso, talvez porque na mitogénese uma coisa seja a implantação e a divulgação do mito, outra, a sua origem. Ambos os autores seguem tradições diferentes e têm visões diferentes. Pausânias segue a tradição heliconiana, situando a fonte de Narciso em Téspias no monte Hélicon, ao mesmo tempo que procura dar-nos uma explicação racional e histórica do mito. Ovídio inspira-se nas tradições do Narciso beócio e oferece-nos uma versão poética e simbólica. Ora, as inscrições epigráficas descobertas por Denis Knoepfler, 2010, demonstram que é na Eubeia, ou melhor, no santuário de Amarinto na Erétria que se deve situar o mito de Narciso Erétrio. Essas descobertas mostram que, sob a aparência do jovem belo e amável que nos deram a conhecer os artistas da época helenístico-romana e dos seus sucessores renascentistas e modernos, perfila-se uma poderosa divindade da natureza muito mais antiga. A corroborar este argumento está o facto de o nome de Narciso apresentar uma etimologia antiga e nebulosa. Com efeito, as variantes linguísticas do grego *Narkissos* permitem associá-lo à raiz *narx* – que fascina, que entorpece ou provoca torpor –, mas a origem do nome deve ser anterior à própria época micénica como indica o sufixo *-(i)ssos*, igualmente presente em *Kuparissos*, podendo remontar ao indo-europeu ou mais provavelmente à mitologia fitomórfica minóico-cretense. É precisamente nesse contexto que se devem situar três heróis, cujas narrativas têm uma história comum: a sua metamorfose em flor. São eles *Hyakinthos*, *Kuparissos* e *Narkissos*. Segundo o mesmo Knoepfler, Narciso seria uma figura homóloga à do herói *Hyakinthos* (Jacinto), divindade pré-helénica, honrada no santuário de Amiclas, filho de Lacedémon

³ Cf. Thomas, 2017, pp. 67-127.

fundador de Esparta. Segundo Pausânias⁴, Panfo, um poeta pré-homérico, teria sido o primeiro a contar a história da flor de narciso. Alguns pensam tratar-se de um poeta helenístico, mas dele nada sabemos ao certo. Por outro lado, tem sido defendido que a primeira referência literária a Narciso é o *Hino Homérico a Deméter* escrito entre 650 a 550 a.C. Contudo, nada de substancial se pode inferir de uma vaga alusão eponímica à flor de narciso (vv.6-8). Convém, porém, não desvalorizar este aspecto do mito. O dendromorfismo e o fitomorfismo não são temas alheios à mais antiga cultura grega e minóico-cretense. Sem vegetação não há vida na terra, e, nas origens do mundo, há mitos representativos das divindades da vegetação. É o caso de Jacinto que passou da vida à morte provocada violentamente pelo disco de Apolo e a sua transformação em flor pelo mesmo deus. É também o caso de Ciparisso, que inadvertidamente matou o seu veado preferido e desejou morrer de desgosto. Apolo transformou-o em verde cipreste. Vários aspectos destes mitos indicam que Jacinto e Ciparisso seriam divindades pré-helénicas da vegetação. Ovídio também retoma o tema de Narciso e da flor homónima, como veremos mais adiante. Mas fica a questão: por que razão na mitologia grega as raparigas se transformam frequentemente em árvores e os rapazes em flores⁵?

Porém, outra questão se levanta. Como é que o mito de Narciso, cuja genealogia remonta a uma antiga linhagem da mitologia, foi ignorado pela tradição literária grega e surge com todo o seu esplendor na época imperial? Desde logo, convém ter em conta que as primeiras versões gregas e latinas do mito coincidem com a divulgação dos tratados euclidianos sobre catóptrica. O uso do espelho (*katoptron*) torna-se uma prática generalizada no mundo romano, reflectindo as grandes transformações da sociedade augustana no que respeita, entre outros aspectos, aos padrões de beleza e luxo. Em grande parte, estes modelos provinham do Oriente, nomeadamente do Egipto, visto pelo imaginário helenístico-romano como entidade mais mítica que geográfica. A própria iconografia imperial inspira-se não apenas em protótipos e cópias helenísticas mais ou menos idealizadas, mas no conceito de 'self-representation', privilégio de uma civilização que valoriza a imagem e o espelho, não só como objecto civilizado e geométrico⁶, mas como forma de arte. E a arte da Antiguidade não foi insensível ao mito, como o não foi a do Renascimento, cuja genialidade explora abundantemente os temas da caça, da nudez e do espelho, enquanto elementos iconográficos libertos de preconceitos morais, mas ainda assim presos à *vanitas* medieval⁷. Na arte romana, são significativas as representações pictóricas de Narciso, essencialmente murais, nas cidades de Herculano e Pompeios ou na casa de Dioniso em Pafos.

⁴ Paus. *Descr.* 9.31.7-9.

⁵ Ducroux, 2017.

⁶ Bachelard, 1987, p. 32.

⁷ Afrodite e Narciso, embora em planos diferentes, estão ambos ligados ao amor, à beleza e à imagem reflectida no espelho. O motivo inspirou muitos pintores renascentistas modernos. Cf. *Toilette de Vénus*, anónimo, 1550; *Narciso* de Caravaggio (1579-1599); *Eco e Narciso* de Poussin, (1650); *Metamorfose de Narciso* de Salvador Dali.

Narciso como exemplo do *sublime*

Dionísio Longino, autor grego do século I, escreveu um *Tratado do sublime* (*Peri Hypsous*)⁸ no qual não faz qualquer alusão a Narciso. Contudo, o *Tratado* de Longino constitui inequivocamente uma etapa maior da crítica literária da Antiguidade, particularmente porque ele polariza o imaginário greco-latino em duas poderosas vertentes: a vertente apolínea, traduzida na busca da harmonia, do equilíbrio e da justa medida, características do ideal grego; e a aspiração ao sublime enquanto experiência estética sem limites. O grego *hypselos* e o latim *sublimis* (*sub+limen*) designam, antes de mais, algo que está associado às alturas, aos cumes elevados em sentido próprio ou figurado. Em sentido activo abrange o observador que, em baixo, vê qualquer coisa elevar-se acima dele. Em sentido derivado e mais estático, o latim *sublimis* situa o observador à mesma altura do objecto observado⁹. *Hypselos* não é apenas uma questão de retórica de estilo elevado como tradicionalmente se associa, *hypselos* aponta para tudo o que eleva e potencia a alma (*psyche*). No capítulo 9.1 do seu *Tratado*, Longino refere que “o sublime é o eco da grandeza interior” (*hypsos megalophrosynes apechema*). Mas que significa e como se manifesta essa grandeza de alma? Primeiro, acrescenta o autor, o sublime é uma característica inerente à natureza magnânima do homem. Depois, essa natureza (*physis*) requer e estabelece uma aliança entre *ingenium* e *ars* (*techne*) que deve conduzir à exaltação e ao sublime¹⁰. Ou seja, a noção longiniana de “grande alma” compreende um movimento ascensional da alma, do pensamento ou dos sentimentos, que tanto pode emergir da contemplação de uma paisagem, como da força e da vivacidade (*enargeia*) de um poema, como ainda de uma obra de arte, pois, como refere o autor, o sublime está presente em todas as manifestações estéticas da Antiguidade. Assim, a alma humana, confrontada com situações de sublime, experimenta uma *ekstasis*, êxtase, deslumbramento ou assombro, de cujo processo o indivíduo não tem consciência plena, uma vez que o “sublime impõe-se como força irresistível, acima de qualquer ouvinte”¹¹. É que o extraordinário – continua Longino – “não leva os ouvintes à persuasão, mas ao êxtase”, distinguindo-se assim da mera retórica. Esta experiência do sublime situa o género humano numa fragilidade inerente à sua própria condição: por um lado, o homem visa os cumes elevados, por outro vê-se forçado a contornar a queda, qual acrobata sobre corda frágil entre dois abismos.

⁸ Dionísio Longino. *Do Sublime*. Tradução do Grego de Várzeas (2015). Salvo indicação contrária seguimos a tradução de Várzeas, doravante citada por *Do sub*.

⁹ Martin, 2019, p. 37.

¹⁰ *Do sub*. 7.2: “De facto, o que está de acordo com a natureza é que, sob o efeito do verdadeiro sublime, a nossa alma se eleve e, adquirindo uma espécie de esplêndida altivez, se encha de prazer e de exaltação, como se ela mesma tivesse criado o que ouviu”.

¹¹ *Do sub*. 1.4.

Ovídio, *Metamorfoses*

Na tradição latina, foi preciso esperar pela versão poética de Ovídio para ver o mito de Narciso ascender a verdadeiro paradigma da cultura ocidental. A versão ovidiana é de todas a mais extensa que conhecemos do mito, e além de ser mais descritiva e dar maior ênfase à parte psicológica dos sentimentos das personagens, apresenta episódios que não se encontram em mais nenhuma das versões que se conservaram. Todos os outros textos falam ora sobre Narciso ora sobre a ninfa. O poeta augustano é o único a oferecer uma versão em que a ninfa Eco se apaixona pelo jovem Narciso. Mas só aparentemente, porque o desejo obsessivo de Eco é possuir Narciso, não é dizer-lhe que o ama, é arrebatá-lo, não é encontrá-lo. Além disso, Ovídio transporta para a poesia a grande falha de Eco, a ecolalia, a incapacidade de comunicar, de dizer ‘eu’ e ‘tu’. Deste modo, Eco surge como um *adynaton*, algo que metafisicamente falando exprime uma “impossibilidade como possível”. Ovídio também retoma o tradicional tema da flor, mas não nos diz como é que o jovem Narciso se transforma na flor homónima. Segundo o poeta, Narciso é apenas filho de Liríope, filho de uma flor. Porém, noutro passo das *Metamorfoses* (13. 394-398), o poeta transforma o sangue de Ájax numa flor, cujas pétalas têm o nome do guerreiro da *Iliada*, conferindo desta forma glória e eternidade ao herói homérico. Mas, entre muitas outras inovações, o poeta augustano coloca Narciso no grupo dos adolescentes caçadores, seguidores de Ártemis, como Hipólito e Actéon, ambos castigados por Afrodite. Independentemente da temática que opõe Ártemis e Afrodite no confronto cultural e civilizacional entre natureza e *polis*, Narciso tende a aproximar-se da inocente Antígona, uma das figuras mais cativantes da tragédia grega¹². Ambos são vítimas inocentes da sua história, origem e circunstâncias familiares. Contudo, no poema ovidiano, Narciso representa mais do que Hipólito, Actéon ou Antígona: impõe-se como instrumento de evasão iniciática, simbólica e catóptrica.

Alexandre Neckam (1157-1217) terá sido o primeiro *grammaticus* medieval a fazer uma leitura alegórica do mito a partir de Ovídio¹³. Publicado uns anos antes do *Ovídio moralizado*, o enciclopedista medieval mistura, no seu *De Naturis rerum*, ciência médica, acústica e figuras mitológicas herdadas especialmente do poeta augustano. O interesse pela problemática do corpo e da voz leva-o ao estudo das duas personagens do mito: Eco representaria no plano sonoro o que Narciso representaria no plano visual. Eco explica o fenómeno do eco, o ar que repercute as últimas sílabas pronunciadas. Narciso seria apenas beleza, contemplação da sua própria imagem e vanglória (*inanis gloria*)¹⁴. Funde-se, pois, Narciso nos mistérios da beleza, enquanto a ninfa surge como um *aition* ou explicação poética da voz que não obtém resposta. Porém, entre o *Ovídio moralizado* e a poética do

¹² Midal, 2019, p. 35.

¹³ De autor anónimo talvez originário do Centro de França ou da Borgonha, *Ovide moralisé* é uma tradução do início século XIV constituída por milhares de versos adaptados das *Metamorfoses* e, em parte, das *Heróides* de Ovídio. Sob um fundo cristão, o autor apresenta três propostas interpretativas dos mitos: etiológica, evemerista e anagógica.

¹⁴ Collin, 2015, pp. 149-166.

amor cortês é Bocácio quem condensa, em provérbio moralizante, muitos dos medos e anseios do pensamento medieval: ‘Se queres viver feliz, nunca te olhes ao espelho’ (*Decameron* 6,8). Narcisismo ou *inanis gloria*?

Uma gramática do sublime implica elevação, postura física vertical, apolínea ou mesmo prometaica. Ovídio recorda-nos que uma das características do homem, o que o distingue dos outros animais, é olhar para o alto: a “mens sublimis”¹⁵ e a “os sublime” erguem-se para as alturas, para os astros ou para esse ponto virtual em que se funde a transcendência na imanência e a imanência na transcendência. Em a *Criação – As Quatro Idades*, é esclarecedor o sentido prometaico de *sublimis*:

E se os outros animais, dobrados para baixo, olham o chão, conferiu [Prometeu] ao homem uma cara virada para cima (*os homini sublime*), e instruiu-o a olhar para o céu e a erguer o rosto erecto para os astros. (Ovídio, *Metamorfoses*. 1.85)¹⁶

É significativo que o termo *sublimis* ocorra cerca de 40 vezes nas obras de Ovídio, 20 das quais nas *Metamorfoses*¹⁷. A maior parte das vezes, *sublimis* exprime a ideia de elevação, de céu aberto e de infinito. Outras vezes designa uma atitude altaneira, majestosa, como vimos no passo anterior, tal como no grego *hypselos*. Desconhece-se se Ovídio teve ou não conhecimento do *Tratado* do seu contemporâneo Longino. Mas Longino introduz dois novos conceitos que podem conduzir ao sublime e que Ovídio tanto aperfeiçoou: “*poieton mimesis te kai zelosis*”, “imitação e emulação dos poetas” e escritores do passado tanto em verso como em prosa¹⁸. Para explicar o conceito de emulação, escreve Longino (*Do sub*. 14.1-3)

Por conseguinte, é bom que também nós, quando nos aplicamos a algo que precisa de uma expressão elevada e de grandeza de pensamento, imaginemos no nosso espírito como é que Homero diria a mesma coisa, ou como a tornariam sublime Platão ou Demóstenes ou, na história, Tucídides. Pela emulação, estas figuras como que surgem à nossa frente com todo o esplendor e elevam a nossa alma até à grandeza imaginada. E será ainda melhor se no pensamento esboçarmos o seguinte: “como é que Homero ou Demóstenes escutariam o que eu digo, se estivessem aqui?” Ou: “quais seriam as suas disposições em relação a isto?” É deveras um grande desafio entregar os nossos discursos a um tribunal como este e a tais espectadores, e imaginar submeter a tão heróicos juízes e testemunhas a correcção dos nossos escritos. E mais estimulante se torna se acrescentares: “e se eu escrever isto, como é que as gerações futuras o receberão?”

Hélène Vial interpretou este passo do *Tratado do Sublime* à luz do conceito de *zelosis*: Longino, escreve a autora, “[...] define o escritor sublime como um homem

¹⁵ Ovídio, *Pônticos*, 3.103-104.

¹⁶ Tradução de Alberto, 2017.

¹⁷ A primeira ocorrência atestada de *Sublimis* encontra-se em Ênio associada à visão do Sol-Júpiter. Martin, 2019, pp. 38-39.

¹⁸ *Do sub*. 13.2.

que atinge o universal porque ele abraça a totalidade do tempo, rivalizando com os grandes homens do passado sem nunca perder de vista a posteridade” (Vial, 2015, pp. 157-70; 162-163). Tal como para os heróis homéricos, a glória do poeta constrói-se numa tensão entre o património herdado, as grandes referências culturais do passado e o julgamento das gerações futuras. O *aion* presente não interessa aos poetas nem aos artistas que buscam o sublime e a glória, visto que a imitação e a emulação são caminhos conducentes ao glorificante, ao sublime e à eternidade. Na esteira destes conceitos, o *ingenium* poético de Ovídio constrói o que há de mais sublime nas suas *Metamorfoses* com materiais universais: a exploração das almas e dos sentimentos, a dor e o tormento interior das personagens, os mitos reconfigurados à sua imagem de poeta. Ovídio reconfigura o que há de mais sublime em Eco e Narciso. Por um lado, a derradeira fórmula de despedida de Eco – “*Vale!*” – é uma verdadeira lição sobre o sublime, tão sublime como o silêncio da morte que cai e encerra o poema ovidiano:

Fitando as águas familiares, estas foram as últimas palavras:
 ‘Oh! rapaz amado em vão!’, e outras tantas palavras o local
 devolveu; e mal disse ‘Adeus!’, ‘Adeus!’ também disse Eco.
 Reclina então a cabeça cansada nas verdejantes ervas,
 e a morte cerrou os olhos, admirando a beleza do dono. (*Met.* 3. 438-440; 494-503)

Por outro lado, o poeta não nos diz que Narciso é culpado, egocêntrico ou narcisista, como foi visto e lido pela história cultural do ocidente, nem é apenas beleza, segundo os neoplatónicos¹⁹. Da mesma forma que no mito do andrógino, nos comentários de Marçílio Ficino²⁰ ou no quadro de Caravaggio, o poema ovidiano apresenta-nos a figura de um jovem frágil e evanescente em busca da sua unidade e perfeição original²¹. *Sophisma* (enigma) ou *adynaton*, o Narciso ovidiano é, antes de mais, exemplo de uma experiência limite e radical cujo fim trágico e libertador é o sacrifício sublime do seu corpo, da sua identidade e da sua alteridade.

Filóstrato, *Imagines*

Cerca de dois séculos separam Longino e Ovídio de Flávio Filóstrato (165-245). Tal como Longino para o século I, Filóstrato faz parte dessa elite intelectual que pensa e escreve em grego sob o império romano. Não sabemos se ele teve conhecimento do *Tratado* de Longino ou das *Metamorfoses* de Ovídio, o que levanta o problema da recepção nos meios literários que vão da época de Augusto ao tempo dos Severos, período em que a oratória alcança um estatuto

¹⁹ Para os neoplatónicos, cujo maior representante foi Plotino (século III), Narciso é um erro metafísico, a deificação da beleza física e tangível em detrimento da beleza inteligível e divina. Sobre o assunto, Hadot, P. (1976). “Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin”, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, (13), 81-108.

²⁰ No comentário ao *Banquete* de Platão, o humanista não atribui o mito a Ovídio, mas a Orfeu. Cf. Marsile Ficin., 2002, pp. 194-195.

²¹ Sobre a relação Narciso-Andrógino, Midal, 2019, pp. 69-71.

de primordial importância, transformando-se num excelente meio para aceder a lugares de estado. Flávio Filóstrato frequentou os círculos culturais da esposa de Septímio Severo, Júlia Domna²², que acolhia na sua corte cientistas, médicos e filósofos platónicos e pitagóricos. A tradição atribui a Filóstrato o termo ‘sofista’, termo que utiliza na *Vida dos Sofistas* e que dará início ao poderoso movimento da Segunda Sofística. Apresentando-se como um movimento de renovação da cultura helénica que visava implantar o ensino da retórica nas escolas, tomando por modelos os antigos oradores áticos, a Segunda Sofística foi um dos mais importantes e complexos fenómenos culturais que dominou o mundo greco-romano dos séculos II ao IV.

As *Imagines* ocupam um lugar bastante modesto na produção literária de Filóstrato²³, no entanto serviram de fonte de inspiração a grandes artistas do Renascimento, nomeadamente Ticiano, Jules Romain, Caravaggio, Poussin e chamaram mesmo a atenção de Goethe para as obras de arte da Antiguidade. A discussão em torno da existência de uma galeria de arte (*stoa*) em Nápoles²⁴, que o autor terá visitado e na qual se inspira para escrever as *Imagens*, tem sido motivo de controversa e suspeição. Filóstrato não é poeta como Ovídio, não escreve ao estilo dos poetas, nem nunca a prosa, um *genus humile*, alcançou a mesma aura e notoriedade da poesia nas academias literárias. Contudo, se a fórmula de Horácio, *ut pictura poesis*²⁵, ficou como referência para a história da crítica de arte da Antiguidade, as descrições (*ekphraseis*) dos quadros feitas por Filóstrato alimentaram ainda mais as controvérsias sobre a história literária e a crítica de arte antiga. Sobre esse ponto, o sofista parece seguir a tradição aristotélica segundo a qual existe uma proximidade muito forte entre escultura, pintura e poesia enquanto expressões estéticas de imitar a realidade²⁶. Mas por outro lado, Filóstrato aproxima-se da concepção de Longino, segundo o qual as artes literárias estão mais apetrechadas para exprimir o sublime, embora o sublime, reconhece Longino, esteja presente em todas as expressões artísticas da Antiguidade. É claro que ainda hoje subsistem dúvidas quanto à existência desses famosos murais de Nápoles que inspiraram Filóstrato. Que importa? Todos sabemos como no palácio grego ou nas *uillae* romanas, ao lado de paisagens sublimes habitadas por forças divinas, figuravam pinturas de deuses, de heróis e de naturezas mortas²⁷. Como refere James Potter para os monumentos da Antiguidade, uma estética do

²² *Hist. Aug. Sev.* 3.9. Mulher de requintada cultura, Júlia Domna promoveu uma política de mecenato. Terá sido ela a incentivar Filóstrato a escrever a biografia de Apolónio de Tiana. Entre os muitos frequentadores do círculo de Júlia Domna contam-se Eliano, Frontão, Opiano e Galeno.

²³ Philostrate. *La galerie de tableaux*. Traduit par Bougot, 2013 (Préface de Pierre Hadot).

²⁴ Refere-se aos *Pinakes*, painéis pintados em muros (Plínio, 34.27). O contexto é o seguinte: Filóstrato encontra-se no palácio de um amigo em Nápoles para assistir aos jogos gregos (*agones*). Num passeio pelos subúrbios da cidade descobre um pórtico de cinco andares com vista para o mar Tirreno. Luxuosamente revestido do mais belo mármore, o pórtico atraía a atenção pelos magníficos painéis (*pinakes*) encastrados nas paredes. Assim surgem as *Eikones* ou *Imagines*.

²⁵ “A pintura é uma poesia muda, a poesia uma pintura que fala” Hor. *Arte poética*, v. 361.

²⁶ Arist. *Poet.* 1460b: ἔστι μιμητικὸς ὁ ποιητικὸς.

²⁷ Sobre a percepção da natureza antiga, cf. www.enrx.fr/content/download/3843/14636/file.

sublime incorpora a noção de ruína, de destruição ou de crepúsculo²⁸. Na lógica do sublime há pois um ponto onde os extremos se tocam num movimento de êxtase: ruína e poesia, sublimes monumentos e sublimes pinturas, arte visual e arte poética. Ora o que Filóstrato descreve nas *Imagens* não são senão pinturas em ruínas “enterradas numa medonha catástrofe”, para utilizar uma expressão de Goethe²⁹, mas arrancadas ao seu mutismo milenário pela veia brilhante de um sofista que as transforma em poesia viva e falante. Metaforicamente falando, uma pintura em ruínas é uma pintura muda, semelhante ao silêncio de Ajax na *Nekyia*, um silêncio que, citando o próprio Longino, é “mais sublime do que qualquer discurso”³⁰, porque o silêncio é simultaneamente trágico e sublime, como vimos em Ovídio a propósito da ninfa Eco.

A questão não está em saber se esses quadros existiram ou não, mas saber qual foi a sua recepção por um determinado público e de que modo o autor, utilizando determinadas técnicas e procedimentos retóricos e psicológicos, suscita o encantamento, o deslumbramento e o êxtase nos seus ouvintes. Quais são as vias para o sublime segundo Filóstrato? Quais as técnicas para atingir o sublime? Imitação e emulação³¹ como em Longino e Ovídio, capacidade de expressão (*legein dynameos*)³², estilo elevado (*hypsagores*), talento oratório (*hypsegoria*), arte (*techne*) e imaginação (*phantasia*). Como ele próprio afirma, “A imitação realiza o que viu, a imaginação o que nunca viu”³³. Filóstrato exalta o poder criativo da imaginação, pois se “a imaginação faz a paisagem”, como diz Baudelaire, o sublime é feito de imaginário. E o sofista ilustra o seu pensamento com a teoria da imitação dos grandes autores do passado, especialmente Homero, cujas narrativas mitológicas irrigam o imaginário e a memória colectiva dos homens³⁴. Convém lembrar que as *Imagines* eram textos destinados à leitura pública, como quase toda a literatura antiga, quer em círculos culturais elitistas, quer para o público em geral: “Isso significa que aqueles que ouviam a declamação do mestre eram tomados de assombro, não só pelas imagens que evocam as palavras, mas pela própria sonoridade, pelo tom da voz” (*Imag.* Prefácio, p. XV). É como se eles fossem espectadores de uma representação dramática.

No prefácio das *Imagines*, o autor começa por interpelar directamente um dos jovens do grupo que o ouvia atentamente. “Tu sabes, meu rapaz, que este assunto vem de Homero?” (*Imag.* 1.1.1.). Homero, o grande educador da Grécia, é uma presença constante na obra. E a imagem, segundo o sofista, é um apelo à

²⁸ Porter, (2011). Estas noções relançam o debate sobre as teorias do sublime da Antiguidade aos nossos dias. “Le sublime, et non pas “le beau”, est peut-être la sensibilité artistique que meilleur caractérise la modernité”. Cf. Lyotard, 1988, p. 105.

²⁹ *Imag.* Prefácio, XIX.

³⁰ *Do sub.* 9.2.

³¹ Exemplo de *emulatio* é a técnica da *ekphrasis*, termo retórico grego para designar a descrição de uma obra de arte, da qual Flávio Filóstrato é referência a partir da Segunda Sofística. Enquanto técnica literária que tende a produzir o sublime, a *ekphrasis* faz a síntese entre a arte e a literatura.

³² *Do sub.* 8.1.

³³ *Vita Apollinii* (VA. 6.19), in Saint Girons, 2005, p. 43.

³⁴ Thomas, 2107, p. 13.

imaginação sensível, à sensualidade dos seus ouvintes: “Escuta com atenção, as minhas palavras trazem até ti o odor dos frutos” (*Imag.* 1.6.1). A estrutura argumentativa do pensamento de Filóstrato apresenta-se não tanto como um discurso retórico, mas como uma espécie de enigma (*sophisma*) que tende a produzir sobre o ouvinte um efeito de sublimação, qualquer coisa próxima do êxtase ou do sagrado. Esta experiência tende a produzir a ilusão do real, sendo que, para o efeito, é necessário que as pinturas sejam descritas com *enargeia* (vivacidade, evidência) e provoquem espanto, como neste passo do quadro de Narciso:

Fiel à verdade, a pintura até goteja das flores um pouco de orvalho. Sobre elas está pousada uma abelha: não sei se foi enganada pela pintura, se nós é que devemos ser enganados por ela e julgá-la autêntica. (*Imag.* 1.2.)

A ilusão pode ir ao ponto de fazer com que aqueles que ouvem atentamente o mestre pensem que tais pinturas não existem senão na sua imaginação ou que estão em presença de seres vivos, reais. Ora, sobre o poder da imaginação e das imagens mentais (*idolopeias*), escreve Longino:

Para dar gravidade, grandeza e veemência ao discurso, [meu jovem amigo], muito apropriadas são também as imagens mentais [...] quando as coisas que dizes sob o efeito do entusiasmo e das paixões parece que as estás a ver e as pões sob os olhos dos ouvintes. (*Do sub.* 15.1.)

Filóstrato, por sua vez, retrata o estado de espírito de um dos seus discípulos que contempla um quadro e exclama:

Que me está a acontecer? Esse quadro está a pôr-me fora de mim. Parecia-me que estava a ver não personagens pintadas, mas seres reais que se moviam impelidos pela força do amor; é que eu ralhava com eles, como se eles me ouvissem e imaginava-me a ouvir a sua resposta. (*Imag.* 1.28.)

Imaginário, persuasão e êxtase atingem o seu paroxismo no quadro de Narciso, que faz a síntese entre literatura e arte, entre sublime e sublimação. Filóstrato tem o dom de encantar os seus ouvintes com a longa *ekphrasis* sobre Narciso, ou melhor com os dois Narcisos que se vêem reflectir na mesma fonte:

Os dois Narcisos são semelhantes e deixam ver a sua forma da mesma maneira; mas um está exposto sobre um fundo que é o céu e o outro está mergulhado na água. O adolescente está imóvel de pé junto à água, que também está imóvel. Ou melhor: que fixa os olhos nele, como que sedenta da sua beleza. (*Imag.* 1.23.5.)

Tudo na pintura se conjuga como num jogo de espelhos: estado de espírito, reflexo e imagem imitada ou fundeada na fonte, essa imagem da qual o autor traça a forma e a perspectiva singular. A presença de signos e traços opostos na descrição fazem do quadro uma obra de arte onde se funde *physis* e *techne*, onde se confronta um jogo de oposições entre céu e terra, sombra e luz, realidade e ilusão, espelho e seu reflexo. Ao falarmos de obra de arte, seguimos a teoria de Longino, segundo o qual “o que faz uma obra de arte” não é a grandeza (*to mege-*

thos), como por exemplo o Colosso de Rodas, mas a correcção absoluta (*to akribestaton*), porque “nas estátuas procura-se a semelhança com os seres humanos, mas na literatura, o que está acima do humano”³⁵. Por sua vez, Filóstrato sustenta que as obras de arte, cujas imperfeições naturais se tornam imperceptíveis graças ao génio do artista que busca o sublime, ficarão para a posteridade. É que, para o sofista, a pintura dá a ver o mundo, não apenas como um espelho que mostra a duplicação do real, mas como imitação (*mimesis*) do real, e a imitação é tão antiga como a natureza, porque a arte e a natureza têm uma origem comum:

Mas, para falarmos seriamente da origem da arte, a imitação (*mimesis*) é uma das invenções mais antigas, da mesma idade que a própria natureza. (*Imag.* Prólogo, 1.)

Em conclusão, com a éfrase de Filóstrato, estamos diante de uma obra de arte, sublime fusão de dois Narcisos incarnados metaforicamente por Apolo e Dioniso, deuses da beleza e da tragédia. Mas Narciso não é apenas beleza. Se nos detivermos por instantes na esfera de Platão veremos que, como na alegoria da caverna, Narciso passa de imagem produzida a imagem produtora ou fundadora do olhar e da actividade reflexiva. Herói janiforme, o jovem Narciso é antes de mais vítima de uma ilusão trágica ao crer que o reflexo que vê na fonte não é ele, mas uma imagem outra, fugitiva e liquefeita, que o seduz e o arrebatava, como na versão de Ovídio: “e enquanto sacia a sede, outra sede cresce nele”³⁶. Porém, como sugere a própria descrição de Filóstrato, não será antes o *locus amoenus* envolvente, o bosque, a nascente e a água cristalina que estão sedentos da imagem do exausto caçador e fixam “os olhos nele”?

Referências bibliográficas

- Bachelard, G. (1987). *L'eau et les rêves*. (ed. 21e). Paris, Librairie José Corti.
- Collin, F. (2015). Narcisse, Tirésias et Orphée. Un regard moralisé sur le corps chez Alexandre Neckam, *Anabases*, (22) 149-166.
- Costelloe, T. M. (ed.). (2012). *The Sublime: From Antiquity to the Present*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Day, H. J. M. (2013). *Lucan and the Sublime. Power, Representation and Aesthetic Experience*, Cambridge: University Press.
- Longino, D. (2015). *Do sublime*. Tradução do Grego, Introdução e Comentário de Marta Isabel de Oliveira Várzeas. Universidade de Coimbra. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/38162/1/Do%20Sublime.pdf>.
- Ducroux, F. (2017). *Arbres filles et garçons fleurs*. Paris: Seuil.
- Hadot, P. (1976). Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, (13) 81-108.
- Halliwell, S. (2013). *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*. Oxford: Oxford University Press.
- Lyotard J.-F. (1988). *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Paris: Galilée.

³⁵ *Do sub.* 36.3. Veja-se a propósito a descrição da estátua de Narciso por Calístrato, o Sofista (tradução de E. Ganilho), in Pena, 2017, pp. 41-42.

³⁶ *Met.* 3.415: “dumque sitim sedare cupit, sitis altera crevit”.

- Knoepfler, D. (2010). *La Patrie de Narcisse. Un héros mythique enraciné dans le sol et dans l'histoire d'une cité grecque*. Paris: Odile Jacob.
- Martin, P.-M. (2019). Archéologie du mot Sublimis”. *Sublime e sublimation dans l’imaginaire gréco-romain, Cahiers des Études Anciennes* (CEA) (56) 37. Disponível em: <https://journals.openedition.org/etudesanciennes/1167>.
- Midal, F. (2019). *Narcisse n'est pas égoïste*. Paris: Flammarion / Versilio.
- Ovídio. *Metamorfoses*. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto (2007). Lisboa: Livros Cotovia.
- Pena, A.N. (Org.). (2017). *Eco e Narciso – leitura de um mito*. Lisboa: Livros Cotovia, Centro de Estudos Clássicos.
- Philostrate. *La galerie de tableaux*. Traduit par Auguste Bougot, Préface de Pierre Hadot (2013). Paris: Les Belles Lettres.
- Porter, J.I. (2011). “Sublime Monuments and Sublime Ruins in Ancient Aesthetics”, *European Review of History / Revue européenne d'histoire*, (18) 685–696.
- Porter, J.I. (2015). *The sublime*, in P. Destrée, P. Murray. *A companion to ancient aesthetics* (pp. 393-405). Chichester: Wiley-Blackwell.
- Porter, J.I. (2016). *The Sublime in Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rafn, B. (1992). “Narkissos”, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Vol. VII.1, Munique, 703-711.
- Saint Girons, B. (1993). *Fiat Lux. Une Philosophie du sublime*. Paris: Quai Voltaire.
- Saint Girons, B. (2005). *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*. Paris: Desjonquères.
- Thomas, J. (2017). *Les mythes gréco-romains ou la force de l'imaginaire*. Louvain-la-Neuve: Academia-L'Harmattan.
- Vial, H. (2015). Le Traité du Sublime, une œuvre de poète, entre Ovide et Sénèque. *Euphrosyne*, (43) 157-170, 162-163.

Resumo

Este estudo pretende dar uma visão panorâmica da presença do mito de Narciso na cultura clássica. Em segundo lugar, tomando como orientação metodológica a teoria do *Sublime* de Dionísio Longino, pretende-se demonstrar como um poeta, Ovídio, e um sofista, Flávio Filóstrato, ambos inspirados no mesmo mito, atingem à sua maneira uma forma de *Sublime* em que se combina *ingenium* e *ars, physis* e *techne*. Para isso, abordar-se-á a época imperial augustana, em que surgem as primeiras versões gregas e latinas do mito, tendo como principal referência as *Metamorfoses* de Ovídio. Na fase seguinte, focar-se-ão a dinastia dos Severos e o círculo cultural de Júlia Domna, no qual pontifica Flávio Filóstrato, autor das *Imagines*, obra que faz a ponte entre literatura e arte e nos servirá de referência. Se a Ovídio se deve uma das mais sublimes recriações poéticas do mito, a Filóstrato se deve o mérito de ter convertido uma pintura de Narciso em obra de arte literária, graças à técnica da *ekphrasis*.

Abstract

This paper aims to give an overview of the Narcissus myth in classical culture. Second, taking Dionysus Longin's theory of the *Sublime* as a methodological argument, this paper intends to demonstrate how a poet and a sophist, both inspired by the same myth, achieve in their way a form of *Sublime* where *ingenium* and *ars, physis* and *techne* combined aesthetically. For this, the study focuses on the Augustan Era, where the first Greek and Latin versions of the myth emerge, taking Ovid's *Metamorphoses* as the main reference. In a second stage, the study will focus on the Dynasty of Severus and the cultural circle of *Julia Domna*, where Flavius Philostratus, author of *Eikones*, stands out. If we owe Ovid one of the most beautiful poetic recreations of the Narcissus myth, Philostratus is due to the merit of having converted a painting of Narcissus into a work of literary art, using the *ekphrasis*.