

Narciso nas *Metamorfoses* de Ovídio e na pintura de J. W. Waterhouse

Narcissus in Ovid's *Metamorphoses* and J. W. Waterhouse's painting

Carlos Mesquita Severino

Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
profcarlosmseverino@gmail.com

Palavras-chave: Narciso, *Metamorfoses*, Ovídio, J. W. Waterhouse, representação, iconografia.
Keywords: Narcissus, *Metamorphoses*, Ovid, J. W. Waterhouse, representation, iconography.

1. Nótula introdutória

Numa relação entre pintura e poesia, é inevitável atender à expressão de Horácio: *ut pictura poesis* (*Ars Poetica*: 361). Este símile fixou-se como sinónimo de uma relação entre as “artes irmãs” – literatura e pintura –, ainda que não tenha sido essa a sua intenção inicial. Para esta intrincada relação, contribuíram vários textos clássicos, mas nenhum com o peso das *Metamorfoses* (I d.C.) de Públio Ovídio Nasão (43 a.C.-17), que durante séculos foram – e continuam a ser, mesmo se de forma indireta, o que acontece na época vitoriana (Vance, 1997, p. 174), quando a representação obedece ao decoro e austeridade vitorianos (Barrow, 2007, p. 101) – uma das obras que mais inspirou artistas na forma de “traduzir” os mitos para as artes plásticas. Note-se que o papel mediador desta obra está relacionado com a facilidade de selecionar um dos seus “quadros” e tomá-lo como objeto de tratamento visual de forma compreensível, o que permite que os espectadores possam reconhecer os participantes na cena. Naturalmente que, dentro de cada “quadro” e pela índole da representação, é necessário selecionar um momento a ser desenvolvido visualmente.

Nesse sentido, o pintor inglês John William Waterhouse (1849-1917)¹ produziu, ao longo da sua vida artística, obras relacionadas com a literatura, desig-

¹ A monografia mais atualizada sobre Waterhouse é Trippi (2002), devendo-se ainda consultar Hobson (1980 e 1989) e, mais recentemente, o catálogo da exposição retrospectiva: Prettejohn et al. (2008). Para uma resenha destes aspetos biográficos, vd. Severino (2018, pp. 58-70).

nadamente com as *Metamorfoses* de Ovídio, a *Odisseia* ou a poesia de Lord Alfred Tennyson. A sua formação teve um peso inequívoco na relação com os textos clássicos, não só pela formação escolar à época, mas também pelas alterações pelas quais a *Royal Academy of Arts* (RAA) passou (Hutchison, 1986, pp. 273-274). Por exemplo, faziam parte do *curriculum* aulas de Literatura e História Antiga e era regular convidar professores externos com um reconhecimento público evidente, como Lawrence Alma-Tadema.

J. W. Waterhouse integra a RAA em 1870, no curso de escultura e muda no ano seguinte para pintura, tendo começado a expor na RAA a partir de 1874. Em 1878, Lord Frederic Leighton of Stretton (1830-1896) – nas palavras de Noakes (2004, p. 91), “the most influential master of classical subjects in late Victorian England” – assume a direção da RAA, o que marcará a formação de Waterhouse. Em 1885, Waterhouse passa a *Associate of the Royal Academy*, quando expõe *Saint Eulalia*, cuja base literária clássica é Prudêncio, e, três anos mais tarde, adquire um reconhecimento público com a aquisição de *The Lady of Shalott* (1888) por Henry Tate. Este quadro estabelece uma relação entre o pintor e a segunda geração da Irmandade Pré-raphaelita, da qual se destaca Edward Burne-Jones, com quem será várias vezes comparado pela crítica.

A exposição de *Saint Cecilia*, em 1895, na RAA, fez com que Waterhouse atingisse o patamar de *Full Academician*, integrando, assim, a Academia a que continuou fiel até ao fim da sua vida, em 1917.

1. *Echo and Narcissus* (1903)

Neste percurso, Waterhouse expõe na RAA, em 1903², *Echo and Narcissus* (figura 1), um dos quadros mais conhecidos sobre este mito, que funciona como um vislumbre de toda a narrativa de Ovídio (*Met.* 3: 339-510), cujo texto latino é analisado por Severino (2018, pp. 134-41). Waterhouse terá contactado com o mito por meio da tradução de Henry T. Riley (Severino, 2018, pp. 53-56), publicada em 1851, que o divide em duas “fables”, uma dedicada a Eco e outra a Narciso, cada uma precedida por um sumário e encerrada com uma “Explanation”. Riley (1851, p. 107) interpreta que o mito ilustra os efeitos fatais do amor próprio. Acrescenta, também, que a tentativa frustrada de abraço de Narciso é uma forma de advertir contra “many of those pleasures which mankind so eagerly pursue” e, nessa leitura, Waterhouse poderia estar a promover relações pessoais discretas e socialmente aceites, pautadas por uma regra de contenção e rigor, uma vez que

² Óleo sobre tela; 109,2 cm × 189,2 cm; Walker Art Gallery, Liverpool, Inglaterra. O quadro tem o n.º 16, no catálogo da *Summer Exhibition*, o que o coloca na sala principal da RAA. É exposto, no mesmo ano, na *Liverpool Autumn Exhibition*, sendo adquirido em dezembro pela Walker Art Gallery, por 800 libras, apesar de estar marcado com 1300 na RAA, como refere Trippi (2002, p. 169). Isso acontece por haver uma insistência à época para que os pintores expusessem em Liverpool, já que a galeria estava a formar a sua coleção. A galeria compra também os direitos de *copyright* e, entre 1904-1937, regista 31 reproduções autorizadas (Hobson, 1980, p. 188). A imagem aqui reproduzida encontra-se em domínio público e está disponível em linha em <https://www.wikiart.org/en/john-william-waterhouse/echo-and-narcissus-1903> (consultada a 03.08.2021).

o mito não deixa de ser a representação da própria representação, numa atração não correspondida (Prettejohn et al., 2008, p. 156).



Figura 1 – *Echo and Narcissus* (1903).

A figura de Narciso é imediatamente identificada pela autocontemplanção neste lago-espelho alimentado por uma pequena fonte, que remete para a indicação da fonte do texto ovidiano (vv. 408-09), mas também pelos narcisos no limite direito da pintura. Seaton (1995, pp. 180-81) atribui a estas flores o símbolo do desejo, subscrevendo a máxima “I desire a return of affection”.

Por sua vez, *Eco resonabilis* (v. 358) poderia não ser tão facilmente reconhecida não fosse o facto de se encontrar num oco tronco de um carvalho (Prettejohn et al., 2008, p. 156), em contraponto à figura de Narciso. O facto de a árvore se encontrar envelhecida e danificada associa-se ao percurso de Eco no decorrer do mito.

A composição da tela centra diagonalmente a pintura no chapéu (que remete para o calor que jovem tem, v. 413) e no arco de Narciso, que evoca o pormenor de andar à caça (v. 413). Se dividirmos o quadro ao meio, criamos duas áreas específicas para cada uma das personagens, cuja fronteira é feita pelo pequeno lago, cujo aspeto mais escuro sugere um fosso entre os dois amantes insatisfeitos. Waterhouse usa a “clear spring, like silver”, na tradução de Riley (1851, p. 103), para alimentar este lago, o que é visível pela ligeira queda de água, ao lado do cotovelo esquerdo de Eco e que constitui um dos seus elementos mais originais. Deste modo, o artista acentua a água parada e, como tal, o uso da mesma como espelho/reflexo para Narciso se encontrar. A divisória entre estes dois universos faz-se pelo próprio elemento da natureza que trará a justiça a Narciso. Hobson (1980, p. 119) mostra que esta divisão com base no lago permite acentuar o desamparo e o isolamento físico e psicológico de Eco, refletidos numa angustiante e dupla história de amor não correspondido. Christian (1989, p. 117) e Prettejohn et al. (2008, p. 156) relacionam este lago com o que Waterhouse pintou em *Hylas*

and the Nymphs (1896), por causa do uso que o pintor dá à água como um importante componente narrativo e composicional. A obsessão de Waterhouse pelo elemento água é vista, por Wageman (2008, p. 57), como uma metáfora do perigo, revelando-se um elemento impenetrável, mágico e mítico.

É possível acompanhar o percurso do riacho que origina a pequena queda de água pela luz, cujo reflexo se vê no meio dos juncos e das íris amarelas, funcionando como a ligação entre as duas partes que compõem a pintura: Narciso, à direita, e Eco, à esquerda. Além disso, a ausência de luz é, em ambos os textos, aplicada ao bosque, o que faria com que o riacho nunca aquecesse, fosse sempre fresco (3: 412), e esse seria um dos motivos para Narciso se aproximar dele. Riley (1851, p. 103) reitera essa leitura quando escreve “There was grass around it [clear spring], which the neighbouring water nourished, and a wood, that suffered the stream to become warm with no ray of the sun”. Essa falta de luz é reforçada, em Eco, pela presença de cogumelos.

O bosque, que consiste numa típica floresta inglesa (Prettejohn et al. (2008, p. 156), prolonga-se no quadro e vai sendo cada vez mais denso e menos definido, mas não deixa de ser uma paisagem visivelmente realista, quer pela luz solar difusa quer pela perspectiva profunda e convincente (Trippi, 2002, p. 187). As formas das montanhas e a coloração do céu apresentam semelhanças com obras anteriores, que é importante referir, como é o caso de *The Awakening of Adonis* (1899-1900)³. Especificamente, a forma da montanha junto da cabeça de Eco assemelha-se à que está no fundo de *Adonis* e a que surge no lado direito do quadro à que se encontra em *Nymphs finding the Head of Orpheus* (1900). A coloração do céu é realmente muito próxima da de *Adonis*. Esta circunstância reforça que o trabalho de pormenor de Waterhouse não esteve no cenário/fundo do quadro, mas nas figuras representadas, cujo cuidado é evidente na forma, no traço e na cor.

Como anotam Prettejohn et al. (2008, p. 156), a composição é uma das mais simples invenções do artista, já que temos acesso a toda a narrativa num só vislumbre, todavia, vamos observando como o mito se desenrola à medida que refletimos sobre os pormenores e se vê, por exemplo, os narcisos em que o jovem se metamorfoseará no limite direito do quadro, evocativos da morte e metamorfose do jovem. Caso contrário, estaríamos a colocar uma hipótese, quando, neste caso, já sabemos o desfecho da personagem (Prettejohn et al., 2008, p. 33).

Na verdade, aquilo que o artista britânico nos dá a conhecer é um Narciso que acabou de se apaixonar por si mesmo, estando nesse enlevo que é descrito por Ovídio nos versos 420-23: “Lying on the ground, he gazes on his eyes like two stars, and fingers worthy of Bacchus, and hair worthy of Apollo, and his youthful

³ De facto, como bem refere Trippi (2002, p. 160), *Adonis* relaciona-se estreitamente no tema com *Echo*, mas a forma de o tratar é muito diferente, ainda que a crueldade dos episódios esteja ausente das duas pinturas. Há uma aproximação entre estas duas telas seja pelo tema, por elementos dos dois quadros ou pelo facto de os esboços feitos ocorrerem na mesma página num dos cadernos de Waterhouse (E.1111-1963), que apresenta esboços de telas que foram concretizadas de 1900 a 1907. Esta última informação levou Prettejohn et al. (2008, p. 224) a indicar que os dois quadros poderiam estar a ser desenvolvidos em simultâneo.

cheeks and ivory neck, and the comeliness of his mouth, and his blushing complexion mingled with the whiteness of snow” (Riley, 1851, p. 104).

Apesar de não ser aconselhável fazer uma aproximação direta entre *pictura* e *poesis*, a tela de Waterhouse está muito próxima deste excerto. Narciso surge prostrado no chão, na erva próxima do lago, perplexo, com os olhos estelares, que só são efetivamente perceptíveis no reflexo, o que faz com que a relação de Narciso com o espectador se faça por meio desse reflexo. Os dedos dignos de Baco ou o cabelo de Apolo têm realização tanto na figura de Narciso que se contempla como na que é contemplada, ainda que a primeira seja mais forte não só pela definição que a pintura em si lhe confere, mas também pelo facto de o espectador poder ver Narciso com a cabeça cingida como Apolo, o que assenta na tradução feita por Riley (1851, p. 104). Nesse sentido, Waterhouse adiciona à cabeça do jovem o loureiro, que já remete para a eternidade, e que surgirá mais explícito e desenvolvido cinco anos depois, em 1908, em *Apollo and Daphne*.

A referência feita às faces e à boca de Narciso coexiste nos dois “Narcisos”: no primeiro, temos um rosto corado, que mantém a tonalidade da veste do jovem e acentua a paixão nascente; e uma boca cuja percepção é muito limitada na representação, ainda que se note que é rosada. Por sua vez, observando o reflexo, vemos que as rosadas faces de Narciso desapareceram e a boca, embora definida, não tem em si a rubescência esperada. Deste modo, Waterhouse acaba por distinguir entre Narciso e o seu reflexo quem tem em si a paixão. Para esta interpretação, contribui o facto de a presença do traje vermelho no reflexo ser quase nula, quando comparada com Narciso apaixonado e fora de água.

Note-se que as indicações de movimento ocorrem por meio da água que cai neste pequeno lago espelhado, pela cabeça virada de Eco, pelas mãos de Narciso e por uma flor amarela que está suspensa em queda na água. A mão esquerda mantém Narciso apoiado nas suas vestes e na rocha da beira, enquanto a mão direita concede movimento ao quadro: Narciso direciona o braço para o outro que ali se encontra, ou seja, há um gesto da intenção de tocar o outro, interrompido na representação. Deste modo, o momento da tela remete-nos para o clímax do mito e simultaneamente reforça esse desejo erótico inacessível. O último aspeto que indica movimento é a pequena flor amarela que se encontra a cair a meio do quadro, cujo reflexo é igualmente visível no lago. Este pormenor, em movimento, cria uma paragem no próprio quadro ao posicionar o espectador em relação à contemplação de Narciso, ao cuidado que Eco manifesta, ao processo de queda da flor como um contínuo em que Narciso inicia a sua decadência também.

Relativamente às flores existentes no quadro, encontramos o resultado da metamorfose do jovem, os narcisos com um centro de açafrão e rodeados de pétalas brancas, como descritos por Ovídio (3: 509-10). O pintor representou apenas dois em diferentes circunstâncias de existência: um erguido e, assim, “vivo”, e outro quebrado, ou exageradamente voltado sobre si mesmo, característica que é atribuída à flor, como sinónimo de amor próprio do mito, que se autodestrói. Riley (1851, p. 106), por sua vez, enfatiza na sua tradução a cor amarela da flor: “Instead of his body, they found a yellow flower, with white leaves encompassing it in the middle”.

Este destaque da cor amarela, certamente frequente naquilo que Waterhouse viu em jardins e floristas ingleses, influenciará o artista na seleção das íris de água amarelos para ladear a margem de Eco. De acordo com Kirkby (2011, pp. 37-38), esta é uma flor muito frequente no Reino Unido, cultivada desde o século XV, comum em zonas húmidas, como riachos. Simboliza o envio de uma mensagem (Seaton, 1995, pp. 180-81), tal como a deusa Íris era a mensageira dos deuses, o que remete para o diálogo entre ambos. Além disso, foram muito frequentes durante o período vitoriano em azulejos decorativos. Waterhouse opta por representar três íris no meio dos juncos da margem junto a Eco, dispostos de forma bastante equilibrada e descendente. O facto de aparecerem no lado de Narciso cria uma ligação entre as duas margens, ou seja, aquilo que a água separa, a natureza une.

Ainda junto de Eco, surge fixa no carvalho uma hera, que é associada pelos vitorianos ao amor verdadeiro e à grande amizade, em última análise, à fidelidade, uma das mais valorizadas qualidades vitorianas, como refere Kirkby (2011, p. 71), que se verifica neste relacionamento entre Eco e Narciso. Nesse sentido, a hera só morre quando morre a árvore a que se agarrou: do mesmo modo Eco estará presente na morte/metamorfose de Narciso – o que acontece na tela de Waterhouse –, manifestando a sua dor, repetindo os seus ais (vv. 494-95).

A posição dos pés juntos conduz a linha até aos joelhos por baixo do *chiton* cor-de-rosa, que mostra o seu peito esquerdo e metade do tronco explicitamente, e cuja cor contrasta com o vermelho que veste Narciso. Na verdade, o pintor opta por expor muito mais a ninfa do que em outros quadros. O que se destaca na figura de Eco é a sua cabeça de perfil, a olhar para Narciso com um misto de preocupação e miseração. Toda a expressão está concentrada no olhar da ninfa e na boca cerrada.

Na obra final, a figura de Eco⁴ surge sentada, verticalmente, no interior do tronco de um carvalho e num bloco de pedra, visível do seu lado esquerdo. A pose escolhida é pouco confortável para a ninfa, denunciando assim a complexidade do seu desejo insatisfeito (Prettejohn et al., 2008, p. 156). Aparece agarrada à árvore como se essa fosse uma forma de evitar avançar para Narciso, o que seria denunciador dos sentimentos de amor que manteve, apesar da rejeição. Segundo Riley (1851, p. 102), Eco “lies hid in the woods, and hides her blushing face with green leaves, and from that time lives in lonely caves”. É possível associar as “lonely caves” ao tronco cavernoso da árvore daquele bosque onde Waterhouse colocou Eco sentada.

Pelos esboços e estudos, confirmamos que o resultado não se distancia do que é projetado. Um dos esboços⁵, presentes no Victoria & Albert Museum, mostra que o braço direito de Narciso já evidencia a flexão que terá no quadro

⁴ Apesar de Eco “desaparecer” no final do mito, Ovídio coloca-a no fim do episódio de Narciso, de quem Eco se compadece (vv. 494-95), mesmo zangada e ofendida. Riley (1851, p. 106) interpreta a lembrança como o tratamento que teve da parte do jovem: “Yet, when she saw these things, although angry, and mindful of his usage of her, she was grieved”.

⁵ Caderno E.1111-1963, pág. 18; lápis sobre papel, 15,2 cm × 21,6 cm (tamanho da capa do caderno); Victoria & Albert Museum. Disponível na página do museu: <http://collections.vam.ac.uk/item/O155149/sketchbook-waterhouse-john-william/> (consultada a 03.08.2021).

final. Apesar de o percurso da água ainda não se achar integralmente decidido, a noção de fronteira que a água irá desempenhar na tela final já está presente. A posição de Eco dentro da árvore e a árvore central da composição já estão decididas, o reflexo de Narciso é visível e o lago onde este verá a sua imagem já tem a sua forma delineada, sem ainda estar definido o estratagema da pequena queda de água.

Também no esboço para a figura de Eco⁶ se nota que Waterhouse já decidira que a ninfa surgiria, apesar das mãos e pés inacabados, com as pernas juntas, agarrada à árvore e a olhar para Narciso. As diferenças residem no cabelo solto e no facto de o esboço ter sido feito com a modelo nua, o que era comum em outros artistas da época, como Edward Burne-Jones, porque permitia entender o movimento e as tensões que o corpo oferecia na pose, antes de adicionar a roupa. Acrescente-se, ainda, que este esboço foi feito em tamanho real do quadro, o que não era muito comum em Waterhouse, que preferia os seus cadernos de esboços, facto que indicia a importância do trabalho prévio desenvolvido para *Echo and Narcissus* e a intenção de sucesso na realização da figura de Eco. Essa preocupação é reforçada pelo estudo a óleo que o pintor fez do busto da ninfa⁷ (figura 2), dando especial destaque a aspetos da cabeça, como sejam o olhar, a boca, o pescoço agora mais livre pelo cabelo apanhado ou às maçãs rosadas do rosto, aqui bem mais coloridas. Um outro aspeto que diferencia este estudo da tela final é a expressão de Eco, que aqui surge mais calma e menos ansiosa e atormentada do que na obra da Walker Art Gallery.



⁶ Este esboço de giz negro em papel azul-cinza (79,4 cm × 46 cm; coleção particular) constituiu o lote 104 do leilão da Christie's, ocorrido em Londres, a 13 de julho de 2016, tendo sido vendido por 98,500 libras. Tem, no canto inferior esquerdo, a indicação "Echo & Narcissus". É possível consultá-lo na página do leilão (https://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=6012041) (consultada a 03.08.2021).

⁷ Óleo sobre tela (c. 1903), 40,7 × 33cm. Coleção particular. Imagem em domínio público, disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Waterhouse_echo_study.jpg (consultada a 03.08.2021).

Figura 2 – Estudo do busto de *Echo* (c. 1903)

Waterhouse constrói a sua tela com base em contrastes importantes, tais como a verticalidade de Eco versus a horizontalidade de Narciso, reflexo da autonomia/submissão das figuras face à situação representada; o olhar de Eco para Narciso e deste para si próprio, sinónimo da relação amorosa estabelecida e não correspondida entre a ninfa e o jovem e deste com o seu reflexo; o rosa moderado de Eco contra o vermelho de Narciso, isto é, o amor de Eco opõe-se à paixão inflamada de Narciso.

Aquando da exposição na RAA, estes aspetos foram tidos em consideração pela crítica e, por isso, a revista *The Studio* considerou *Echo and Narcissus* como uma das obras mais bem conseguidas da exposição de 1903, considerando que “Mr Waterhouse, indeed, has not often before touched so high a level, admirable artist as he always is” (*apud* Hobson, 1980, pp. 120, 122). Também *The Art Journal* a elogiou como “one of the best examples of imaginative art which can be found in the Academy” (*apud* Hobson, 1989, p. 85). Tais críticas evidenciam que Waterhouse, nesta altura, ainda se mostra capaz de mergulhar no coração do mito grego e apresentá-lo com vivacidade ao espectador. Tal é perceptível pela opção feita de representar Eco a par de Narciso, o que mostra não só o conhecimento que o pintor tinha de todo o mito a partir de Ovídio, mas também a preocupação de o divulgar.

Na atualidade, é unânime considerar este quadro como um dos mais importantes, expressivos, emblemáticos e conhecidos deste pintor ou, como sintetizou Trippi (2002, p. 160), “*Echo and Narcissus* must be counted among Waterhouse’s most beautiful and affecting pictures”.

2. Os outros “narcisos” de J. W. Waterhouse

Se atendermos às obras que Waterhouse pintou e expôs ao longo da sua carreira artística, sendo umas mais conhecidas do que outras, percebemos que as flores estão continuamente presentes e é evidente que, em alguns deles, são a razão do quadro, como *The Soul of Rose* (1908), cujo título advém de um verso do poema “Maud” (1855) de Lord Alfred Tennyson. No caso dos narcisos, estes pontuam quadros de 1891 até 1913, durante 22 anos.

Por volta de 1891, Waterhouse expôs duas telas – *Flora*⁸ (1891) (figura 3) e *A Roman Offering*⁹ (c. 1891) (figura 4) – que denunciam a influência da pintura de Alma-Tadema e Lord Leighton, evidenciada pela procura de uma representação cuidada da antiguidade clássica, nomeadamente nos elementos decorativos,

⁸ Óleo sobre tela; 73 cm x 33 cm. Agora numa coleção privada, foi leiloado pela Sotheby’s, em 2008, atingindo o valor de 265 mil libras. A imagem encontra-se em domínio público e está disponível em <https://www.wikiart.org/en/john-william-waterhouse/flora> (consultada a 03.08.2021).

⁹ Óleo sobre tela; 50 cm x 20 cm; coleção privada. A imagem encontra-se em domínio público e está disponível em <https://www.wikiart.org/en/john-william-waterhouse/a-roman-offering> (consultada a 03.08.2021).

como sejam a estátua de Flora ou a ânfora que surge no parapeito da casa, no canto superior esquerdo do quadro.



Figura 3 – *Flora* (1891)

Em ambos se reconhece a estátua de Flora, num pequeno altar, adornada por flores. No primeiro caso, os lírios – evocativos da metamorfose da mãe de Narciso – estão encostados à parede do altar e contrapõem-se aos narcisos, colocados de uma forma mais descuidada. Existem, ainda, três no chão, entre o passeio e o chão da via, que se encontram em três posições diferentes, o que permitiu ao pintor ensaiar diferentes ângulos de representação da flor, não deixando, contudo, de ser também uma forma de mostrar como a flor – e o jovem – (de)caiu.

No segundo caso, a jovem, representada frente ao altar e já não ao lado do mesmo, tem nos braços um ramo de narcisos e alguns já se encontram deitados ao lado do vaso e da estátua da deusa. Ficamos, de certo modo, a conhecer o perfil da jovem que coloca o que parece ser um ramo de violetas no vaso de barro,

enquanto adorna o pequeno altar da deusa, o que interrompe o movimento da ação. Os narcisos também parecem constituir um elemento do fundo da tela, pouco definido, mas reconhecível.



Figura 4 – *A Roman Offering* (c. 1891)

Existem elementos do cenário que se mantêm de outros quadros, como é o caso do banco, em *Flora*, que surgira em *Mariamne* (1887) e em *Circe Offering the Cup to Odysseus* (1891), ou então as cores da parede de *A Roman Offering*, que evocam uma aguarela que Waterhouse fez em Pompeios, cerca de 1877, reproduzida em Prettejohn et al. (2008, p. 79). Os tons desta aguarela já tinham sido utilizados para as paredes interiores de *The Household Gods* (1880). Trippi (2002, p. 99) estabelece uma comparação entre a representação interior e claustrofóbica deste quadro com “fresh air, brighter tones and a modified square-brush effect”, presentes em *Flora* e em *A Roman Offering*.

As flores são as do mito de Ovídio, ou seja, com um centro amarelo açafraão e de pétalas brancas. Esta ressalva é importante, na medida em que o termo mais

comum em inglês para narciso é “daffodil” e as suas representações mostram flores inteiramente amarelas, sem as pétalas brancas dos narcisos mais conhecidos. Kirkby (2011, pp. 37-38) anota que a flor se associa a novos começos, pois surge no fim do inverno e no início da primavera, atingindo o seu auge na Páscoa (ressurreição). Simultaneamente, a flor simboliza a partida breve da vida – o que acontece com o mito de Narciso e com o de Adónis – e está relacionada com o mundo dos infernos, devendo a palavra em si derivar etimologicamente do latim medieval *affodilus* e *asphodelos*, em grego, o asfódelo, flor que crescia nos prados do mundo inferior.

Esta indicação de cor é importante uma vez que, depois da representação já abordada de *Echo and Narcissus*, em 1903, Waterhouse expõe, em 1904, um quadro que terá pintado no ano anterior – *Boreas* (1903)¹⁰ (figura 5) –, no qual os narcisos são maioritariamente amarelos, ganhando relevância o que se encontra preso no cabelo da jovem.

Este quadro surge no seguimento de *Windflowers* (1902)¹¹ (figura 6), termo usado para as anémonas, que parece não estabelecer uma relação imediata com o mito. A ausência de referência mitológica no título pode ser uma forma de generalizar e universalizar o tema, mas não seria de todo inocente para aqueles que acompanhassem a obra de Waterhouse à época, já que dedicara uma tela em 1899-1900, *The Awakening of Adonis*, ao surgimento desta flor.



Figura 5 – *Boreas* (1903).

¹⁰ Óleo sobre tela; 94 cm x 69 cm; coleção privada. Imagem em domínio público, disponível em linha em <https://www.wikiart.org/en/john-william-waterhouse/boreas-1903> (consultada a 03.08.2021).

¹¹ Óleo sobre tela; 116 cm x 79 cm; coleção privada. Imagem em domínio público, disponível em linha em <https://www.wikiart.org/en/john-william-waterhouse/windflowers-1902> (consultada a 03.08.2021).



Figura 6 – *Windflowers* (1902)

O fundo de *Boreas* é muito semelhante ao de *Windflowers*, ainda que mais sombrio, o que contribui para a construção da ideia de Bóreas, vento do inverno e do frio, presente nas cores frias da tela, que acabam por harmonizar toda a composição e estabelecer um contraste com o amarelo dos narcisos, e mais violento nas árvores do canto superior esquerdo. Os narcisos são levados pela força do vento, mostrando-se mais frágeis, o que também acontece com as anêmonas em *Windflowers*. O peso da flor é equilibrado com as cores do quadro: as anêmonas surgem com uma figura em rosa e muito diurna; por sua vez, os narcisos acompanham a figura, vestida de tons frios azulados, revelando-se o cenário mais noturno e sombrio.

A jovem – que tem um vestido que recupera o padrão de *Circe Invidiosa* (1892), tela que evidencia o papel de Circe no mito de Glauco e Cila – colhe flores ao mesmo tempo que é colhida pelo vento, o que nos remete para o episódio das *Metamorfofes* dedicado a Bóreas e Oritia (6: 675-721), especialmente para os ver-

sos 702-707. Nestes versos, Bóreas sacode as asas, espalhando o vento pela terra, e, acoberto da obscuridade, rapta Oritia enquanto colhia flores, depois de a ter cortejado sem sucesso. A tradução de Riley (1851, p. 221) reforça o abanar das asas de Bóreas e o movimento que impõe à terra e ao mar, de modo que “wrapt in darkness, embraces with his tawny wings Orithia, as she trembles with fear”. Trippi (2002, p. 185) ressalva que o rapto de Oritia não é muito retratado na pintura e o facto de retirar de cena a personagem masculina dificulta a leitura da narrativa, aproximando-o mais do Esteticismo da altura.

Waterhouse desenha com grande cuidado ambas as modelos, bem como a sua roupa. O estratagema da modelo que prende o véu com a mão e cria simultaneamente volume é uma fabulosa estratégia para mostrar a força do vento e induzir movimento à tela, que é de imediato intuído pelo espectador. O cuidado que o pintor presta à posição dos braços à volta da cabeça é reflexo dessa atenção ao meio que a rodeia, com o receio de algo que chega pela brisa.

Como já foi referido para *Echo and Narcissus*, o fundo não recebe tanta importância no trabalho de pormenor que as modelos recebem, pois, de facto, é o contexto, mas não o centro da representação. Por outro lado, ao contrário do cenário mais escuro e fechado, *Windflowers* e *Boreas* apresentam um prado prolongado e aberto, com uma luz prateada e uniforme ao fundo.

Windflowers (1902) é considerado “one of Waterhouse’s most striking inventions” (Prettejohn et al., 2008, p. 154) por colocar uma figura de corpo inteiro em movimento, ao mesmo tempo que constrói as vestes e os cabelos esvoaçantes. Para Hobson (1989, p. 89), este quadro inaugura o tema de “girls in flowing costume gathering flowers”, que durará cerca de dez anos, e no qual poderemos encontrar outras representações do narciso e evocações de outro mito.

Esta preocupação com a regeneração do mundo natural presente neste quadro pode, além disso, relacionar-se com o rapto de Prosérpina, que é descrito em *De Raptu Proserpinae* de Claudiano. Esta informação é importante, porque, em 1909, encontramos uma tela – ‘*Gather Ye Rosebuds While Ye May*’¹² (figura 7) – que aparenta ser a representação dos antecedentes do rapto de Prosérpina, na qual a jovem se encontra a apanhar flores com as suas companheiras, e que terá repercussão em obras posteriores, nas quais Waterhouse pintou narcisos. A posição da jovem em primeiro plano é devedora, segundo Trippi (2002, p. 199), da influência de *The March Marigold* (1870) de Edward Burne-Jones (1833-1898), que Waterhouse deveria conhecer. Todavia, nota-se uma clara naturalidade e movimento no quadro de Waterhouse que diverge profundamente da tensão que Burne-Jones impôs no seu. Acresce a isso que as cores vivas de Waterhouse se afastam profundamente dos tons laranjas e acastanhados de Burne-Jones, que conferem a *The March Marigold* um tom mais melancólico.

¹² Óleo sobre tela; 101 cm x 83 cm; A tela foi a leilão em 2007 na Sotheby’s, com uma estimativa entre 1,75 milhões e 2,5 milhões de dólares americanos, mas acabou por não ser arrematada. Imagem em domínio público, disponível em linha em <https://www.wikiart.org/en/john-william-waterhouse/gather-ye-rosebuds-while-ye-may-1909> (consultada a 03.08.2021).



Figura 7 – ‘Gather Ye Rosebuds While Ye May’ (1909)

No texto de Claudiano, Vénus incita as companheiras a colher flores enquanto ela colhe anêmonas (2: 119-23) e, a seguir, nas referências às flores (2: 131-36), aparece o narciso e o jacinto. Neste quadro, ganham relevo as anêmonas (símbolo do efêmero) e as rosas mosquetas – *eglantines* ou *briar rose* – símbolo da fugacidade da vida humana. Nesta tela, são visíveis, em primeiro plano, duas jovens a colher anêmonas e rosas mosqueta; seguidamente, depois do riacho, entre as árvores, uma jovem de pé, com flores no regaço; e, por fim, atrás de uma das árvores, uma outra jovem, prostrada colhendo flores.

Uma das jovens em primeiro plano apresenta uma faixa à cintura, que recupera o padrão da jovem em *Boreas* e que voltará a ser representado, mais pormenorizadamente, em *Narcissus* (1912). É curioso notar que, nas *Metamorfoses* de Ovídio, o rapto de Prosérpina (5: 341-571), que é uma das canções de Calíope e inclui em si os mitos de Cíane, Ascábalo e as sereias, mostra que a mãe, Deméter, reconhece o cinto da sua filha que caiu no lago (vv. 468-470), elemento que Waterhouse escolhe pintar.

Embora todo o mito de Prosérpina seja um mito de renascimento e de voltar à vida, Waterhouse retira o título deste quadro do poema “To the Virgins, to Make Much of Time” de Robert Herrick, poeta inglês do século XVII, no qual se lê: “Gather ye rosebuds while ye may,/ Old Time is still a-flying;/ And this same flower that smiles today,/ Tomorrow will be dying” (Poetry Foundation, 2019).

O poema denuncia a preocupação com a passagem inevitável do tempo, realçando a importância do *carpe diem*. Esta preocupação com o fim da vida, atendendo aos problemas de saúde que Waterhouse experienciou, alertam-nos para a importância de o pintor refletir constantemente sobre a mortalidade, não omitindo, porém, a questão do renascimento. Aliás, o título da tela *'Spring Spreads One Green Lap of Flowers'* (1910)¹³ (figura 8) deriva do primeiro verso do poema "Death-watches" de Christina Rossetti (1830-1894), irmã do pré-rafaelita Dante Gabriel Rossetti. Também este poema está relacionado com a passagem do tempo, pois a primavera espalha o seu manto verde – bem visível na tela –, que o outono irá enterrar em breve.



Figura 8 – *'Spring Spreads One Green Lap of Flowers'* (1910)

Waterhouse recupera a jovem mais afastada de *'Gather Ye Rosebuds While Ye May'* (1909), dando-lhe protagonismo, e mantém vários elementos: o riacho que divide a tela, as próprias árvores, o penteado da jovem e a faixa da cintura. Trippi (2002, p. 201) lembra que esta tela evoca o momento em que Proséquina se distrai, se afasta do grupo e acaba a colher flores sozinha.

¹³ Óleo sobre tela; 101 cm x 83 cm. A tela foi leiloadada em 2002, pela Sotheby's, por 556,650 libras esterlinas. Imagem em domínio público, disponível em linha em <https://www.wikiart.org/en/john-william-waterhouse/spring-spreads-one-green-lap-of-flowers-1910> (consultada a 03.08.2021).

No regaço da jovem e no cesto que está ao seu lado, estão já colhidas anêmonas e ela colhe agora uns narcisos, mais pequenos do que usualmente conhecemos, não se distinguindo facilmente o centro açafraão da mítica flor. Os mesmos narcisos estarão num quadro exposto em 1913, na RAA, chamado *Narcissus* (1912)¹⁴ (figura 9), tela em que a flor ganha o mesmo protagonismo que o mito havia tido em 1903.



Figura 9 – *Narcissus* (1912)

¹⁴ Óleo sobre tela; 94 cm x 62 cm; coleção privada. A tela foi leiloadada em 2002, pela Sotheby's, por 556,650 libras esterlinas. Imagem em domínio público, disponível em linha em <https://www.wikiart.org/en/john-william-waterhouse/narcissus-1912> (consultada a 03.08.2021).

Também nesta pintura Waterhouse recria elementos de ‘*Gather Ye Rosebuds While Ye May*’ (1909): a postura da figura principal deste quadro é a da figura feminina de *Narcissus*, mas altera a perna que avança da direita para a esquerda; a cor do cabelo passa de preto para castanho; o “cinto” da figura feminina mantém-se e é recuperado o padrão de *Boreas* (1903); o cor-de-rosa do vestido é intensificado; e o ramo de anémons é substituído por um de narcisos.

O cenário é, de forma global, idêntico aos que já foram abordados, mantendo-se o riacho, as árvores, as montanhas ao fundo ou mesmo o tom do céu. Nestes quadros dedicados à apanha de flores por jovens donzelas, só haverá alterações no último quadro desta “série” em que surgem narcisos – *A Song of Springtime* (1913)¹⁵ (figura 10) –, no qual o cenário rochoso do fundo é acompanhado por um mar azul, sob um céu incrivelmente luminoso, permitindo um fundo muito mais aberto e amplo do que os outros quadros dedicados à apanha de flores, evocando viagens à Escócia, segundo Hobson (1980, p. 134).



Figura 10 – *A Song of Springtime* (1913)

¹⁵ Óleo sobre tela; 71 cm x 92 cm; Coleção particular Pérez Simón, México. Imagem em domínio público, disponível em linha em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/af/John_William_Waterhouse_-_A_Song_of_Springtime.jpg (consultada a 03.08.2021).

Uma “flora” de seios desnudos e realmente ruiva colhe flores, sendo a figura a reprodução ampliada de uma das jovens do fundo de ‘*Gather Ye Rosebuds While Ye May*’, que surge acompanhada por crianças que evocam os *putti*, agora mais crescidos, de *The Awakening of Adonis* (1899-1900). O quadro denota uma grande riqueza e equilíbrio da cor: os azuis surgem espalhados pelas vestes da criança, no regaço da mulher, no mar e no céu; os amarelos dispersos como também estão os narcisos; o cor-de-rosa das árvores floridas encontra o seu par na faixa da mulher; e até o avermelhado da faixa do pequeno músico tem presença no cabelo ruivo da figura central ou nas maçãs rosadas de uma das crianças.

Waterhouse nomeou a tela tendo por base um poema de Augusta Davies Webster (1837-1894), presente em *A Book of Rhyme* (1881), que evoca a esperança que desespera. Neste poema, pode-se ler que a primavera não é feliz, porque se encontra cheia de chuva e de geada e, por isso, não se separa da questão do fim da vida e da doença. Todavia, o renascimento faz-se presente pelos narcisos e os azuis jacintos-dos-campos, que aludem ao rapto de Prosérpina por Hades, de acordo com Claudiano (2: 131-132).

Waterhouse trabalha neste quadro durante um longo período, também devido à sua doença, mas acaba por se libertar expressivamente por meio de uma pincelada mais livre, o que só acontecera até então nos seus estudos a óleo, como nota Gerard-Powell (2014, p. 189). Esta tela foi adquirida, em 1914, por Alec P. Henderson, filho do primeiro barão de Faringdon, Alexander Henderson, que já fora mecenas e amigo de J. W. Waterhouse. Alec já tinha na sua coleção outros quadros do período final de Waterhouse, designadamente *Narcissus* (1912), como regista Hobson (1980, p. 192).

3. Conclusão

A representação do narciso enquanto flor acompanhou John William Waterhouse na sua pintura entre 1891 e 1913, o que também acontecerá – mais destacadamente – com duas outras flores: as anémons e as rosas. Essa presença tornar-se-á mais importante quando abordar o mito etiológico de Eco e Narciso, como já fizera com *The Awakening of Adonis* (1899-1900), no qual se dedicara às anémons, e que mais tarde fará com *Apollo and Daphne* (1908).

A “série” dedicada à recolha de flores tem uma longa permanência na produção artística do pintor e caracteriza-se – como nota Trippi (2002, p. 187) – pelo uso de corpos arqueados e pelos cenários em prados abertos e profundos. Além dos quadros abordados, existem outros em que um prado aberto cheio de flores constitui o cenário da ação, sendo, por isso, um ponto recorrente na pintura de Waterhouse, mesmo não merecendo todo o pormenor que as figuras adquirem. O facto de haver elementos (paisagísticos e de composição) que transitam entre os quadros auxilia-nos a estabelecer relações entre eles e a concluir que não foi o mito que esteve na base do uso da flor, mas o uso frequente da flor, associado ao conhecimento e formação clássicos do pintor, que levaram à produção de quadros em que a etiologia do mito está presente.

Ao longo destas telas, há uma constante preocupação com o fim da vida ou a renovação/renascimento da mesma, que se reflete na simbologia das pin-

turas em si. Note-se que a relação de Waterhouse com o mito de Prosérpina esteve (in)conscientemente presente na sua pintura. Trippi (2002; p. 199) notou que Waterhouse se revelou interessado pelos mistérios antigos, nomeadamente pelos de Elêusis que a *Hermetic Order of the Golden Dawn* promovia em Londres. Nesse sentido, a seleção de mitos como o de Flora, Orfeu, Adónis ou Narciso está relacionada com os despertares apaixonados, mortes e metamorfoses, que fazem com que “these transfigurations all convey a hopeful message of natural regeneration, the survival of the mortal soul after the death of the body, and the potential for resurrection” (2002, p. 160).

O nome de Waterhouse foi ofuscado pela primeira guerra mundial e só há 20 anos tem vindo a renascer, metamorfoseado pelo gosto clássico, que agora recupera o seu interesse. Waterhouse merece recuperar o protagonismo que teve enquanto académico da RAA e pintor coerente. Isso tem passado pela produção de bibliografia e de exposições retrospectivas e temáticas, onde exemplares da sua obra são incluídos pelas diferentes linhas de ação que seguiu, mas principalmente pelos leilões de algumas das suas mais importantes telas, que têm atingido recordes para a pintura vitoriana, como foi o caso de *Thisbe* (1909), que, em outubro de 2018, atingiu 3,73 milhões de dólares americanos, ou de *The Soul of Rose* (1908), que, em outubro de 2019, atingiu 4,69 milhões de dólares americanos.

Referências bibliográficas

- Barrow, R. J. (2007). *The Use of Classical Art and Literature by Victorian Painters, 1860-1912: Creating Continuity With the Traditions of High Art*. New York; Ontario; Wales: The Edwin Mellen Press.
- Christian, J. (Ed.) (1989). *The Last Romantics – The Romantic Tradition in British Art: Burne-Jones to Stanley Spencer*. London: Lund Humphries, Barbican Art Gallery.
- Gerard-Powell, V. (2014). *A Victorian obsession: the Pérez Simón collection at Leighton House Museum* (D. Robbins, Ed.). London: Royal Borough of Kensington and Chelsea.
- Hobson, A. (1980). *The Art and Life of J W Waterhouse RA 1849-1917*. Sydney: Studio Vista/Christie's.
- Hobson, A. (1989). *J W Waterhouse*. London: Phaidon Press Limited.
- Hutchison, S. C. (1986). *The History of the Royal Academy 1768-1986*. Londres: Robert Royce Limited.
- Kirkby, M. (2011). *A Victorian Flower Dictionary*. New York: Ballantine Books.
- Noakes, A. (2004). *Waterhouse, John William Waterhouse*. London: Chaucer Press.
- Poetry Foundation. (2019). “To the Virgins, to Make Much of Time” by Robert Herrick. Retrieved from <https://www.poetryfoundation.org/poems/46546/to-the-virgins-to-make-much-of-time>
- Prettejohn, E., Trippi, P., Upstone, R., Wageman, P. (2008). *J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite*. Groningen: Groninger Museum.
- Riley, H. T. (1851). *The Metamorphoses of Ovid. Literally Translated into English Prose, with Copious Notes and Explanations*. London: H. G. Bohn.
- Seaton, B. (1995). *The Language of Flowers, a history*. Charlottesville, EUA: University Press of Virginia.
- Severino, C. M. (2018). *Representações das Metamorphoses de Ovídio em J. W. Waterhouse*. Universidade de Lisboa. Retrieved from <http://hdl.handle.net/10451/37067>
- Trippi, P. (2002). *J. W. Waterhouse*. London: Phaidon Press Limited.
- Vance, N. (1997). *The Victorians and Ancient Rome*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.

Resumo

Desde que começa a expor na *Royal Academy of Arts*, em 1874, até à sua morte, em 1917, J. W. Waterhouse manteve um relacionamento constante com os textos clássicos, nomeadamente com

as *Metamorfoses* de Ovídio, com base nas quais produziu sete telas admiráveis e vários estudos. Uma dessas obras – *Echo and Narcissus* (1903; Walker Art Gallery, Liverpool; óleo sobre tela, 109 cm x 189 cm) – é a imagem mais reproduzida da galeria de Liverpool. De facto, ela foi pioneira na aquisição dos direitos de autor, quando a comprou ao artista na *Liverpool Autumn Exhibition* em 1903. Além deste trabalho, o pintor também usou a flor como motivo recorrente na sua pintura, designando *Narcissus* uma tela de 1912, cuja composição retrata um prado inglês florido. Propomo-nos analisar *Echo and Narcissus*, relacionando-o com o texto de Ovídio e, de seguida, estudar algumas das pinturas do artista que evocam a flor e a figura do mito.

Abstract

From the time he starts exhibiting in the Royal Academy of Arts, in 1874, until his death, in 1917, J. W. Waterhouse maintained a constant relationship with the classical texts, namely Ovid's *Metamorphoses*, based on which he produced seven admirable canvases and various studies. One of these works – *Echo and Narcissus* (1903; Walker Art Gallery, Liverpool; oil on canvas, 109 cm x 189 cm) – is so well known that it is the most reproduced image of the gallery of Liverpool. In fact, the gallery was a pioneer in the acquisition of the copyright, when acquired the canvas from the artist at the *Liverpool Autumn Exhibition* in 1903. In addition to this work, the painter also used the flower as a recurrent motif in his paintings, naming one of his canvas *Narcissus*, in 1912, whose composition depicts a flowery English meadow.

We propose to analyze *Echo and Narcissus*, relating it with Ovid's text and, afterword, studying other paintings that evokes the flower and the figure of the myth.