

Ao espelho de *A Noite*: Narciso

In the mirror of *The Night*: Narcissus

Ana Paula Pinto

UCP-CEFH
appinto@ucp.pt

Palavras-chave: Narciso, Eco, Ovídio, mitologia antiga, Elie Wiesel.
Keywords: Narcissus, Echo, Ovid, Ancient Mythology, Elie Wiesel.

1. Pressupostos

O mito não tem idade. Está na sua matriz identitária o traço genético, ou genológico, se assim quisermos dizer, da indefinição. Indefinição de tempo, de lugar, de origem, de autor. De motivação semântica. Porque a certa altura ele ocorre como um legado tradicional partilhado, que se impõe, vivo e fecundante¹, sobre todos os quadrantes do imaginário humano, podemos supor que, num qualquer tempo, num lugar indeterminado, alguma coisa ocorreu a marcar a consciência dos homens, que dela guardou uma memória poética efabulada.

O tratamento narrativo da figura de Narciso garante, a esse propósito, na Mitologia e Literatura antigas, uma elucidativa aura de enigmática singularidade. Tem sido tónica recorrente dos estudos especializados sublinhar, na verdade, o facto de a este referente se poderem associar com relativo rigor dois referentes precisos – uma data, o século I a.C., e um autor – Ovídio, a partir dos quais reconhecemos a primeira e mais completa versão conhecida do mito, e, por isso, aquela que acabou artificialmente reconhecida, no complexo processo de transmissão e multiplicação de versões, como a canónica.

Uma leitura mais atenta dos indícios literários, no entanto, permite aceitar como provável que, antes de ocorrer no enquadramento narrativo perfeitamente definido – e mais conhecido – das *Metamorfoses* de Ovídio, a narrativa já tivesse enraizadas no terreno fértil do imaginário mítico antigo algumas versões controversas.

¹ Vd., para mais detalhes, Buxton, 1994.

Prova dessa anterioridade parece indiciada na etimologia antiga do mítonimo, de provável estrato micénico, e na complexa componente semântica que a enforma, a emprestar fundamento às mais nucleares linhas hermenêuticas da narrativa mítica.

Combinando na sua formação uma primeira raiz aparentada com as formas nominais *νάρξ* e *νάρκη* (*torpor, entorpecimento, dormência, morte*), e os seus deverbativos *ναρκάω* e *ναρκόω* (*entorpecer, causar torpor*)², com um sufixo pré-helénico – *ισσος*, um provável empréstimo miceno-cretense, é possível que a referência nominal comporte desde a origem a notação semântica dos efeitos estupefacientes associados à flor.

Essa relação semântica, que autores gregos detalharão posteriormente, no âmbito de exposições científicas, de botânica e medicina (e.g., Plutarco³), parece ter merecido muito mais cedo a atenção dos poetas, no contexto da expressão literatura arcaica: ao que nos é dado supor pelos testemunhos supérstites, a primeira referência à flor amarilidácea ocorre no *Hino Homérico II a Deméter* (vv. 8 e 428).

Integrando a vasta coleção de trinta e três poemas conhecidos desde a Antiguidade como *Hinos Homéricos* – pela similaridade de tradição rapsódica que partilham entre si com o modelo épico arcaico de Homero⁴ – o *Hino Homérico a Deméter (II)*, apenas documentado no manuscrito Mosquensis, e um dos mais antigos⁵, provavelmente do século VII a.C., detalha, em quatrocentos e noventa e cinco versos, a narrativa mítica da desdita de Perséfone, que nas colinas do

² Donde derivam os lexemas portugueses *narcole* e *narcótico* (e associados); a forma *νάρξ* é defectiva, usada apenas excepcionalmente no acusativo (*νάρκα*). Ambos os lexemas e seus derivados podem ocorrer no contexto da literatura científica – do âmbito da medicina e da botânica, em autores como Hipócrates (e.g. *Αφορισμοί*, 5, *Περὶ Ἀρχαίης Ἰητρικῆς*, 22, *Περὶ Ἰερῆς Νόσου*, 4) e Galeno, ou em autores de pendor propriamente literário (e.g. *Ar. V. 713*).

³ Plutarco nota (*Mor., Quaestiones Convivales*, 647 b), através da personagem do médico Trifon, convidado num banquete a pronunciar-se sobre o uso de grinaldas de flores, que algumas espécies botânicas, como as noogueiras (*καρύα*) e os narcisos (*νάρκισσοί*), têm inscrito na sua denominação o conhecimento que a Antiguidade detinha dos efeitos soporíferos e anestésicos que exercem sobre os homens. *Vd.*, para maiores detalhes, Plutarco, 2008, p. 163.

⁴ Nomeadamente na versificação em hexâmetros dactílicos, na expressão formular épica, e nas temáticas míticas (consagradas a muitas das divindades gregas a quem a poesia homérica reservou uma bem-aventurada estadia nas alturas eternas do Olimpo). A Deméter estão consagrados dois poemas, um dos maiores (*H. H. II*) e um dos menores (*o H. H. XIII*). Em função dos conhecimentos que possuímos hoje sobre a poesia épica dos começos, supomos que as trinta e três composições sejam o produto da actividade criadora de poetas, e corporações de poetas – como os Homéridas de Quios – que durante séculos compuseram e recitaram na Ásia Menor e na Grécia continental, sobretudo no contexto aristocrático das cortes de grandes senhores, e nas festas públicas em que se prestavam aos deuses as honras devidas: o *Hino a Apolo Délio* (vv. 146 ss.), que descreve a ruidosa e festiva afluência comunitária dos Jónios à ilha sagrada de Apolo, parece sugerir claramente este âmbito cultural da expressão poética hínica.

⁵ Quanto à cronologia das composições, a crítica não conseguiu até hoje reunir certezas consensuais: os poemas, tal como os encontramos hoje, enquadram-se em períodos históricos por vezes bastante distanciados, desde os séculos VII e VI a.C., até ao período alexandrino. Foram provavelmente reunidos tardiamente por um gramático anónimo. É opinião corrente, mas não universal, que os quatro *Hinos Maiores* foram compostos no período arcaico, entre o sétimo e o sexto séculos a.C.. Quanto à extensão, a coleção testemunha diferenças tão substanciais, que

Nisa se deleitava a colher, para entrançar numa grinalda, as mais variadas flores (rosas, açafão, delicadas violetas, lírios, e junquinhos); particularmente atraída pela sedução do narciso – que desabrochava tão admiravelmente na brandura do prado, a ponto de encantar homens e deuses, e enternecer céu, terra e águas com a doçura da sua fragância suavíssima – a menina, arrebatada pelo Hades, com a conivência de Zeus, mergulha de súbito nas profundezas do Reino das Sombras⁶. A narrativa do *Hino*, que amplia com requinte de detalhes o brevíssimo mito hesiódico do rapto de Perséfone pelo impiedoso soberano do submundo (Hes. *Theog.* 912-14), surge aqui vinculada ao antiquíssimo culto misterioso de Elêusis⁷.

Sintomaticamente, esta primeira referência poética à flor do narciso, confirmando a etimologia do lexema, ocorre num contexto semântico que comporta duas notações fundamentais, não só reiteradas no contexto poético da narrativa de Ovídio, mas também no das que se lhe seguirão: a do incoercível encanto que a flor exerce, traduzido funestamente no desfecho da morte. A sua ligação, de resto, às figuras divinas de Perséfone e Deméter, e, por isso, também ao culto misterioso de Elêusis, reiteradamente aludidas por vários autores da Literatura Grega posteriores (e.g.: Plut., *Mor.*, 647 c; Sof., *O.C.*, 683)⁸, parece sublinhar desde a origem a natural vinculação da flor de narciso ao universo simbólico da morte.

inclui desde uma composição com três versos apenas (o *H. H. a Hera*), até aos quinhentos e oitenta versos do *H. H. a Hermes* (IV).

- ⁶ Deméter deambula, então, pela terra, tomada de grande angústia, de tocha na mão, procurando a filha, até que Hécate e Hélios lhe revelam as circunstâncias do rapto da jovem. Indignada, a deusa abandona o convívio dos deuses, e disfarçada de mulher idosa chega a Elêusis, onde trava amizade com as quatro filhas do rei Celeu, que conseguem a autorização materna para a receberem no palácio como ama de Demofonte, o filho mais novo da família real. A deusa compromete-se a proteger a criança de todo o mal, e alimenta-a secretamente com ambrosia, tentando torná-la imortal por meio de rituais mágicos, mas é surpreendida pela rainha Metanira a mergulhar Demofonte no fogo; depois de revelar a sua verdadeira identidade aos reis, e lhes censurar a curiosidade insensata (que priva o pequeno de uma excepcional imortalidade), Deméter exige a consagração de um templo e de um altar, e instrui os Eleusinos nos seus rituais misteriosos. Abandona então o palácio, lamentando continuamente a ausência da filha, e o seu abatimento provoca sobre a terra uma terrível fome, que ameaça a sobrevivência humana e as honras devidas aos deuses. Depois de várias tentativas frustradas de negociação, Hermes é enviado ao Submundo a resgatar Perséfone; Hades aceita remeter a jovem à mãe, depois de garantir que ela, ingerido um grão de romã, regressará ao mundo subterrâneo, onde permanecerá como sua esposa um terço do ano. Zeus consegue, pois, trazer Deméter de novo ao Olimpo, apaziguada e com a filha. A deusa então prodigaliza sobre a terra os excepcionais dons da sua prosperidade, e ensina aos reis de Elêusis os seus ritos absolutamente secretos, capazes de garantir aos iniciados a felicidade no Além. Para outras versões antigas do mito, *vd.* Allen, Halliday & Sikes, 1936², pp. 108-09.
- ⁷ Na verdade, podemos com relativa segurança interpretar o poema como a história sagrada do grande santuário de Elêusis, e da instituição dos ritos secretos, impostos por via divina aos cidadãos, provavelmente no contexto da monarquia micênica.
- ⁸ Sófocles (*O.C.* 682-84) refere que a flor de narciso, também chamada *leirion*, integrava a coroa ritual de Deméter e Perséfone; a explicação sincrética do mito, proposta por Graves, 2005, p. 294, é a de que a efabulação mítica resulte de uma interpretação precipitada na qual ou Alcmeon, ou Orestes, deitado, coroado de lírios, junto de um lago, tenta em vão purificar-se depois de assassinar a mãe; o vulto interpretado como de Eco representaria a sombra da mãe, e Amínio o pai assassinado.

2. A tradição literária

No contexto da tradição estético-literária antiga corre sérios riscos quem ousar concluir com segurança sobre o que quer que seja. Poderemos, na verdade, asseverar que a figura de Narciso não tenha tido notória projecção na mundividência antiga, por se não conhecerem, com efeito, no riquíssimo manancial da tradição, sinais relevantes da narrativa mítica em autores anteriores ao século I a.C.? Será o silêncio da tradição prova de que o tratamento literário do tema só ocorreu em testemunhos gregos e latinos relativamente tardios, da Época de Augusto? Terá Ovídio oferecido o primeiro mote, que outros autores, sobretudo contemporâneos, se entusiasmarão a glosar?

Talvez seja mais prudente considerar apenas que o mito de Narciso não teve, como estrutura ficcional autónoma, notória projecção na mundividência antiga. Na verdade, ocorrendo associada tematicamente aos mitologemas nucleares da sedução nociva e da morte, a narrativa apresenta vinculação genológica a várias narrativas antigas, sincreticamente aparentadas, nas quais uma excepcional polarização atractiva impõe a uma personagem ou morte ou abdução cruel, e consequente metamorfose; muitas vezes surgem ainda conotadas com ritos iniciáticos propiciados pela violência de divindades, sobretudo ctónicas⁹. Ocorrem como exemplares desta complexa e muitas vezes imprecisa contaminação semântica vários episódios ou ciclos míticos (como os de Deméter e Perséfone; Eurídice e Orfeu; Díónisos; Adónis, Endímion, Jacinto, Actéon, Ganimedes, Hilas, Crisipo, Hermafrodito...).

Este enquadramento temático comum legitima a conjectura de que, mesmo sem deixar vestígios escritos conhecidos, alguma versão do mito de Narciso tivesse conquistado relativa projecção em fase anterior à dos primeiros testemunhos narrativos – explícitos – conhecidos. Para essa hipótese parece apontar ainda o testemunho de Pausânias (*Desc.*, IX, 31, 7-9): ao descrever o território da Beócia detalhando a topografia de Téspias¹⁰, e em particular a da chamada “fonte de Narciso”, o geógrafo enuncia criticamente duas versões controversas do mito¹¹, e nota que a história da flor de narciso (que o mito pretenderia etiológicamente explicar) teria sido já objecto da produção literária de Panfo¹², um poeta pré-homérico¹³ de que nem fragmentos teriam sobrevivido. Desta fonte

⁹ Como Hades, Hécate, as Erinias, o próprio Díónisos. Graves, 2005: p. 29, refere que está documentada literariamente a tradição de plantar narcisos sobre os túmulos, simbolizando a efemeridade da vida, a morte jovem, e a notação de que a morte é apenas um sono; às Erinias, divindades vingadoras, que aniquilavam os criminosos, eram oferecidas grinaldas de narcisos.

¹⁰ De onde seria natural o jovem filho de Cefiso e Liríope.

¹¹ A do jovem que se apaixona por si mesmo de tal modo que se deixa morrer, e a do jovem enlutado que confunde no seu reflexo a imagem da irmã morta. Em ambas as versões, é recorrente a notação obsidante do fascínio e da morte.

¹² Outras referências ao poeta em Paus. *Descr.* 1. 29. 2 (a propósito da descrição do templo de Ártemis em Delos); em Paus. *Descr.*, 1. 38. 3 (sobre os nomes das filhas de Celeus); em 1. 39. 1 (sobre os erros de Deméter em Elêusis após o desaparecimento da filha); e em 7. 31. 9 (sobre os hinos dedicados pelo poeta a Poséidon).

¹³ Outros autores viriam a identificá-lo como poeta helenístico.

autoral teria brotado, de acordo com Pausânias, a versão (que reconhecemos hoje no *Hino Homérico a Deméter II*), segundo a qual o excepcional encanto de um narciso servira a Hades como insidioso estratagema para arrastar para os Infernos Perséfone, quando a ingénua colhia num prado flores para uma vistosa grinalda...

Também nos parece seguro que a exuberante multiplicidade de versões artísticas¹⁴ que tomam por protagonista a figura de Narciso (ligada, de resto, a outras figuras míticas mais ou menos amplamente reconhecidas pela tradição poético-mítica), documentada com particular ímpeto a partir do início do período Imperial Romano, entre finais do século I a.C e meados do I d.C., por um conjunto de autores coetâneos¹⁵, parece sem dúvida pressupor alguma maturação do referente poético no imaginário greco-romano.

3. Ovídio e a versão canónica

O enquadramento narrativo perfeitamente definido – e mais conhecido – das *Metamorfoses* (III, 339-510) de Ovídio¹⁶, propõe, por um encadeamento cronológico linear, a genealogia divina de Narciso a partir da violência amorosa do Rio Cefiso sobre a azulada ninfa Liríope. Perturbada pela extraordinária beleza da criança¹⁷ que concebe, a mãe consulta a autoridade oracular do cego Tirésias. Um excuro narrativo acabara de elucidar (*Metamorfoses*, III, 317-38) as causas da extraordinária capacidade divinatória de Tirésias¹⁸, de resto confirmada pelos episódios consequentes da história. Inscrevendo um desvio narrativo singular,

¹⁴ Não só literárias, mas também plásticas, como se depreende dos testemunhos de Filóstrato, o Velho, e Calístrato, o Sofista, nos séculos III ou IV, sobre pinturas e esculturas antigas. Vd., para mais detalhes, Pena, 2017, pp. 38-42.

¹⁵ Para uma visão mais detalhada, consulte-se a colectânea organizada por Pena, 2017.

¹⁶ Além da narrativa compósita de *Metamorfoses*, 3. 339-510, uma breve alusão à infelicidade do jovem ocorre ainda em *Fastos*, 5. 225-26.

¹⁷ O detalhe da excepcional beleza, que até a mãe divina estranha, e provoca um desejo desmesurado em deusas, ninfas e jovens, traz à colação a ideia antiga de que o excesso faz incorrer o mortal em *hybris* e na sanção divina.

¹⁸ A sequência combina mitemas particularmente importantes na mundividência antiga, como o do castigo divino, da cegueira, e da compensação: Hera castiga com a cegueira a *hybris* de Tirésias, e Zeus compensa-o com a profecia (Ov. *Met.*, 3. 333-38). Na resposta de Tirésias a Liríope volta a preponderar a ideia obsidiante da visão: o menino viverá amplamente, se não se vir. A leitura simbólica da narrativa combina as noções da adivinhação (visão de dentro para fora), da cegueira (intransitividade do olhar) e da serpente (animal ctónico, que faz a ligação com o mundo infernal, e simultaneamente se encontra omnipresente em contextos de adivinhação, associado a Apolo e Delfos, Heleno, Cassandra, Melampo e Ofioneu). Também se nota de forma explícita a ideia da sanção divina no contraponto narrativo de Eco, castigada por Hera, como o adivinho Tirésias, por ter também falado demais. Porque as ninfas se queixam da indiferença de Narciso, Némesis castiga-o fazendo-o apaixonar-se por si mesmo. O excuro narrativo, que justifica a excepcional capacidade adivinhação de Tirésias, fruto de um castigo divino por excesso de curiosidade e ingerência no acasalamento das serpentes, permite também antecipar narrativamente o tema da duplicação reflexiva: a assunção sequencial das duas identidades sexuais transforma o adivinho cego num esboço de hermafroditismo, que prolepticamente parece anunciar a afectividade autocentrada de Narciso.

Ovídio será, ao que se sabe, o primeiro dos autores antigos a associar a história de Narciso à de Eco: embora a figura isolada de Eco já tivesse conquistado na tradição mítica anterior um sólido espaço de referência¹⁹, a sua ligação a Narciso (que se tornou nas interpretações posteriores muito frequente) não está documentada em nenhuma versão narrativa anterior à de Ovídio.

Assente numa estrutura de simetrias duais, de grande produtividade na tradição literária antiga, a narrativa poética instaura-se sobre um complexo esquema simbólico de especularidades, onde a imagem do espelho assume fulcral expressividade metonímica²⁰.

Assim, a leviandade de Tirésias a separar com violência duas serpentes unidas em acasalamento provoca na sua própria história individual a sanção divina de uma primeira cisão; de homem converte-se em mulher, e tem de aguardar sete anos até reverter, pela mesma violência ritual, à natureza original de homem; chamado, porém, a dar testemunho perante Zeus e Hera, a verdade que enuncia fá-lo de novo merecer controversamente dos senhores divinos o castigo da cegueira e a compensação da profecia. Esse dom de superar a limitação imposta, sendo cego e visionário, o porá em prática Tirésias em primeira instância com a azulada Liríope: tomada à força pela violência de Cefiso, a ninfa concebe um filho tão extraordinariamente belo, que sente necessidade de consultar na pessoa do adivinho o futuro. O visionário (que não vê) nota à mãe inquieta que o menino viverá enquanto se não vir. Confirmando a profecia, extraordinariamente belo e visível a todos, ele crescerá a marcar fundamente o afecto de todos, e a não se reconhecer em nenhum. Cruza então um dia com Eco, a quem também Hera castigara²¹, subtraindo-lhe a voz, que à deusa causara melindre.

Mas a relação afectiva das duas personagens acabará por se estabelecer através de um esquema antitético de sucessivas rejeições e desencontros, que condicionam o futuro trágico de cada um²².

¹⁹ Eco está presente em autores como Píndaro (e.g. *Ol.* 14, 20-25), Eurípides (e.g. *Andrómeda*, segundo o testemunho parodístico de Aristófanes, *Thesmofor.*, 1056, 1059, e de vários escólios a Teócrito); possivelmente já recorreria em várias alusões antigas a notação do castigo divino sofrido por Eco, que Ovídio poetiza.

²⁰ Como a crítica tem sublinhado (Pena, 2017, pp. 13 ss.), é bem possível que a notável expressão do mito de Narciso no período de Augusto – e a centralidade temática que nele assumem a notação do reflexo, e do espelho – esteja de alguma forma associada não só com a relevância assumida na época pelos conhecimentos de catóptrica, difundidos pelos tratados euclidianos, mas também com as profundas transformações da sociedade imperial, e da sua obsidante atenção à estética e à exposição da imagem.

²¹ O excuro narrativo de Eco surge também justificado por uma ingerência abusiva da ninfa na história complexa dos afectos e ressentimentos de Hera; o esquema narrativo da história articula-se assim simetricamente sobre um esquema poético típico, o da repetição/reflexo/especularidade, de resto muito produtivo na simbologia do mito.

²² Notar como Narciso e Eco se reflectem numa relação dialéctica de opostos: masculino/feminino; olhar/voz; ele definha em lago (reflexo, imagem) ela em rochedo (reflexo, voz); ambos os referentes veiculam a simbologia da imobilização, regressão, passividade (o duplo, a sombra); ele representa o que se fecha em si, ela a que só existe no outro; Eco, ligada ao mitema de dissensão/dissociação conjugal de Hera e Zeus repercute-se na sua dissociação amorosa, desencontro, e intransitividade trágica.

Inscrito no mesmo enquadramento simbólico da versão mais antiga, a narrativa ovidiana parece intencionalmente vincular o jovem à flor epónima, que na Primavera brota junto das águas fecundantes, tão excepcional, que causa comção a mortais e imortais, espargindo sobre a terra, as águas e até aos céus a doce sedução do seu perfume letal, mas se esgota efémera, debruçada num enamoramento trágico sobre as mesmas águas donde nasceu.

A simbologia enigmática das águas atravessa a história de Narciso, quer genealógica, quer narrativa: filho de uma divindade fluvial, o Rio Cefiso, *que banha*, e de uma Ninfa, Liríope, *de voz de lírio*²³, ele nasce, no entanto, mortal, fugidio e incapaz de se deter ou deixar prender; dotado pela genética divina de um sobrenatural encanto, que surpreende até a mãe imortal, e de que ele não tem verdadeira consciência, será apenas ao debruçar-se sobre a sua própria identidade, e reconhecer-se obliquamente na profundidade das águas que o reflectem, que ele mesmo sucumbirá ao efeito tóxico do fascínio que provoca.

4. Ecos de Narciso na Modernidade

Condensando na sua estrutura narrativa diversos núcleos semânticos fulcrais²⁴, o mito de Narciso presta-se desde a Antiguidade às mais díspares interpretações²⁵, e encontra no imaginário fragmentado da modernidade um espaço particularmente expressivo.

Obscuramente associado a outros mitos que com ele comungam traços significativos de amplo espectro simbólico (como o de outros jovens seviciados), chama a atenção, na sua interpretação, a notação obsidiante, que a intuição dos artistas soube exaustivamente cativar no amplo arco temporal desenhado entre a Antiguidade e os nossos dias, de uma solidão intransitiva²⁶ do ser diante de si mesmo, isto é, diante do seu próprio reflexo; a articulação poética proposta por Ovídio entre os infortunados destinos de Eco e Narciso permitirá multiplicar essa solidão numa especularidade refractiva, que convoca simultaneamente a voz e o olhar, enquanto vectores – inoperantes – de emissão e recepção de sinais, isto é, de comunicação, e, por oposição, de incomunicabilidade.

É precisamente neste enquadramento de uma fatal incomunicabilidade – a que o advento da psicologia e da psiquiatria tem dado peculiar relevância – que nos parecem ocorrer os mais expressivos ecos modernos de Narciso.

²³ Rios e ninfas são divindades associadas na mundividência antiga aos bosques e cursos de água; Narciso surge, pois, vinculado controversamente à notação primordial da energia sexual fecundante (vd. a multiplicação de narrativas de filhos de oceanos e rios); mas ele é precisamente o paradigma do curso de água intransitivo, parado, que só se aprofunda na incomunicabilidade; tanto a flor como a personagem recorrem como naturalmente enamoradas das águas.

²⁴ A explicação etiológica da flor, o aviso sobre os perigos do amor mal dirigido, a reflexão desconcertante sobre os limites impostos à natureza mortal dos homens.

²⁵ Múltiplas interpretações dissonantes do mito se ajustaram ao longo dos séculos aos mais diversos modelos interpretativos. Para mais detalhes, cf. Pena, 2017.

²⁶ Diante da fonte de Téspias, ele selecciona-se a si como objecto de amor, violentando a regra básica da transitividade que implica dirigir-se ao outro.

A esse propósito interessa-nos trazer à colação, na moldura trágica da realidade do Holocausto, uma leitura simbólica de *Noite*, de Elie (Eliezer) Wiesel. O autor morreu em Julho de 2016, aos 87 anos, em Nova York, quase trinta anos depois de ter recebido em Oslo (a 10 de Dezembro de 1986), pelo conjunto de uma ampla obra (de cinquenta e sete livros²⁷), o prémio Nobel. Não nos confunda a impressionante referência numérica da sua produção livresca: o prémio atribuído foi não o da Literatura, mas o Nobel da Paz. O júri sueco reconheceu que Wiesel – o menino romeno que mergulhou, em 1944, aos quinze anos, no abismo da noite, em Auschwitz-Bierkenau – libertado de Buchenwald pelas forças aliadas, em Abril de 1945, se dedicou incansavelmente a construir a paz, resgatando da indiferença do mundo a memória da Shoa, e defendendo, por esse esforço, outros grupos de vítimas de perseguições.

Referenciado pelos mais diversos círculos – culturais, políticos, sociais e religiosos – no mundo inteiro, Wiesel viveu e morreu como guardião indefectível de uma ética assente no absoluto da memória, que se impõe o lema de *nunca esquecer, sempre recordar, jamais repetir*, como aliás assevera, em estilo de testamento vital, numa das mais citadas e comoventes páginas da narrativa:

Nunca esquecerei aquela noite, a primeira noite no campo, que fez da minha vida uma noite longa e sete vezes aferrolhada.

Nunca esquecerei aquele fumo.

Nunca esquecerei os pequeninos rostos das crianças cujos corpos eu vi transformarem-se em espirais sob um céu mudo.

Nunca esquecerei aquelas chamas que consumiram para sempre a minha Fé.

Nunca esquecerei aquele silêncio nocturno que me privou, para a eternidade, do desejo de viver.

Nunca esquecerei aqueles momentos que assassinaram o meu Deus e a minha alma, e que transformaram os meus sonhos em cinzas.

Nunca esquecerei, mesmo que tenha sido condenado a viver tanto tempo quanto o próprio Deus.

Nunca. (Wiesel, 2003, p. 48)

A biografia do autor refere que, depois do resgate pelas tropas aliadas, viveu em França, como apátrida; profissionalmente dedicado à escrita, permaneceu, no entanto, vários anos decidido a não escrever sobre a experiência trágica dos campos de concentração, por recear não ser suficientemente fiel no testemunho. Em meados da década de 1950, num contexto que de alguma forma parece evocar as bruscas inversões de uma anagnórise trágica, ao serviço de um jornal de Telavive, Wiesel entrevista François Mauriac – premiado esse ano com o Nobel de Literatura. O romancista francês, profundamente tocado (como refere no Prefácio de *Noite*) pela súbita descoberta de ter diante de si, no jovem jornalista israelita, um sobrevivente do Holocausto, como os que ele indirectamente *entrevira* (pela voz sofrida da esposa), brutalmente encerrados em vagões, na estação

²⁷ Cobrindo uma ampla gama de géneros literários (poesia, narrativa ficcional, jornalismo e discussão teológica).

de Austerlitz, testemunhas inocentes do mistério da iniquidade humana, insta-o a não deixar de prestar testemunho em nome dos milhões de pessoas dizimadas e sepultadas na espessura do silêncio. Depois do encontro com Mauriac, Wiesel escreveu compulsivamente cerca de 800 páginas no idioma materno, o iídiche. O livro resultante não teve edição integral; a versão abreviada foi publicada em francês em 1958, sob o título *La nuit (A Noite)*. Esta pode ser, em traços levianos, a gênese da narrativa *Noite*²⁸.

O relato, em pouco mais de cem páginas, parece trazer inscrito, na sua mais profunda matriz simbólica, a realidade histórica que pretende recordar: linear, seco, aos solavancos, lembra uma itinerância ininterrupta, mecânica, de comboio, com as suas paragens e recomeços bruscos. Flui esquelético, sem músculo, e sem atavio, esgarçado, num trânsito quase cego de exílio. E mostra-se descontínuo, fragmentado pelo olhar omnipresente e atormentado de quem está condenado a rever, adentrando-se na noite da memória, o vivido.

A única figura de estilo que se lhe reconhece, para além dessas sugestões incorpóreas, é apenas a densa alegoria da noite, que ensombra todo o discurso, e anima, dando-lhe corpo, o desespero. É a Noite que se metamorfoseia, a partir da realidade vivida, de pausa breve e sem luz entre os dias concretos, cheios de terror, de angústia, de esforço, de tortura, e se adensa, como espaço simbólico, de anulação da esperança, da luz, da fé, do amor e da família, e de todas as dinâmicas estruturantes do espírito... É uma noite que se abre sobre o pequeno judeu de Sighet que entoava salmos de adoração a Deus, e o arrasta, dos campos de extermínio de Auschwitz e Bierkenau (a um escasso quilómetro de distância um do outro), a Buchenwald, e à certeza dolorosíssima da morte de Deus. Note-se como, a par do claro/escuro, e da sequência de dias e noites, que permeia de simbolismo a viagem de amadurecimento do jovem (que é simultaneamente um peregrinar pelo inferno), nesse ininterrupto desmoronar da fé, se instaura como segunda linha de significado, paralela à figura mítica antiga de Eco, a consciência de um adensar do silêncio, que vem de cima, de Deus que não se manifesta, e contamina como um veneno a capacidade humana de se ver e reconhecer com os outros e nos outros.

A narrativa, íntima e aterradora, de pendor autobiográfico, e, por isso, não intencionalmente ficcionada para aproveitar o veio mítico, pode, ainda assim, de alguma forma, convocar à nossa sensibilidade de leitores, como vectores expressivos cruzados, os referentes míticos repetidos pela tradição literária, particularmente a clássica. O protagonista interpreta o drama do auto-conhecimento, partindo de um ponto de confiada ventura e fervorosa fé até ao ponto oposto de atormentada aniquilação. Desde o início que o texto se presta a conotar com as personagens nucleares a vivência íntima de uma inconsolável orfandade:

– Não chores, Yechiel – disse-lhe. – É uma pena os outros...

²⁸ Entre as suas publicações mais conhecidas encontra-se a “Trilogia da Noite”, incluindo “Noite” (1958), “Amanhecer” (1960) e “Dia” (1961).

– Não chorar? Nós estamos no limiar da morte. Dentro em breve, estaremos lá dentro... Compreendes? Lá dentro. Como é possível que não estejas a chorar? Através das claraboias azuladas do tecto, eu via a noite dissipar-se pouco a pouco. Tinha deixado de ter medo. E, além disso, uma fadiga não humana vencia-me. Os ausentes nem sequer nos vinham à lembrança. Ainda falávamos deles – “quem sabe o que lhes aconteceu?” – mas preocupávamo-nos pouco com o seu destino. Estávamos incapazes de pensar no que quer que fosse. Os sentidos estavam embotados, tudo se esfumava numa neblina. Já não nos agarrávamos a nada. O instinto de sobrevivência, de auto-defesa, o amor-próprio – tudo tinha desaparecido. Num momento de derradeira lucidez, pareceu-me que éramos almas malditas errando no mundo do nada, almas condenadas a errar através do espaço até ao fim das gerações, à procura da sua redenção, em busca do esquecimento – sem esperança de o encontrar. (Wiesel, 2003, p. 50)

A itinerância narrativa socorre-se essencialmente dos testemunhos dramáticos da visão e da audição, profundamente atingidos na sua capacidade de estabelecer pontos de contacto:

Antigamente, o dia do Ano Novo dominava toda a minha vida. Sabia que os meus pecados entristeciam o Eterno, eu implorava o Seu perdão. Antigamente, acreditava profundamente que de um único dos meus gestos, de uma só das minhas orações dependia a salvação do mundo.

Hoje, já não implorava. Já não era capaz de me lamentar. Sentia-me, pelo contrário, muito forte. Eu era o acusador. E o acusado era Deus. Os meus olhos tinham-se aberto e eu estava só, terrivelmente só no mundo, sem Deus, sem homens. Sem amor nem piedade. Já não era mais do que cinzas, mas sentia-me mais forte do que o Todo-Poderoso ao qual a minha vida durante tanto tempo tinha estado ligada. No meio daquela assembleia religiosa, eu era um observador estrangeiro. (Wiesel, 2003, p. 83)

Contaminadas por um constante mecanismo expressivo de metamorfose, as vozes vão todas degenerando em silêncios: a voz profética do Moché Bedel, o zelador da sinagoga²⁹, as vozes dos homens, que refractam a realidade sem a perceber, e sobretudo a voz de Deus, que se deseja ouvir, mas não chega a manifestar-se nunca, nem sequer no meio dos maiores horrores.

Será que deveríamos jejuar? A questão era amargamente debatida. Jejuar podia significar uma morte mais certa, mais rápida. Aqui jejuava-se durante todo o ano. Durante todo o ano era Yom Kippur. Mas alguns diziam que tínhamos de jejuar, justamente porque era perigoso fazê-lo. Era preciso mostrar a Deus que, mesmo aqui, neste inferno murado, éramos capazes de cantar os Seus louvores. Eu não jejuei. Em primeiro lugar, para agradar ao meu pai, que me proibiu de o fazer. Depois, porque já não existia nenhuma razão para eu jejuar. Já não aceitava mais o silêncio de Deus. Engolindo a minha tigela de sopa, via nesse gesto um acto de

²⁹ O pobre que “vivía miseravelmente”, “mestre na arte de de se tornar insignificante, de se tornar invisível” (Wiesel, 2003, p. 17), que se responsabiliza pela função de introduzir a narrativa de forma indirecta (tal como Tirésias, no mito antigo).

revolta e de protesto contra Ele. E eu rilhava o meu bocado de pão. Sentia que no fundo do meu coração se tinha criado um grande vazio. (Wiesel, 2003, p. 84)

Também os olhares, oscilando ininterruptamente do dia para a noite³⁰, da esperança para o absurdo³¹, se inscrevem em equivalente processo simbólico.

Não longe de nós trabalhavam prisioneiros. Alguns deles cavavam buracos, outros carregavam areia. Nenhum deles nos lançava um olhar. Nós éramos árvores ressequidas no coração de um deserto. Atrás de mim, algumas pessoas falavam. Eu não tinha nenhum desejo de ouvir o que diziam, de saber quem falava e de que falava. Ninguém ousava elevar a voz, ainda que não houvesse ninguém a vigiar-nos. Sussurrava-se. Talvez fosse por causa do fumo espesso que envenenava o ar e se agarrava à garganta... (Wiesel, 2003, pp. 51-52)

Saimos para o exterior. O vento gelado fustigava o meu corpo. Eu mordida os lábios sem cessar para que não gelassem. À minha roda, tudo parecia bailar uma dança da morte. Era de provocar vertigens. Caminhava num cemitério. Por entre corpos hirtos, achas de lenha. Nem um grito de socorro, nem uma queixa, apenas uma agonia em massa, silenciosa. Ninguém implorava a ajuda de ninguém. Morria-se porque era necessário morrer. Aceitava-se isso com facilidade. Via-me a mim mesmo em cada corpo hirto. E, dentro em breve, já não os iria ver, ia ser um deles. Era apenas uma questão de horas. (Wiesel, 2003, p. 105)

Como agentes fulcrais do enquadramento dramático, as vozes e os olhares parecem evocar a tragédia de incomunicabilidade que se tece complexamente, na Antiguidade, entre Narciso e Eco, incapazes ambos de se fazerem interlocutores / ouvintes um do outro, e se reflecte quotidianamente na modernidade, na desumanização da pessoa, no desrespeito da sua dignidade intrínseca, e no aniquilar gradual das memórias afectivas.

Não era o único que tinha perdido a sua fé durante aqueles dias da selecção. Conheci um rabi de uma pequena cidade polaca, um velho curvado, com os lábios sempre a tremerem. Rezava a todo o momento, no bloco, no estaleiro, nas filas. Recitava de memória páginas inteiras do Talmude, debatendo consigo próprio, colocava perguntas e respondia a elas. E, um dia, disse-me:

– Acabou. Deus já não está connosco.

³⁰ “Não regressei mais à enfermaria. Fui para o meu bloco. A ferida abriu-se e sangrava – a neve sob os meus pés ficava vermelha. O chefe do bloco distribuía rações duplas de pão e margarina para o caminho. Poderíamos ir buscar, ao depósito, tantas roupas e camisas quantas quiséssemos. Fazia frio. Metemo-nos na cama. A última noite em Buna. Mais uma vez, a última noite. A última noite em casa, a última noite no gueto, a última noite no vagão e, agora, a última noite em Buna. Durante quanto tempo mais é que a nossa vida se arrastaria de “última noite” em “última noite”?” (Wiesel, 2003, p. 98).

³¹ “Já não passava de um sonâmbulo. Acontecia-me fechar os olhos e era como se corresse a dormir. De vez em quando, alguém me empurrava violentamente por trás e eu acordava. O outro berrava: “Corre mais depressa. Se não queres avançar, deixa passar os outros.” Mas bastava-me fechar os olhos durante um segundo para ver desfilar todo um mundo, para sonhar toda uma outra vida. Estrada sem fim” (Wiesel, 2003, p. 103).

E como se se tivesse arrependido de ter pronunciado aquelas palavras, de uma forma igualmente fria, de uma forma igualmente seca, acrescentou com uma voz fraca: – Eu sei. Não temos o direito de dizer semelhantes coisas. Sei-o bem. O homem é demasiado pequeno, demasiado insignificante para tentar compreender os caminhos misteriosos de Deus. Mas o que é que eu posso fazer? Não sou um Sábio, um Justo, não sou um Santo. Sou uma simples criatura de carne e osso. Sofro o inferno na minha alma e na minha carne. Também tenho olhos e vejo o que fazem aqui. Onde está a Misericórdia divina? Onde está Deus? Como é que eu posso crer, como é que podemos crer nesse Deus da misericórdia? (Wiesel, 2003, pp. 91-92)

Na cena quase final, quando o filho (sobre)vivo se debruça sobre o pai moribundo, a sofreguidão devoradora do olhar que um deposita no lago dos olhos do outro parece convocar perante o leitor, não só a tormenta humana daquele dia, mas, reflectida nessa, especularmente, a do olhar incomunicável do Narciso antigo, sobre a profundidade das águas paternas, e a da solidão intransmissível de todos os homens:

O meu pai emitiu ainda um estertor – e disse o meu nome: “Eliezer”. Ainda o via respirar, de forma irregular. Eu não me mexia. Quando desci, depois da chamada, ainda pude ver os seus lábios murmurarem algo num estremeamento. Permaneci inclinado sobre ele, durante mais de uma hora, a contemplá-lo, a gravar em mim o seu rosto ensanguentado, a sua cabeça partida. Depois, tive de me ir deitar. Trepei para cima do meu catre, que era por cima do do meu pai, que ainda estava vivo. Estávamos a 28 de Janeiro de 1945. Acordei na madrugada de 29 de janeiro. No lugar do meu pai jazia um outro doente. Devem tê-lo levado antes do amanhecer, para o transportarem para o crematório. Talvez ele ainda respirasse... Não se disse nenhuma oração sobre o seu túmulo. Nenhuma vela foi acesa em sua memória. A sua última palavra tinha sido o meu nome. Chamara-me e eu não tinha respondido. Não chorava e o facto de não conseguir chorar fazia-me mal. Mas já não tinha mais lágrimas. E, no fundo de mim mesmo, se eu tivesse esquadrinhado as profundezas da minha fraca consciência, talvez tivesse encontrado qualquer coisa como: enfim livre!... (Wiesel, 2003, p. 129)

Mas o mais revelador, e que inscreve como um golpe na nossa consciência perturbada de leitores a imagem de Narciso, a devorar-se a si mesmo na tragédia da sua própria mortalidade, é o comovente excerto final:

Três dias depois de ter sido libertado em Buchenwald, fiquei doente: envenenamento. Fui transferido para o hospital e passei duas semanas entre a vida e a morte. Um dia, consegui levantar-me, depois de ter reunido todas as minhas forças. Queria ver-me ao espelho, que estava suspenso na parede da frente. Desde o gueto que não me via a mim mesmo. Do fundo do espelho, um cadáver contemplava-me. O seu olhar nos meus olhos nunca me abandonou. (Wiesel, 2003, p. 133)

Referências bibliográficas

- Allen, T. W, Halliday, W. R., and Sikes, E. E. (1936²). *The Homeric Hymns*, Oxford: Clarendon Press
- Bauman, Z.(1998), *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Bañuls Oller, J. Vte. y Morenilla Talens, C. (2008), “*Andrómeda en el conjunto de las tragedias de Eurípides*”, *Cuadernos de Filología Clásica (G): Estudios griegos e indoeuropeos* 2008, 18, 89-110.
- Buxton, R. (1994). *Imaginary Greece, The Contexts of Mithology*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Càssola, F. (ed.) (1975). *Inni Omerici*, Roma: F. Lorenzo Valla/ Arnoldo Mondadori.
- Chantraine, P. (1968). *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque, Histoire des Mots*, Paris: Klincksieck.
- Lesky, A. (1995). *História da Literatura Grega* (trad. do original *Geschichte der griechischen Literatur*, Munchen, 1958) Lisboa: INCM.
- Ovídio (2007). *Metamorfoses* (trad. Paulo Farmhouse Alberto). Lisboa: Livros Cotovia.
- Pena, A. (Org.) (2017). *Eco e Narciso: leituras de um mito. Autores e textos da Antiguidade seguidos de uma Antologia de Autores Portugueses ou de Língua Portuguesa*. Lisboa: Ed. Cotovia.
- Plutarco (2008). *Obras Morais, No Banquete - I, Livros I-IV* (coordenação de José Ribeiro Ferreira; tradução do grego, introdução e notas de Carlos de Jesus, José Luís Brandão, Martinho Soares, Rodolfo Lopes). Coleção Autores Gregos e Latinos. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- Ribeiro Ferreira, J. (1982, 1992²). *Hélade e Helenos. Gênese e Evolução de um Conceito*, Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- Richardson, N. J. (1974). *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford: Clarendon Press.
- West, M. L. (1966). *Hesiod. Theogonie (edited with Prolegomena and Commentary)*, Oxford: Clarendon Press.
- Wiesel, E. (2003, 2016⁷). *Noite* (tradução portuguesa do original francês *La Nuit*, de Paula Almeida). Lisboa: Texto Editores.

Resumo

Narciso garante na Mitologia e Literatura antigas uma aura de enigmática singularidade: algumas alusões esparsas a tradições locais – veiculadas entre outros pelo afã descritivo de Pausânias, Cónon, Filóstrato o Velho e Calístrato o Sofista – e corroboradas aliás pela etimologia antiga do antropônimo, permitem supor como provável que, antes de ocorrer no enquadramento narrativo perfeitamente definido – e mais conhecido – das *Metamorfoses* de Ovídio, a narrativa já tivesse enraizadas no terreno fértil do imaginário mítico antigo algumas versões controversas. Elas não terão tido, no entanto, ao que podemos concluir pela tradição estético-literária, uma notória projecção na mundividência antiga.

Obscuramente associado a outros mitos que com ele comungam traços significativos de amplo espectro simbólico (como o de outros jovens seviciados), chama a atenção, na interpretação do mito, a notação obsidiana, que a intuição dos artistas soube exaustivamente cativar no amplo arco temporal desenhado entre a Antiguidade e os nossos dias, de uma solidão intransitiva do ser diante de si mesmo, isto é, do seu próprio reflexo; a articulação poética proposta por Ovídio entre os infortunados destinos de Eco e Narciso permitirá multiplicar essa solidão numa especularidade refractiva, que convoca simultaneamente a voz e o olhar, enquanto vectores de emissão e recepção, isto é, de comunicação.

Partindo do pretexto poético oferecido pelas notações da Literatura Antiga, propomo-nos tentar a hermenêutica dos ecos simbólicos do mito, e da sua peculiar acutilância no enquadramento das modernas tragédias do nosso quotidiano. A esse propósito interessa-nos trazer à colação, na moldura trágica do Holocausto, uma leitura simbólica de *A Noite*, de Elie Wiesel.

Abstract

Narcissus guarantees in Ancient Mythology and Literature an aura of enigmatic uniqueness: some sparse allusions to local traditions – conveyed among others by the descriptive eagerness of Pausanias, Colon, Philostratus the Elder, and Calístrato the Sophist – and corroborated by the ancient etymology of the anthroponymous, allows us to suppose that, before it occurred in the perfectly defined – and better known – narrative framework of Ovid's *Metamorphoses*, the narrative had already rooted in the fertile ground of the ancient mythic imaginary some controversial versions. They will not have, however, to what we can conclude from the aesthetic-literary tradition, a noticeable projection into ancient worldview.

Obscurately associated with other myths that share with it significant traits of a broad symbolic spectrum (such as that of other young sevicies), it is striking in the interpretation of the myth the obsidious notation, that the intuition of the artists exhaustively captivated in the wide arc drawn between antiquity and our day, of an intransitive man's loneliness before oneself, that is, of one's own reflection; Ovid's poetic articulation between the unfortunate fates of Echo and Narcissus will make it possible to multiply this loneliness into a refractive specularity that simultaneously summons voice and gaze as vectors of emission and reception, that is, of communication.

Starting from the poetic pretext offered by the notations of the Ancient Literature, we propose to try the hermeneutics of the symbolic echoes of the myth, and its peculiar acuteness in the framing of the modern tragedies of our daily lives. In this regard we are interested in bringing to the collage, in the tragic frame of the Holocaust, a symbolic reading of Elie Wiesel's *The Night*.