

FORMA BREVE

REVISTA DE LITERATURA

17



Olhares de Narciso: egotismo e alienação



FICHA TÉCNICA

TÍTULO

FORMA BREVE 17

Olhares de Narciso: egotismo e alienação

PERIODICIDADE

Anual

EDITOR-CHEFE

António Manuel Ferreira (antonio@ua.pt)

EDITORES ASSOCIADOS

Carlos Morais, Maria Fernanda Brasete, Rosa Lúcia Coimbra

COORDENAÇÃO DESTE NÚMERO

António Manuel Ferreira, Ana Maria Ramalheira,
Carlos Morais, Maria Fernanda Brasete, Rosa Lúcia Coimbra

CAPA

Baseada num cartaz de Sofia Almeida

PAGINAÇÃO

Carlos Gonçalves

EDIÇÃO

UA Editora
Universidade de Aveiro

2021

ISSN – 1645-927X

e-ISSN – 2183-4709

URL

<https://proa.ua.pt/index.php/formabreve>



Licença Creative Commons: Atribuição 4.0 Internacional

© Os direitos permanecem com os autores

CORRESPONDÊNCIA

Forma Breve – Departamento de Línguas e Culturas
Universidade de Aveiro
3810-193 Aveiro
Portugal

FORMA BREVE

REVISTA DE LITERATURA

Olhares de Narciso: egotismo e alienação

A revista FORMA BREVE
está indexada na Qualis CAPES

2021



ÍNDICE

Olhares de Narciso: egotismo e alienação

Narciso	11
António Manuel Ferreira	
Narciso e Narcisismo	13
Carlos João Correia	
Narciso antes do espelho: o primeiro sentido do mito	21
Nuno Simões Rodrigues	
O mito de Narciso como exemplo do <i>sublime</i> na literatura e na arte clássicas	33
Abel N. Pena	
Narciso. Una lectura antropológico-filosófica del mito como operador de sentido	45
María Cecilia Colombani	
O Narciso do Condestável D. Pedro: <i>aegritudo amoris</i> em metamorfose cortês	55
Maria José Ferreira Lopes	

Contemplando Narciso: o mito de Narciso no <i>De Amore</i> de Marsílio Ficino	69
Tiago Fontes	
<i>Eco y Narciso</i> de Calderón de la Barca: del saber platónico al espejismo de la libertad	83
María Rosa Álvarez Sellers	
Os sábios loucos de Maupassant e de Machado: uma comparação entre <i>Le Docteur Héraclius Gloss</i> e <i>O Alienista</i>	97
Clarissa Navarro Conceição Lima & Andressa Cristina de Oliveira	
Narciso nas <i>Metamorfoses</i> de Ovídio e na pintura de J. W. Waterhouse	117
Carlos Mesquita Severino	
<i>Double</i> (1982) de Constança Capdeville: a obra onde o ego se descobre num universo outro que não o de si próprio	137
Helena Maria da Silva Santana & Maria do Rosário da Silva Santana	
Narciso e a melancolia do outro lado do espelho	153
Luís Adriano Carlos	
Espelhos de Narciso, mimetismos imperiais: notas à margem do Portugal de Sacheverell Sitwell	163
Pedro Lopes de Almeida	
Pesadelos de Narciso: egotismo e transtornos de personalidade na narrativa urbana de José Rodrigues Miguéis e Branquinho da Fonseca	179
Silvie Špánková	
Ao espelho de <i>A Noite</i> : Narciso	197
Ana Paula Pinto	
Ricardo Reis de José Saramago: Narciso ao espelho de si mesmo	211
José Cândido de Oliveira Martins	
O outro lado do espelho em dois contos de Dulce Maria Cardoso	223
Maria Graciete Gomes da Silva	
O teatro bissau-guineense: egotismo e alienação em <i>As orações de Mansata</i> , de Abdulai Sila	233
Agnaldo Rodrigues da Silva	

A figuração literária do narcisismo em contos de Mário de Andrade Ivone Daré Rabello	251
Olhar para si, olhar para o outro: autorretrato, retrato e simulacros em <i>Caderno de memórias coloniais</i> , de Isabela Figueiredo Marinei Almeida	259
O espelho e o diverso em <i>Dona</i> de Luciene Carvalho Olga Maria Castrillon-Mendes	269
Aspectos do mito de Narciso no conto de fadas “A primeira só”, de Marina Colasanti Fernanda Cassiolato Marti Sguassábria	279
Charles Foster Kane, um narcisista com <i>O mundo a seus pés</i> João de Mancelos	293
O Líquido Retrato de Narciso – a identidade fragmentada de Dorian Gray José Vieira	301
De seres marinhos, feitos falsificados e espaços simulados. <i>Fake news</i> de hoje e de ontem Virgínia Boechat	313
Análise Discursiva da Publicidade no Comércio Informal Paula Maimuna Bernardo Ângelo Bambo	323

RECENSÕES

Eduardo Mahon, <i>O Homem Binário e outras memórias da senhora Bertha Kowalski</i> , Cuiabá, MT, Carlini & Caniato Editorial, 2017 (238 pp.) [posfácio de Iceia Rodrigues de Lima e Gomes]. José Cândido de Oliveira Martins	333
---	-----



Olhares de Narciso: egotismo e alienação

Narciso

António Manuel Ferreira

Universidade de Aveiro
antonio@ua.pt

O mito de Narciso, segundo a minha interpretação, tem que ver, fundamentalmente, com o espaço. Narciso é castigado, porque perdeu espaço. O espaço do eu, que se atrofia; o espaço do outro, que deixou de existir; e o espaço físico na sua mais banal materialidade. Olhando-se, Narciso não vê nada.

Todos os grandes mitos da cultura greco-latina são atualíssimos. Sísifo, Prometeu, Tântalo, entre muitos outros, são nossos contemporâneos. Mas, no século XXI, o mito de Narciso talvez seja o que melhor nos retrata.

A questão dos telefones inteligentes e das redes sociais é demasiado óbvia. Interessa-me mais o problema espacial. As redes sociais expandem-nos o território de uma forma que nunca havíamos conhecido; mas, ao mesmo tempo, nunca o lugar do humano foi tão reduzido. Hoje, olhamos e não vemos; ouvimos e não escutamos; falamos e não conversamos. E tudo isto acontece mesmo quando estamos entre amigos.

Esta é a versão negativa de Narciso. Mas há outra, mais construtiva. O narcisismo também ajuda a estruturar e manter a identidade. E, transformado em lugar habitável, o espaço ganha em ser reduzido. Ser narcisista pode ser uma forma de resistência à falsificação, à mentira como moeda social, ao humanismo hipócrita e anacrónico que o poeta-filósofo Alberto Caeiro denunciou com acerada lucidez. O guardador de rebanhos não tinha rebanho; tinha-se a si, no mundo. E não prejudicava ninguém, com espúrias promessas de humanidade. O princípio básico da filosofia de Alberto Caeiro consiste na necessidade de aprender a desaprender. Hoje, o homem já não é o centro do mundo; por isso, talvez seja importante rever palavras como “humano”, “humanismo”, “humanização”. Narciso era desumano? Talvez sim. E isso é mau? Talvez não: desumanos são os animais, as árvores, os deuses, as crianças que ainda não foram contaminadas pela hipocrisia gregária.

Precisamos cada vez mais de regressar ao centro de nós mesmos, como indivíduos e como comunidade. E de fazermos perguntas a partir daí. Porque a nossa vida é irrepetível.

Por tudo isto e muito mais, o grupo de investigação a que pertenço, intitulado “Mitografias: temas e variações”, tem levado a cabo, na Universidade de Aveiro, uma série de Congressos Internacionais, que têm, como objetivo principal, repensar os mitos fundadores que alicerçam a nossa cosmovisão. E esses mitos

têm que ver com o magma ético-moral que estrutura a cultura ocidental, quer se trate dos dilemas inscritos na literatura e na filosofia greco-latinas, quer se trate das esperanças soteriológicas judaico-cristãs transmitidos pelos textos bíblicos.

Assim, o projeto “Mitografias” vem prosseguindo um percurso de investigação, que sempre nos pareceu de grande proveito científico para a Universidade de Aveiro, colocando o DLC na rota da pesquisa internacional. Uma prova dessa internacionalização foram os quatro congressos temáticos já realizados: em 2015, “Caim e Abel: família e conflito”, em 2016, “Exodus: migrações e fronteiras”, em 2017, “Terra Prometida: mitos de salvação”, em 2018, “Arca de Noé: catástrofe e redenção”. Nos anos vindouros, continuaremos nesta senda de estudo aprofundado, publicando os seguintes volumes temáticos: “Torre de Babel: alteridade e estereótipos”; “A fúria de Aquiles: as faces da guerra”; “Job: justiça e sofrimento”; “Antígona: liberdade e opressão”.

Narciso e Narcisismo

Narcissus and Narcissism

Carlos João Correia

Universidade de Lisboa
cjoao@letras.ulisboa.pt

Palavras-chave: Narciso, narcisismo, Ovídio, Plotino, Valéry, identidade pessoal.
Keywords: Narcissus, narcissism, Ovid, Plotinus, Valéry, personal identity.

Este ensaio tem como seu objectivo analisar um dos mitos fundamentais da cultura ocidental ou, se se preferir, nas palavras de Julia Kristeva, na obra *Histoires d'Amour* (1983), o mito fundador dessa mesma cultura, a saber, o mito de Narciso.

Trata-se de um mito central da cultura clássica, greco-romana, que está na raiz do termo, tanto comum como científico, de “narcisismo”. A tese que defenderemos é a seguinte: se é bem verdadeira a raiz mitológica do conceito de narcisismo, tal derivação fundamenta-se, no entanto, num equívoco. A história mitológica de Narciso só aparentemente traduz os traços fundamentais do narcisismo como nós o conhecemos hoje. Mais. É possível ver no mito de Narciso a presença de uma “loucura inédita” (*nouitasque furoris*), na expressão das *Metamorfoses* (v. 350) de Ovídio que importa naturalmente aprofundar.

I

Ainda antes de apresentarmos a nossa interpretação do mito, precisemos o que entendemos por “narcisismo”. Este conceito pode ser concebido sob três formas: (1) moral; (2) conceito psicanalítico; (3) distúrbio mental da personalidade.

1. Enquanto conceito moral, o narcisismo traduz uma atitude natural do ser humano em face da realidade. Diz-nos a escritora da era vitoriana George Eliot, no seu mais célebre romance, *Middlemarch* (2007, p. 420): “Todos nós nascemos num estado de estupidez moral, em que tomamos o mundo como uma ferramenta (*udder*) para alimentar o nosso eu supremo (*our supreme selves*).” Assim, é algo que se refere a todos nós, sem excepção. Trata-se de algo natural, pois todos nós nascemos com ele; consiste em tratar o mundo como o meio para a nossa própria realização; finalmente, é, em termos morais, um acto estúpido, não em termos gnosiológicos, mas em termos morais, na medida em que não nos apercebemos

que os outros são também “fins em si mesmos” – se nos é permitida utilizar, neste contexto, a terminologia de Kant.

2. Vejamos agora o termo “narcisismo” enquanto conceito psicanalítico. Não é este o momento para descrever as metamorfoses do termo na teoria psicanalítica de Freud. Centrar-me-ei, antes, na clássica distinção entre “narcisismo primário” e “secundário”. O narcisismo primário traduz um estado de ausência total de qualquer relação com o mundo exterior, o que significa na terminologia de Freud uma indistinção entre o *ego* e o *id*. Pode-se postular que a vida intrauterina, assim como o sono são expressões desse mesmo estado. Do mesmo, os sentimentos de onipotência dos seus pensamentos no recém-nascido são bons indícios desse tipo de narcisismo. O narcisismo secundário implica já uma diferenciação entre o ego e o mundo exterior, mas caracteriza-se pela subtração da libido aos objectos exteriores, centrando-o agora no próprio ego, numa palavra, uma libido do ego. O que nos parece aliciante neste “narcisismo secundário” é que ele molda a própria estrutura do desejo enquanto impulso de repetição da indiferenciação postulada no narcisismo primário.

3. Finalmente, o narcisismo é frequentemente apresentado como a tradução de uma perturbação da personalidade, geralmente designada como a “desordem narcísica da personalidade”. Em termos gerais, ela caracteriza-se por problemas nos domínios da identidade pessoal, da empatia e da intimidade. Por estranho que pareça, a personalidade narcísica necessita da aprovação e da atenção dos outros para assegurar o sentimento psicológico de si próprio, i.e., precisa da garantia dos outros para assegurar o sentimento de que é um ser putativamente excepional. Não tem qualquer capacidade para reconhecer os sentimentos dos outros, a não ser que estes últimos digam respeito a si mesmo. Qualquer intimidade é vivida de um modo superficial e apenas é tolerada como uma forma de acentuação da estima de si. Esta acentuação cria sentimentos de autocentramento e de grandiosidade exarcebada. Em termos sociais, esta desordem psíquica conduz a um estado de egocentrismo obsessivo, marcado por um desejo sem limites de autoaprovação, por uma obsessão com a imagem de si, por uma incapacidade em suportar a mínima crítica. Existe a percepção de que este distúrbio egocêntrico constitui uma marca deste novo milénio, o que levou ao surgimento de obras de análise social, nas quais é defendida que a sociedade contemporânea é profundamente narcísica. Cite-se, apenas, a título de exemplo, o livro de Christopher Lash, *A Cultura do Narcisismo*, escrito ainda em 1979.

Importa sublinhar, desde já, que estas três caracterizações do narcisismo apontam para direcções muito diferentes que não devem ser confundidas. A primeira traduz um problema moral que é universal a todos os seres humanos; a segunda tem em atenção a estruturação psíquica do ser humano centrada na dinâmica do próprio desejo; a última representa uma perturbação grave da personalidade. Em que medida o mito de Narciso espelha estas três dimensões? Como tudo o que é humano, é natural que na narrativa mítica se possa surpreender, aqui e ali, ecos de cada uma destas variantes do narcisismo, mas, se a minha tese

for verdadeira, o cerne do mito aponta numa outra direcção, precisamente esse novo tipo de delírio (*nouitasque furoris*) de que nos fala Ovídio.

II

Vejamos, assim, com maior atenção o mito de Narciso. Trata-se de uma narrativa da cultura clássica que tem, como é natural, várias fontes literárias. Em primeiro lugar, o mito surge nos chamados “Hinos Homéricos”, em particular no mito dedicado à deusa Deméter (Ceres). Num segundo momento, temos um papiro egípcio, *Oxyrhynchus* – o nome provém de uma cidade do antigo Egípcio –, contemporâneo do período helenístico, que, no essencial, nos fala do lado mortal da experiência amorosa; num terceiro momento, temos uma descrição pormenorizada do mito, narrada por Ovídio na sua obra *Metamorfoses*; finalmente, num quarto momento temos uma curta variante alternativa do mito apresentada pelo geógrafo e viajante grego, Pausânias, contemporâneo de Adriano e Marco Aurélio, na sua conhecida obra, *Descrição da Grécia*.

Vejamos sumariamente as quatro versões, sendo a mais longa e também a mais canónica aquela que nos é oferecida por Ovídio. Começamos pelo hino homérico a Deméter. O poema descreve o rapto de uma jovem, Perséfone, filha de Deméter, por Hades, deus da morte e dos Infernos, quando a jovem (*Korê*) colhia flores – no prado de Nisa –, em companhia das ninfas (Oceânides). Quando Hélios, deus solar e filho de *Hyperion*, revela a verdade a Deméter, esta, irada e oprimida pela dor, abandona o Olimpo e dirige-se a Elêusis. Disfarçando-se de velha procurará, sem o conseguir, imortalizar o filho do rei da cidade, procurando presumivelmente encontrar um substituto da sua filha, agora morta. Mas, como não o consegue, frustrada com as acções dos seus pares, provoca então uma fome terrível, obrigando Zeus a solicitar a seu irmão, Hades, a libertação de Perséfone. Todavia, sob a instigação do seu esposo, a jovem comeu um bago de romã, tornando, deste modo, indissolúvel, o seu casamento, o que a obriga a permanecer ciclicamente nos Infernos, quatro meses por ano, longe de sua mãe. Narciso surge neste poema mitológico como uma flor. A sua presença ocorre precisamente no momento em que a jovem é raptada. Com efeito, “narciso” é essa flor maravilhosa e radiante (v. 10) que Gaia faz crescer por vontade de Zeus (v. 9), cujo aroma e florescência é razão de regozijo de tudo o que existe (v. 14). Quando Perséfone se prepara para colher esta flor (v. 16), a terra firme abre-se, e dela irrompe Hades que, com os seus cavalos imortais (v. 18), a arrastam violentamente para os abismos. Dificilmente se encontra um poema onde se oferece, de uma forma tão nítida, a coincidência radical entre a beleza que consome a alma, a saber, “narciso”, e a morte, assinalada pelo rapto de Perséfone. Narciso, neste contexto, é o símbolo mitológico da coincidência entre a beleza e a morte.

No papiro *Oxyrhynchus*, Narciso já nos aparece na forma humana, mas traduz a ideia de uma coincidência não entre a beleza e a morte, mas antes entre o amor e a morte, quase nos fazendo crer no conhecido anátema de Oscar Wilde, segundo o qual matamos sempre aquilo que amamos. Nesta versão do mito, similar à descrição que nos é feita pelo mitógrafo grego Cónon (2002), estamos perante dois jovens *Ameinias* [Amínias] e Narciso. Amínias ama Narciso, mas o

seu amor é desprezado. Por tristeza, mas também, por ressentimento, mata-se usando uma espada que o próprio Narciso lhe tinha oferecido, amaldiçoando este último para que este experiencie a dor do amor não correspondido. Narciso, um dia, contempla a sua imagem, sem se aperceber que é apenas um reflexo de si. Apaixona-se por esse ser que vê no reflexo, mas como o amor não é correspondido, mata-se com a mesma espada que tinha tirado a vida a Amínias. Para lá da coincidência referida entre amor e morte, é possível discernir nesta narrativa um apólogo moral, este sim, de carácter narcisista – no sentido de distúrbio – visto que Narciso morre consumido pela imagem de si cuja origem ele desconhece.

Centremo-nos, agora, na versão mais extensa do mito, a de Ovídio, precisamente aquela que nos permite desconstruir a leitura apressada de narcisismo. O poeta descreve-nos o destino singular de um jovem confrontado com a estranheza do seu delírio. Filho do desejo violento do rio Céfiso pela ninfa Liríope, Narciso era dotado de uma rara beleza. Quando a sua mãe questionou o lendário áugure Tirésias sobre a longevidade da sua criança, o sábio respondeu que esta seria longa “se não se conhecesse”, *si se non nouerit* (v. 348), deixando assim adivinhar o seu futuro. Ainda jovem efebo, Narciso será objecto do amor da ninfa Eco, aquela que apenas sabe repetir as palavras dos outros. Todavia, repele-a de tal modo que esta, humilhada, se esconde na floresta, com a sua dor, a um ponto que o seu corpo se petrificou, permanecendo apenas intacta a sua voz. Uma das ninfas implorou então a Némesis o castigo de Narciso: “Assim possa ele próprio amar e não possuir o amado”, *Sic amet ipse licet, sic non potiatur amato* (v. 405). A punição castigo realiza-se quando Narciso se dirige a um local absolutamente ermo e se inclina sobre uma nascente para saciar a sua sede. Enquanto bebia a água, apaixonou-se pela sua imagem, sem se reconhecer, tomando por um corpo o que apenas era um reflexo. Mas interpretando os sinais reflectidos na água, Narciso dá-se subitamente conta que a imagem que tanto amava era ele mesmo: “Este sou eu; compreendo-o, a minha imagem não me engana”, *iste ego sum: sensi, nec me mea fallit imago* (v. 463). A dor da revelação irá consumir-lhe as suas forças, perdendo progressivamente toda a beleza que Eco tanto tinha amado. Esta, ao aperceber-se da nova situação de Narciso, enche-se de piedade e a sua voz acompanha-o na sua dor. Quando o corpo de Narciso desfalece, este ainda contempla a sua imagem no rio da morte (vv. 504-505). No momento em que as ninfas, entristecidas, elas também com a morte do jovem, preparavam a pira crematória, o corpo desaparece misteriosamente e, no seu lugar, surgiu uma flor cujo centro em cor de açafrão é envolto por pétalas brancas (vv. 509-510).

Pausânias que viveu um século depois de Ovídio achou esta história absurda e desencantou uma versão, apresentada na *Descrição da Grécia*, segundo a qual Narciso teria tido uma irmã, tão bela como ele, sendo a causa da sua morte o sofrimento derivado do interdito inerente ao amor incestuoso. Pura racionalização alegórica do mito na qual nos fica a suspeita de que o verdadeiro nome desta irmã é a própria Eco.

III

Centremo-nos, agora, no momento hermenêutico do mito de Narciso. A leitura que o vê como a alegoria do narcisismo como expressão de egoísmo moral ou de distúrbio de personalidade é, sem dúvida, a mais comum, como se deixa perfilar na recente obra de Stephen Fry, *Mythos* (2017). Com efeito, tudo indica estarmos perante a personificação de alguém que é indiferente às solitações dos outros, que apenas se entusiasma pela sua própria imagem e que nunca é capaz de se separar da mesma, acarretando-lhe a solidão e a morte. Se assim fosse, poderíamos dizer que estaríamos perante mais uma variação do tema mítico helênico do ciclo infernal da existência. Como diz a personagem Narciso, no texto de Ovídio, “Para cúmulo da dor, não há entre nós nem vasto mar, nem longos caminhos, nem montanhas, nem muralhas de portas fechadas; é um pouco de água que nos separa” (vv. 448-450). Esta situação não deixa de ser similar às figuras mais terríveis descritas no Canto XI da *Odisseia*, quando Ulisses desce ao reino das sombras, como é o caso de Tântalo, mergulhado num poço até ao pescoço, mas sem nunca poder saciar a sua sede, visto que sempre que se inclinava para beber, o nível da água baixava. Ou ainda como a figura de Sísifo obrigado a empurrar para sempre uma pesada pedra até ao cume de um monte, cujo peso fazia rolá-la novamente para o sopé. O imaginário grego é rico nestas figuras de pesadelo como é igualmente a história de Ixião, condenado a ser amarrado a uma roda em chamas que gira sem cessar, ou então ao destino de Erisícton que se devora a si mesmo, tal a fome insaciável que sentia; destino similar o das Danaides, condenadas a eternamente encherem de água vasilhas furadas, imagem que Platão compara no *Górgias* (493c) ao estado natural da alma. Ou ainda, para finalizar, a figura de Prometeu agrilhado, cujas entranhas renascem eternamente para serem devoradas por uma ave de rapina.

1. Nesta primeira hipótese interpretativa, estaríamos em face de uma descrição mitológica do ciclo infernal de um desejo concêntrico, centrípeto, fundado numa ilusão, desejo que nunca se sacia e que conduz ao dilaceramento da alma e ao flagelo do espírito (presente no amor concêntrico de Narciso e na descida aos infernos de Perséfone). O mito de Narciso inscrever-se-ia, assim, neste universo nocturno, infernal, de sombras em que a natureza humana é, para utilizar, as belas palavras do poeta Píndaro (*Ode Pítica VIII*), o sonho de uma sombra, ou uma sombra de um sonho, *shadow of a dream*, cheia de som e de fúria, como acrescentará Shakespeare (2005). No esforço absurdo de Narciso em contemplar a sua imagem, encontraríamos a mesma expressão de um desejo infinito, porque desejo do próprio desejo. A figura de Narciso simbolizaria, assim, esta mesma dimensão existencial, marcada pelo niilismo intrínseco a uma situação de carência que retorna eternamente.

Este modelo interpretativo tem um pecado capital. Nem o mito de Narciso, nem o rapto de Perséfone, terminam com um desenlace atroz. Sem dúvida que Narciso morre e que Perséfone se torna Rainha dos Infernos, mas, em ambos os casos, se dá uma transfiguração, uma última metamorfose, a transfiguração numa flor, de Narciso, ou a ressurreição de Perséfone como símbolo da Primavera e eclosão da vida. Tântalo, Sísifo, Erisícton, entre tantos outros, são perso-

nagens condenadas, em que o desenlace narrativo é sempre o esforço inútil e o dilaceramento infernal. Se seguíssemos este caminho de mitologia comparada, seria mais plausível aproximar Narciso de figuras míticas que personificam flores, como Jacinto, Açafrão, Adónis, entre outras, que são vítimas do desejo dos deuses, como é o caso de Apolo, de Hermes e de Afrodite. Nestes mitos, como no de Narciso, o que se descortina é a experiência de um amor trágico, mas que pela força desse mesmo amor se transfigura nalgo ainda mais belo.

2. Assim sendo, compreende-se o segundo grande modelo interpretativo do mito que nos é apresentado por Plotino nas *Enéades*. Em contraste com esta visão centrípeta do mito de Narciso, em que a queda do ser humano é motivada pela paixão da sua imagem, Plotino sustentará o valor positivo do reflexo narcísico, transformando-o mesmo num princípio criador. No tratado sobre o Belo (1969, 254-256; I.6.8), defende que o erro mortal de Narciso foi o de ter confundido a imagem de si com uma figura real. Na verdade, para este pensador, o equívoco narcísico não está no amor do seu reflexo, mas antes em Narciso se ter ignorado como fonte da sua própria imagem. Ora, no texto de Ovídio, quando ele se reconhece como origem do seu reflexo, em vez de se regozijar com a natureza do seu amor puro, amaldiçoa o seu destino e condena-se a uma morte certa. Ao procurar outorgar uma outra realidade à imagem que não a de ser simples reflexo de si, Narciso busca noutrem o princípio do seu próprio ser. Segundo o pensamento neoplatónico, a imagem só será causa de erro quando se desconhece o princípio que a sustenta. Sem este amor *a si* não seria possível a constituição de nenhuma interioridade, na medida em que não se promoveria o permanente retorno da imagem contemplada à sua raiz. Ao proporcionar a coincidência entre o princípio da visão e a sua imagem, o mito de Narciso permite à escola neoplatónica tematizar esse momento em que a alma emerge como expressão viva, ou verbo do Uno.

3. Uma terceira hipótese interpretativa é-nos apresentada pelo filósofo contemporâneo Marcuse, na sua obra *Eros e Civilização* (1973, p. 123), com o subtítulo menos conhecido de inquérito filosófico a Freud. Como sublinha este pensador da escola crítica de Frankfurt, Narciso deseja-se, mas desconhece totalmente a origem da imagem que contempla, o que põe naturalmente em causa a tese de um desejo centrado sobre si mesmo. Esta interpretação é, no entanto, frágil na medida em que esse desconhecimento poderia ser, na verdade, ilusório, radizando o desejo no inconsciente.

4. Uma quarta teoria hermenêutica do mito de Narciso é aquela que nos é proposta pela escola de Lévi-Strauss. Segundo esta leitura, devemos sempre, como princípio metodológico, desconfiar das personificações fantasiosas dos mitos, cujo corolário são usualmente histórias morais alegorizantes que, como referia, Pausânias, são absurdas. Ora, para Lévi-Strauss, o mito não é uma forma irracional de pensar, pré-racional, mas é antes a expressão de um pensamento lógico confrontado com um dilema real da vida, utilizando como operadores, instâncias do imaginário sensível. Nesta leitura, o problema real que o mito procura solucionar é o da morte, como se deixa, aliás, expressar pela morte de Perséfone,

de Narciso e de Eco. Como operadores lógicos encontramos a antinomia entre o desejo excessivo e a repulsa extrema – são, aliás, múltiplas as expressões (“mitemas”) na versão de Ovídio que traduzem esse confronto. O resultado é a transformação da morte numa “ressurreição natural” ilustrada pela fase primaveril de Perséfone e pela transmutação do corpo sem beleza, mortal, do jovem Narciso numa flor. Afinal, este mito enquadrar-se-ia na religiosidade grega associada aos mistérios de Elêusis, i.e., à crença helénica na ressurreição natural.

5. Como momento conclusivo, gostaria de apresentar uma quinta leitura, precisamente aquela que vê na figura mitológica de Narciso a expressão de um “novo delírio” (*nouitasque furoris*). O que nos parece crucial no mito, pelo menos na versão de Ovídio, é a passagem em que ele se reconhece como fonte da imagem espelhada na água. Nesse instante, dá-se conta do logro em que caiu, apercebendo-se que a imagem contemplada é somente um mero reflexo. Todavia, longe de regozijar com o facto de ser fonte do objecto do seu amor, como seria natural numa visão narcisista, toda a sua alegria se desvanece, ao dar-se conta que o outro que ele ama é afinal, ele mesmo. “Este sou eu; compreendo-o, a minha imagem não me engana”, *iste ego sum: sensi, nec me mea fallit imago* (v. 463).

Estamos, assim, perante a situação paradoxal de Narciso precisar afinal de se distinguir da sua imagem para poder reconhecê-la como sendo sua e não de outrem. Se esta distinção não se processasse, então dar-se-ia a efectiva clausura de um sujeito aprisionado a uma imagem cuja origem nem seria capaz de inteligir. Através do reconhecimento da imagem *como imagem*, Narciso introduziu a *alteridade* no seio de si, o outro no seio de si mesmo, tornando a relação modelo-imagem constituinte da sua identidade. A percepção da diferença entre modelo e imagem torna-se, deste modo, a categoria central de todo o processo de autoconhecimento que este mito nos descreve. Seguindo esta interpretação, Narciso permanece, ainda, após o reconhecimento do logro em que caiu, numa atitude contemplativa perante a sua imagem, justamente porque é a única de si que lhe é dada contemplar. Pretender o contrário seria supor a hipótese absurda da existência de uma imagem oculta diferente daquela que patenteia, ou então, enveredar-se-ia por uma atitude “autista” de redução de si a um modelo sem imagem. Este novo furor, este novo delírio, é o retrato da condição humana quando dotada de apercepção, de consciência de si, de sentimento de si, capaz de enunciar a palavra mortal: “isto sou eu”.

Terminaria este ensaio com a tese de uma grande especialista na poesia de Paul Valéry, Régine Pietra.

Com efeito, Valéry foi um dos grandes poetas contemporâneos que meditou longamente sobre Narciso. Diz-nos a intérprete: “Narciso funciona como paradigma do conhecimento de si (fazendo, por exemplo, a distinção entre pessoa e eu)”. E acrescenta: “Narciso é aqui uma figura emblemática pela qual se simboliza o desdobramento de si e a busca impossível de unidade” (1982, p. 219).

Referências bibliográficas

Brown, M.K. (Ed.) (2002). *The Narratives of Konon. Text, Translation and Commentary of the Diegeseis*. Ed. bilingue (grego-inglês). München/Leipzig: Saur/De Gruyter.

- Eliot, G. (2007). *Middlemarch*. Philadelphia: Pennsylvania State University.
- Freud, S. (1924). *Zur Einführung des Narzissmus*. Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Grenfell, B.P. (Ed.) (2016). *The Oxyrhynchus papyri*. Trad. inglesa de Bernard P. Grenfell and Arthur S. Hunt. London: Egypt Exploration Society with the support of the Arts and Humanities Research Council and the British Academy.
- Hesiod (1982). *Hesiod. The Homeric hymns. And Homerica*. Ed. bilingue (grego/inglês). Trad. inglesa de Hugh G. Evelyn-White. London/Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Fry, S. (2017). *Mythos*. London: Michael Joseph.
- Kristeva, J. (1983). *Histoires d'amour*. Paris: Denoël.
- Lash, C. (1979). *The Culture of Narcissism: American Life in An Age of Diminishing Expectations*. New York: Norton.
- Lévi-Strauss, C. (1958). *L'Anthropologie Structurale*. I. Paris: Plon.
- Lévi-Strauss, C. (1978). *Myth and Meaning*. London/New York: Routledge.
- Marcuse, H. (1973). *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*. London: Sphere Books.
- Ovid (1921). *Metamorphoses*. Ed. bilingue (latim/inglês). Tradução inglesa de F.J. Miller. London/Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Ovídio (2007). *Metamorfoses*. Trad. portuguesa de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia.
- Pausanias (1994). *Descripción de Grecia*. Vol.7-10. Ed. de María Cruz Herrero Ingelmo. Madrid: Gredos.
- Pietra, R. (1982). "Narcissus Poeticus". *Écriture et génétique textuelle. Valéry à l'oeuvre*. Ed. de Jean Levaillant. Lille: Presses Universitaires du Septentrion.
- Pindar (1997). *Olympian Odes. Pythian Odes*. Ed. bilingue (grego-inglês) William H. Race. London/Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Plotinus (1969). *Enneads*. Vol.1. Ed. bilingue (grego-inglês). Trad. inglesa de A.H. Armstrong. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Shakespeare (2005). *Macbeth*. London: Wordsworth.
- Valéry, P. (1942). *Poésies*. Paris: Gallimard.

Resumo

Defendemos neste ensaio que o mito clássico de Narciso, mais do que ser um apólogo moral de crítica ao egocentrismo, deve ser antes interpretado como a descrição mitológica do processo de autoconhecimento.

Abstract

We sustain in this essay that the classic myth of Narcissus, more than a moral apologue of selfishness, should rather be interpreted as the mythological description of the process of self-knowledge.

Narciso antes do espelho: o primeiro sentido do mito

Narcissus before the mirror: the first meaning of the myth

Nuno Simões Rodrigues

Universidade de Lisboa
CECH-UC/CH-ULisboa/CEC-ULisboa
ORCID: 0000-0001-6109-4096¹
nonnius@fl.ul.pt

Palavras-chave: Narciso, Jacinto, metamorfose, vegetação, ciclo natural, telúrico/ctónico.
Keywords: Narcissus, Hyacinth, metamorphosis, vegetation, nature cycle, telluric/chthonic.

Apesar de ser um factor referido por praticamente todos os que se dedicaram já ao estudo da figura e do mito de Narciso, não é demais recordar que cabe a Ovídio a honra de ser o autor do texto mais completo e conhecido sobre a personagem que motiva este conjunto de estudos (*Met.* 3.339-510). Tratando-se de um poeta do século I a.C., contemporâneo de Augusto e testemunha de um dos períodos mais importantes da História do Ocidente, a nossa fonte é, portanto, muito recente, quando perspectivada no quadro da História das Mentalidades e das Religiões. Na verdade, todas as fontes antigas conhecidas que narram ou referem o mito de Narciso não são anteriores a Ovídio. De entre elas destacam-se Cónon, mitógrafo coevo do poeta augustano; Filóstrato, sofista dos séculos II-III; e Nono, poeta do século V². Até mesmo o papiro recentemente encontrado e que, apesar do estado lacunar, permite que nele se leiam referências a Narciso está datado do século VI³. E, no entanto, estamos perante um mito cuja hipotética relação com uma crença mágico-religiosa ou um rito de antiguidade considerável não pode ser ignorada.

¹ Estudo financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projectos PTDC/LLT-OUT/28431/2017 do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, UIDB/04311/2020 do Centro de História da Universidade de Lisboa e UIDB/00019/2020 do Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa.

² Uma lista completa desses autores e obras com respectivas traduções pode ser encontrada em Pena, 2017, pp. 35-58.

³ Sobre este papiro, vide entre outros Hutchinson, 2006, pp. 71-84, e Jesus, 2006, pp. 11-18.

Com efeito, parece-nos que as fontes nos permitem ir mais além e considerar outras hipóteses na interpretação do mito de Narciso, talvez mais próximas daquilo a que os Antigos o associavam quando lhe deram forma.

Talvez pelo carácter relativamente recente e da efectiva escassez de informação sobre a figura, a maioria das leituras do mito tem-se pautado por princípios e matrizes simbolistas, alegóricas, semióticas, narratológicas e, ainda que com menor intensidade, estruturalistas. Em todas estas perspectivas, dá-se protagonismo à relação do herói da narrativa consigo mesmo, ao desprezo pelos outros, aos factores da autocontemplação e da reciprocidade e, eventualmente, à etiologia da flor conhecida pelo mesmo nome que a personagem titular da narrativa.

Em 1914, a publicação de *Zur Einführung des Narzißmus* por Sigmund Freud acabou por condicionar sobremaneira as interpretações do mito de Narciso, vinculando-o definitivamente à Escola Psicanalítica, ainda que o pai da psicanálise não tenha propriamente estudado o mito em si, mas antes o tenha alienado e abstraído da moldura original, de modo a utilizá-lo num contexto e com objectivos consideravelmente distintos dos que haviam sido os de Ovídio e de outros poetas antigos ao narrá-lo. Na verdade, a posterior leitura freudiana e psicanalítica da narrativa de Narciso diz mais sobre o tempo que a formulou do que sobre o carácter intrínseco do mito no seu *Sitz im Leben*. A nosso ver, e apesar dos ecos que desta interpretação se podem ainda reconhecer já na narrativa ovidiana, há mesmo o risco de se perder o sentido primeiro do mito narcísico.

A chave para a nossa reflexão e construção da nossa hipótese está, por um lado, na associação que o mito faz, em quase todas as versões conhecidas, ao narciso, a flor, e, por outro, na narrativa que nos oferecem Cónon, no século I, e Pausânias, no século II. Segundo estes autores gregos, a história de Narciso radicava na Beócia (informação que todavia coincide com a que lemos em Ovídio) ou na Eubeia e, de acordo com Pausânias, ali contava-se algo diferente relativamente ao jovem do que era mais comunmente conhecido. Das palavras do Periegeta, deduzimos que se faz uma crítica do mito que, sobretudo, Ovídio relata nas *Metamorfoses*. Na verdade, como foi já salientado por vários autores, Pausânias propõe uma explicação racionalista do mito, quase evemerista, ao avançar com uma versão diferente relativamente à forma como se narra o destino do jovem Narciso. Na essência, todavia, a versão do Periegeta é igual à narrativa mais conhecida e difundida.

Ao afirmar que a história que se contava, segundo a qual Narciso teria morrido a contemplar a sua imagem nas águas de uma fonte, era deveras absurda, Pausânias tenta racionalizar o mito, contrapondo uma versão mais verosímil. O Periegeta considera haver falta de sentido na ideia de que um jovem com a idade de Narciso (que Ovídio diz serem os 16 anos, *Met.* 3.351) pudesse não distinguir um homem do seu próprio reflexo (9.31.7). Tal história só poderia ser, na óptica do autor grego, um absurdo. Pelo que a explicação para a morte de Narciso teria de ser outra, relatando-se então uma versão alternativa, segundo a qual Narciso teria sido na verdade um jovem enamorado de uma irmã gémea, a qual teria morrido precocemente. Perante a paixão incestuosa, o rapaz teria tentado, em vão, procurar a imagem da irmã no seu próprio reflexo, na água de uma fonte (Paus. 9.31.7-9).

Quanto ao aspecto etiológico do mito, além daquela explicação, Pausânias diz que “a terra fez brotar a flor de narciso antes desta história”, pois já Panfo, um poeta que nascera muitos anos antes desse tal Narciso, afirmava que Cora, a filha de Deméter, fora raptada enquanto colhia narcisos pelo campo (9.31.9).

O relato de Pausânias é relevante por duas razões. Em primeiro lugar, confirma que a história de Narciso era conhecida e se contava noutros lugares que não a Roma de Augusto, nomeadamente em território grego, sustentando assim a ideia de que se trataria de um mito conhecido numa amplitude espaço-temporal maior do que o tratamento feito por Ovídio poderia, eventualmente, dar a entender. O mito de Narciso não é, por conseguinte, uma criação liminarmente romana do período augustano, extrapolando esses limites. Em segundo lugar, Pausânias reconhece que a relação entre o herói do mito e o motivo da flor homónima seria também parte essencial da narrativa, como mostra a necessidade de contrariar a etiologia encontrada noutras fontes e que associava a planta à morte ou ao sangue de Narciso (Cónon, *Diegeseis* 24; Ovídio, *Metamorfoses* 3.509-510; *Fastos* 5.225-226; Severo de Alexandria, *Narciso*; Nono de Panópolis, *Dionisiacas* 48.570-589). Para isso, Pausânias aduz elementos que, quanto a ele, provavam que a realidade não correspondia ao que o mito contava. Por conseguinte, quanto a nós, Pausânias confirma a antiguidade e a amplitude geográfica do mito, assim como a ideia de que na Antiguidade era corrente e difundido que a flor conhecida como narciso nascera da morte do jovem homónimo, que nela se metamorfoseou ou originou.

É precisamente este elemento que nos leva a considerar a possibilidade de, originalmente, o mito de Narciso se relacionar com narrativas, cuja estrutura e tema deveriam ir além das questões que sobretudo a psicanálise tem destacado como sendo as essenciais tratadas pela composição de Ovídio. Na verdade, colocamos a hipótese de o poeta augustano ter incluído nas *Metamorfoses* um tema antigo, mas que deveria ter perdido já o seu sentido primordial, valorizando-se agora apenas o motivo da transformação em flor ou metamorfose, tema central e unificador do poema.

Uma perspetivação mais ampla revela efectivamente que o mito de Narciso transformado em flor se insere num *corpus* mais lato, que na sua origem não coincide necessariamente com as *Metamorfoses*, ainda que o poema ovidiano dedique longos passos a algumas das figuras que aqui trazemos à colação. Ao lermos sobre Narciso morto e metamorfoseado numa flor através da qual revive, não podemos deixar de o associar a outros heróis da mitologia grega cujo destino se assemelha ao do jovem beócio. Referimo-nos a Adónis, Átis, Ciparisso, Croco e Jacinto⁴. São vários os elementos comuns reconhecidos nas estruturas das narrativas mitológicas associadas a estas figuras. Desde logo, a juventude e a beleza, que parecem ser apanágio de todas elas. São essas duas características que os tornam caracteres eroticamente atraentes e desejados por outros. Depois, a morte das personagens titulares, sempre na sequência de uma relação erótico-

⁴ A um outro nível, o mito de Narciso conhece uma variante no mito de Cicno, filho de Apolo, também narrado por Ovídio (*Metamorfoses* 7.371-381). Nesta narrativa, porém, o jovem é transformado não em flor, mas num animal, o cisne.

-amorosa não correspondida ou mal-sucedida. Por fim, a metamorfose do herói em planta, flor ou árvore.

Assim acontece com Adónis, jovem sírio de grande beleza, nascido de uma mulher transformada em árvore – a mirra –, objecto da paixão de Afrodite e de Perséfone, com quem tem de viver alternadamente, e vítima de morte violenta, na sequência do ataque de um javali. Ao tentar socorrer o jovem ferido, Afrodite teria passado por roseiras brancas e ter-se-ia picado num espinho das flores. O sangue da deusa teria então tingido as rosas de encarnado, dando assim origem a essa variedade da flor. Por essa razão, as rosas seriam dedicadas a Adónis. Segunda outra versão do mito, contada por Bíon de Esmirna, também as anémonas teriam nascido do sangue de Adónis: Afrodite teria derramado tantas lágrimas pela morte do jovem quantas as gotas de sangue. De cada lágrima teria nascido uma rosa, e cada gota de sangue teria dado origem a uma anémona⁵. Nos vários elementos que ao longo do tempo contribuíram para a composição do mito de Adónis, reconhecemos sobretudo o mistério da vegetação: nasce de uma árvore, vive parte da sua vida no mundo inferior com a deusa dos infernos e passa a restante unido à deusa da Primavera e do amor no mundo superior. Da sua morte, originam-se flores.

De teor semelhante é o mito de Átis. De acordo com as fontes antigas, e sintetizando as várias versões disponíveis, Átis seria em parte filho de Agdístis, um ser bissexuado que teria nascido do sémen de Zeus caído na terra e que teria sido castrado pelos outros deuses. Do membro genital amputado, teria nascido uma amendoeira, segundo umas versões, ou uma romãzeira, segundo outras. A filha de Sangário, um deus-rio da Frígia, teria então colhido uma amêndoa ou um bago de romã, que colocou no seio. Desse acto, nasceu Átis, por quem o(a) mesmo(a) Agdístis se enamorou obsessivamente, ao ponto de levar o jovem à loucura e a auto-castrar-se, em cima de um pinheiro. Na sequência dos ferimentos, Átis morreu e Cíbele, deusa que por ele também se tinha apaixonado, sepultou os membros do jovem, mas do sangue que dele tinha corrido nasceram, à volta do pinheiro, violetas. Segundo Ovídio, teria sido o pinheiro a forma em que o jovem se metamorfoseara⁶.

Segundo os poetas antigos, também o cipreste teria tido origem na metamorfose de um belo jovem. Este era Ciparisso, rapaz de grande beleza, originário de Ceos, por quem Apolo se enamorara. Ciparisso fazia-se sempre acompanhar de um veado sagrado, por quem tinha grande afeição. Mas um dia, inadvertidamente, o jovem matou o animal e o desgosto foi tal que Ciparisso chorou copiosamente e pediu a intervenção dos deuses, para que lhe mitigassem o sofrimento. Aqueles ouviram-no e transformaram-no no cipreste, a árvore em forma de lágrima e, por isso, da tristeza⁷.

⁵ O mito de Adónis é referido em várias fontes: Apolodoro 3.14.4; Higino, *Fábulas* 58, 161, 164, 251; Ovídio, *Metamorfoses* 10.503-739; Teócrito 1.109, 3.46, 15.102, 136ss; Propércio 3.5.38; Luciano, *Deusa Síria* 8; Pausânias 6.24.7; Bíon 1.72; *Hinos órficos* 56.9.

⁶ Sobre Átis: Pausânias 7.17.9-10; Ovídio, *Metamorfoses* 10.103-105; *Fastos* 4.223ss; Diodoro Sículo 3.58ss.

⁷ O mito de Ciparisso pode ler-se em: Ovídio, *Metamorfoses* 10.106-142; Nono de Panópolis, *Dionisiacas* 11.364.

Sobre o mito de Croco, sabemos bem menos. Em grego, *krokos* é o açafrão e, segundo as narrativas antigas, Croco seria um jovem que, por causa de um amor infeliz pela ninfa Esmílace, teria sido transformado na flor do açafrão, enquanto ela se convertia na salsaparrilha. Os textos que se referem a este mito, contudo, são particularmente lacônicos e a iconografia praticamente inexistente, pelo que pouco sabemos sobre o seu conteúdo. Ovídio (*Met.* 4.283), no século I, apenas diz de passagem, e a propósito de outro mito, que Croco e Esmílace foram transformados em pequenas flores (*in paruos flores*); e Nono de Panópolis, já no século V, enuncia-o muito rapidamente entre outros mitos de metamorfose e sem acrescentar pormenores (Nonn. *Dion.* 12.86). Mas um passo de Galeno (Galeno, *De constitutione artis medicae* 9.4) conta um episódio que tem Croco como um jovem por quem Hermes se havia enamorado e que morrera por culpa do deus, durante um jogo de lançamento do disco. Atormentado com a morte do jovem Croco, o deus teria transformado o cadáver numa flor: o açafrão. Na verdade, este mito é muito semelhante ao de Apolo e Jacinto e deverá resultar de uma sua variante.

O último caso a referir é o de Jacinto. Jovem da Lacónia, particularmente belo, Jacinto foi também amado também por Apolo. Um dia, enquanto jogavam o disco, o objecto desviou-se do seu rumo por acção do vento, ou por um Zéfiro ciumento ou na sequência de um ricochete provocado pela terra, e embateu na cabeça de Jacinto, matando-o de imediato. Desgostoso, Apolo fez brotar uma flor do sangue que corria da ferida na cabeça de Jacinto, à qual deu o nome do jovem amado, de modo a eternizá-lo⁸.

Erotismo, paixão, morte e retorno à vida com metamorfose parecem ser assim a estrutura essencial comum a estes mitos, todavia narrados com as idiossincrasias de cada um, que se concretizam em pormenores de embelezamento tipicamente helénicos ou helenísticos, de acordo com o autor da narrativa, o tempo da sua composição e o espaço da sua proveniência. Entre esses pormenores e especificidades, estão, e.g., a disputa entre Afrodite e Perséfone por Adónis, a auto-mutilação de Átis, o cervo de Ciparisso, o jogo de Apolo e Jacinto ou o reflexo de Narciso na água transformada em espelho. Neste último exemplo, não falta inclusive uma paródia ovidiana ao aforismo délfico “conhece-te a ti mesmo”: Tirésias vaticina a longevidade de Narciso, *si se non nouerit* (Ov. *Met.* 3.348). Cada um destes elementos fará sentido quando estudados *per se*, revelando-se eventualmente centrais na economia de cada uma das narrativas. No caso do mito de Narciso, o tema do reflexo/espelho deverá ser o mais significativo, sendo verosímil, como convincentemente demonstrou M. Nelson⁹, a possibilidade de estarmos perante uma possível narrativa de enquadramento de rituais de vidência praticados na Antiguidade. Que este tema seria, por si só, pertinente e com ampla

⁸ Sobre Jacinto: Apolodoro, *Biblioteca* 1.3.3; 3.10.3; Higino, *Fábulas* 271; Pausânias 3.1.3, 3.19.4; Ovídio, *Metamorfoses* 10.162-219; Nono de Panópolis, *Dionisiacas* 3.155ss. Os mitos de metamorfose em plantas, porém, não se ficam por aqui. A mitologia clássica conhece outros, como os de Báucis e Filémon, Cária, Dafne, Driope, das Epimélides, Fílis, das Heliádes, Leuce, Mente, Mécon e Mírice. Neste estudo, porém, apenas analisamos os que interessam à questão da relação entre mito e ritual no quadro da narrativa em torno de Narciso.

⁹ Nelson, 2000, pp. 363-389.

difusão é, aliás, evidente pelo facto de o reencontrarmos na iconografia antiga, como atesta e.g. o fresco da *Villa* dos Mistérios em Pompeios (no qual é possível ver um sátiro a auto-contemplanar-se no fundo da cratera que Sileno lhe mostra), ou na sua recepção, de que faz prova um famoso *Märchen* germânico conhecido como *Schneewittchen*, recolhido e publicado pelos irmãos Grimm no século XIX.

Mas, para o nosso objectivo, interessa-nos destacar a estrutura comum a todos os mitos citados. Há mais de um século que sabemos, graças, entre outros, aos estudos de J. G. Frazer, que os cultos associados à vegetação eram prática comum nas religiões antigas da Europa e da bacia mediterrânea. Em muitos casos, alguns ritos, telúricos por natureza, ter-se-ão associado a mitos que eram contados e transmitidos oralmente e que com frequência criavam a narrativa que permitia às comunidades compreenderem e justificar a sua práxis religiosa. Não raramente, eram esses mitos que explicavam porque se deveriam fazer determinados rituais que, na prática, eram acções de magia simpática, homeopática e mimética (“o semelhante produz o semelhante”), para usar a expressão de Frazer¹⁰, sobre a natureza, de modo a nela intervir e a manter o *status quo* desejável, que garantiria a continuidade e sobrevivência da comunidade. Com efeito, originalmente, o Homem deveria acreditar na sua capacidade de interferir na natureza. Aí deverão radicar os ritos e os mitos em torno da vegetação, de que os neste estudo referidos são exemplo entre os Gregos e os Romanos Antigos. E aqui encaixa o ciclo estrutural comum aos mitos que enunciámos, em que erotismo, morte e ressurreição traduzem o mistério da natureza em geral, da vegetação e da fertilidade em particular.

Eventualmente, alguns poderão colocar objecções a estas ideias, referindo-se à dificuldade traduzida pelo facto de a maioria destes mitos insinuar a sexualidade, essencial ao tema da fertilidade, todavia a partir de um carácter homoeerótico: como proclamar a fertilidade e como reproduzir a partir de uma relação homoeerótica, infértil por definição? No entanto, talvez por isso mesmo, o ciclo da vida continue nestas narrativas não através de uma hierogamia, como seria de esperar, mas sim de uma morte, que resulta numa metamorfose vegetal¹¹.

Com efeito, as fontes fornecem-nos também razões para pensar que algumas das narrativas mitológicas referidas estavam associadas a rituais. Esse seria o caso das Adonias, festa que reactualizava o mito de Adónis, que por sua vez iluminava e ilustrava o rito. A presença do culto de Adónis na Grécia e no mundo

¹⁰ Frazer, 1998, pp. 35-63, esp. 40, 53-54.

¹¹ Estes são quase todos mitos homoeeróticos, mas a essa questão voltaremos numa outra ocasião. Para a actual problemática é pertinente a questão da infertilidade, essencialmente apolítica e, portanto, não útil para a *polis*. Talvez isso explique a ausência de tratamento literário de alguns destes mitos até ao século I e, por outro lado, explique a existência de alguns rituais iniciáticos relacionados com estas figuras, em que o objectivo é integrar os jovens na *polis*. Daí o seu êxito em Esparta, e.g., cidade de modelo dórico em que as Hiacíntias tinham um papel relevante. Hipólito, outro “apolítico”, poderá ser mais uma figura mitológica a acrescentar a esta reflexão. A transformação de Narciso em flor, o corpo morto tornado húmus, traduz a metamorfose em algo útil para a *polis*: a fertilidade da terra. Recordemos ainda que o próprio Narciso era já filho de uma ninfa com nome de planta/flor: Liríope.

grego está atestada pelo menos desde o século VII a.C., como evidenciam os hinos compostos por Safo de Lesbos, mantendo-se depois ao longo do tempo na bacia mediterrânea, como mostram as composições de Bión e de Teócrito, em *As Siracusanas* (Teocr. 15), e Luciano, em *A Deusa Síria*. Aliás, segundo Plutarco, quando os Atenienses embarcaram em direcção à Sicília sob o comando de Alcibíades, em Atenas, celebravam-se as Adonias, havendo rituais funerários por toda a cidade (Plu. *Alc.* 18.5). As fontes sugerem que o essencial do culto de Adónis consistia na lamentação pela morte do deus, mas também na alegria da sua ressurreição, revelando assim também uma forte influência oriental, se não mesmo origem, como indica o próprio nome do deus: *Adonis* de *adon*, termo semítico que significava “senhor”¹². Um dos elementos que integrava esta celebração era constituído pelos chamados “Jardins de Adónis”, oferendas que consistiam em vasos ou cestas, cheios de terra, em que eram semeadas flores, com o objectivo de crescerem de modo célere e que eram posteriormente lançados ao mar ou em poços. Por certo, os “Jardins de Adónis” procuravam imitar a natureza e também influenciá-la magicamente de modo a fomentar a fertilidade¹³.

Os rituais em torno de Átis eram também famosos na Antiguidade. Envolta numa mitologia riquíssima, a figura de Átis era cultuada em associação com a de Cíbele ou a Grande Mãe, sendo esta uma divindade de origem evidentemente oriental, mais concretamente da Frígia, na Anatólia. Os motivos da castração de Átis, que deveria justificar a emasculação de alguns dos participantes nestes cultos, da morte e da ressurreição do jovem deus e da relação amorosa com uma deusa, entendida como uma grande figura maternal que domina sobre uma natureza selvagem, enquadram a figura de Átis, seu mito e culto, na categoria mais lata dos mitos de fecundidade e de fertilidade do antigo mundo mediterrâneo. Em Roma, os *ludi Megalenses*, ali celebrados a partir de 194 a.C., associados a outros rituais eximamente descritos por Lucrécio (2.598-651), apontam para essa realidade. Mas tanto o mito como o rito são referidos em mais autores e até de épocas anteriores, como por exemplo Aristófanes (*Av.* 875), Apolónio de Rodas (*Arg.* 1.1098-1100), Estrabão (*Strb.* 10.3.12), Propércio (4.11.51), Tito Lívio (29.10.5) e, claro, Ovídio (*Met.* 10.681-707). O mito de Átis, por conseguinte, enquadrava o rito que consistia nos festivais mencionados¹⁴.

Outro caso significativo para o nosso estudo é o de Jacinto. Particularmente cultuado em Esparta, na Lacónia, a figura de Jacinto motivava a festa das Hiacíntias, cuja importância é atestada pelos relatos e referências de Heródoto (9.7, 11), Eurípides (*Hel.* 1468-1475), Tucídides (5.23.4), Xenofonte (*Hell.* 4.5.11) e de Polícrates, o historiador dos *Lakonika* (*FGrHist* 588, 139D-F). As Hiacíntias eram uma festa antiga, celebrada no início da Primavera, em honra de Jacinto

¹² A proximidade do mito e culto de Adónis com o mito e culto de Baal, nas cidades fenícias, por exemplo, é proverbial. O mito e culto de Adónis foram particularmente estudados por Frazer, 1998; Atallah, 1966; e, mais recentemente, Tuzet, 1987, esp. pp. 25-33. Note-se, a este propósito, que alguns consideram também que a eventual origem não-grega do nome *Narkissos* poderá remeter para uma problemática semelhante à de Adónis.

¹³ Sobre os “Jardins de Adónis”, ver Detienne, 1996, pp. 189-221.

¹⁴ Vermaseren, 1977; Lane, 2015.

e Apolo. Estes festivais revestiam-se de características iniciáticas de renovação da natureza e do mundo, remetendo, por isso, para uma estrutura telúrica ou ctónica na sua origem¹⁵.

Não conhecemos exemplos de festivais para os casos de Ciparisso e Croco, mas o facto é que as narrativas mitológicas em torno dessas personagens sugerem estarmos perante variantes de um mito estrutural com reflexos e ecos nos rituais das festas de Adónis, Átis e Jacinto. Se, em relação às duas primeiras se poderá alegar a origem oriental e, por conseguinte, estrangeira entre Gregos e Romanos, o mesmo não será de dizer acerca das Hiacíntias, confirmando-se a difusão destas práticas na bacia mediterrânea em geral. A problemática em torno do ritual que celebrava o mito de Apolo e Jacinto é mais ampla e complexa, envolvendo, e.g., a questão da indo-europeização das culturas mediterrâneas. Mas não cabe aqui tratá-la. Nessa perspectiva, Apolo seria uma divindade uraniana que se suplantaria a uma deidade telúrica, que seria Jacinto, substituindo-a. O mito, contudo, manter-se-ia na memória colectiva de modo subliminar.

Como relacionar toda esta questão com Narciso? Está Narciso na mesma condição que Ciparisso e Croco, de quem desconhecemos celebrações rituais? Eventualmente, sim, dada a exiguidade de informação sobre o mito e hipotético rito. No entanto, um estudo publicado há poucos anos por D. Knoepfler lança-nos alguma luz sobre esta problemática. Como recorda este autor, entre 1973 e 1975, foram descobertas, na Eubeia (Grécia), duas inscrições corégicas nas quais se lê uma fórmula que parece citar e remeter para *Narkittia*, muito provavelmente o nome de uma das tribos locais. Estes dados associados a uma referência de Estrabão, segundo a qual, perto de Eubeia, se conhecia o túmulo de “Narciso-o-Erétrio”, também conhecido como o “Túmulo do Silencioso” (Strb. 9.2.10), revela-se pertinente. Não é impossível que a nota de Estrabão dissesse respeito a um herói que deveria estar relacionado com a figura epónima da tribo *Narkittia* em Eubeia. Se assim for, mais verosímil ainda seria a existência de algum tipo de festival local que celebrasse a figura de Narciso como herói fundador, tal como acontecia na Lacónia, entre os Espartanos, com Jacinto. D. Knoepfler considera, aliás, Jacinto uma espécie de duplo de Narciso, enquanto divindade ligada aos mistérios da natureza e sua renovação. Um como outro deveriam funcionar como paradigmas míticos de ritos de passagem, a que o binómio fecundidade/fertilidade não é estranho, e que teriam como função também integrar os jovens no corpo cívico da comunidade¹⁶. Com efeito, notamos que, enquanto carácter, Narciso, que também é um caçador e habitante de zonas de *limes*, é o *idiotes* (ou o “privado”, o “solitário”, “não integrado na *polis*”) pleno ou por definição, pelo que, levando esse factor em conta, o ritual de integração na *polis*, um modelo comunitário por excelência, faria todo o sentido e teria toda a importância¹⁷.

¹⁵ Sobre as Hiacíntias, ver Richer, 2012, pp. 343-382; e ainda Knoepfler, 2010.

¹⁶ Knoepfler, 2010.

¹⁷ Ideia sugerida por Maria de Fátima Sousa e Silva no debate que se seguiu à apresentação pública deste texto e que nos parece da maior pertinência. Agradecemos, pois, à Doutora M.F.Sousa e

Por conseguinte, não é impossível que, com o tempo, além do ritual, o herói de Eubeia se tivesse emancipado e tornado o Narciso da Beócia, sobre quem Ovídio, Cónon e Pausânias mais tarde escrevem. De igual modo, não é inverosímil que por diversos condicionalismos culturais a ele se tivessem associado variedades mitemáticas, como a do reflexo nas águas e a dos amores desprezados. Mas a hipótese que acabámos de apresentar remete para uma outra leitura do mito, anterior a estes tratamentos, e que estaria sobretudo relacionada com as questões da natureza e seus ciclos, particularmente expressas pela metamorfose em flor. Aliás, recorde-se que o narciso-flor aparecia já noutras fontes, associado ao universo telúrico, mais concretamente à mundividência de Hades.

No *Hino Homérico a Deméter*, texto consensualmente datado dos séculos VII-VI a.C.¹⁸, no passo em que o autor compõe a famosa antologia com a qual descreve o rapto de Perséfone, diz-se que, no momento em que o chão se abriu e de lá saiu Hades para raptar a sobrinha, a jovem deusa se entretinha com as Oceânides a colher flores, entre elas, rosas, flores de açafraão, violetas, lírios, jacintos e narcisos (vv. 6-8). Como é sobejamente conhecido, o *Hino Homérico a Deméter* é uma composição particularmente relacionada com um mito e um rito telúricos. Posteriormente, permitirá mesmo possíveis associações sotéricas. Não deixa, por isso, de ser muito significativo que no passo em causa leiamos sobre várias das flores relacionadas com os mitos antes referidos e, em particular, o narciso. No final do hino, quando a filha conta à mãe tudo por que passou, ela repete o discurso antológico e o açafraão, as rosas, os lírios, o jacinto e o narciso voltam a ser mencionados num contexto semelhante (vv. 426-427)¹⁹. No século V a.C., no *Édipo em Colono*, Sófocles diz que o narciso é a coroa das Grandes Deusas, eventualmente Deméter e Perséfone, como sugere Plutarco (vv. 683-684; cf. Plu. *Quaest. Conv.* 3.1.3), ou talvez as Erínias/Euménides, como consideraram alguns filólogos, associando-se assim de novo a flor a divindades ctónicas. Já no século I, o filósofo estóico Lúcio Aneu Cornuto dizia que o narciso era a flor que formava a coroa das Erínias, exemplo paradigmático de divindades telúricas (Cornuto c. 35). Estamos, portanto, no universo dos mortos. Posteriormente ainda, Plutarco confirmava a relação do narciso com esse mundo, ao referir-se, nas *Quaestiones conuiuales* (3.1.3, 647A), à flor como uma planta que provocava um pesado entorpecimento. Ainda no século II, o célebre oniromante Artemidoro de Dáldis dizia que sonhar com coroas feitas de narcisos era algo funesto e de mau augúrio (Artem. 1.77)²⁰.

Em recensão publicada pouco depois da edição do estudo de Knoepfler, a perspectiva avisada e cautelosa de V. Pirenne-Delforge colocou sérias e perti-

Silva a reflexão que aqui integramos. Eventualmente, também Jacinto pode ser lido à luz desta ideia.

¹⁸ Richardson, 1974, pp. 5-12.

¹⁹ Alguns autores chegaram a interpretar o narciso do hino e o momento em que é colhido como aquele que funciona como a chave da abertura dos infernos, por onde emerge o carro de Hades. Vide Reinach, 1996, pp. 423-434.

²⁰ Já quanto a uma possível relação do nome da flor com o termo grego *narke* ("torpor"), não se trata de um tema consensual, até porque, como assinalámos, muito provavelmente a palavra *narcissos* não deverá ser de origem grega. Vide Reinach, 1996, pp. 423-434.

nentes dúvidas sobre a tese ali enunciada. Evidentemente, tais considerações reflectem-se na hipótese que aqui apresentamos. Recorda a historiadora belga que um método essencialmente associativo e o recurso a bibliografia datada sobretudo do século XIX poderão não ser os meios mais eficazes para chegar a conclusões cientificamente válidas²¹. Mas, a nosso ver e apesar de reconhecermos a pertinência da crítica de Pirenne-Delforge, as questões que Knoepfler coloca e, sobretudo, os dados que as fontes nos mostram são razão mais do que suficientes para que, o problema seja apresentado e discutido. De igual modo, consideramos que a problemática que enunciámos deve ser pelo menos entendida como uma leitura alternativa ou complementar ao que com que frequência lemos sobre Narciso.

Como demonstraram E. Pellizer e J. P. Vernant, já em Platão (*Fedro* 255c-e) encontramos eco de que o mito de Narciso terá sido entendido ainda na Antiguidade de forma alegórico-metafórico-filosófica. Essa interpretação valoriza a questão da consciência de si e do outro, do reflexo e da reciprocidade, que passará por Ovídio e desembocará nas leituras freudianas e psicanalíticas do século XX²². Mais tarde, ainda no mundo antigo, Plotino confirmará o recurso a essa metodologia na interpretação do mito²³. Não obstante, a exegese platónica e neo-platónica não invalida que o mito em si e um eventual rito a ele associado fossem bem anteriores a Platão e neles houvesse um sentido que não coincidia necessariamente com o que o filósofo deixa perceber a partir do século IV a.C. Como mostra a história do tema, porém, essa foi a leitura que se impôs e que é hoje sobejamente conhecida e difundida. Mas, à semelhança do que se passou com Édipo, a quem os classicistas tiveram de diagnosticar a imunidade ao seu próprio complexo, também uma leitura exclusivamente psicanalítica do mito de Narciso, ou feita por teorias afins, arriscará a ser sobremaneira reducionista. Perscrutemos, pois, Narciso antes do espelho.

Referências bibliográficas

- Atallah, W. (1966). *Adonis dans la littérature et l'art grecs*. Paris: Klincksieck.
 Detienne, M. (1996). *Los jardines de Adonis. La mitología griega de los aromas*. Madrid: Akal.
 Frazer, J. G. (1998). *La Rama Dorada. Magia y Religión*, 10^a imp. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
 Hadot, P. (1976). Le mythe de Narcisse et son interpretation par Plotin. *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 13, 81-108.
 Hutchinson, G. O. (2006). The Metamorphosis of Metamorphosis: P. Oxy. 4711 and Ovid. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 158, 71-84.
 Jesus, C. M. (2006). (Re)leituras do mito de Narciso a partir de um novo papiro de Oxirrincos (P. Oxy. 69. 4711). *Boletim de Estudos Clássicos*, 46, 11-18.
 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.

²¹ Pirenne-Delforge, 2011, pp. 343-345.

²² Sobre esta problemática, Pellizer, 1987, pp. 107-120; Vernant, 1991, pp. 103-106.

²³ Hadot, 1976, pp. 81-108.

- Lane, E. N. ed. (2015). *Cybele, Attis and Related Cults. Essays in Memory of M. J. Vermaseren*. Leiden: Brill.
- Nelson, N. (2000). Narcissus: Myth and Magic. *The Classical Journal*, 95/4, 363-389.
- Pellizer, E. (1987). Reflections, Echoes and Amorous Reciprocity: On Reading the Narcissus Story. In J. Bremmer, ed., *Interpretations of Greek Mythology* (pp. 107-120). London: Routledge.
- Pena, A. N. org. (2017). *Eco e Narciso. Leituras de um mito*. Lisboa: Livros Cotovia.
- Pirenne-Delforge, V. (2011), Rec. a D. Knoepfler, *La Patrie de Narcisse. Un héros mythique enraciné dans le sol et dans l'histoire d'une cité grecque*, Paris, Odile Jacob, 2010. *Kernos* 24, 343-345.
- Reinach, S. (1996). Le narcissé dans Homère et dans Sophocle. In S. Reinach, *Cultes, Mythes et Religions* (pp. 423-434). Paris, Robert Laffont.
- Richardson, N. J. ed. (1974). *The Homeric Hymn to Demeter*. Oxford: Clarendon Press.
- Richer, N. (2012). *La religion des Spartiates. Croyances et cultes dans l'Antiquité*. Paris: Belles Lettres.
- Tuzet, H. (1987). *Mort et résurrection d'Adonis. Étude d'un mythe*. Paris: Librairie José Corti.
- Vermaseren, M. J. (1977). *Cybele and Attis: the myth and the cult*. London: Thames and Hudson.
- Vernant, J.-P. (1991). *Figuras, Ídolos, Máscaras*. Lisboa: Teorema.

Resumo

Este ensaio integra o mito de Narciso no *corpus* mitológico dos Gregos e propõe a análise de um possível sentido anterior à interpretação psicanalítica, em que o principal aspecto a salientar é o seu carácter telúrico.

Abstract

This essay integrates the myth of Narcissus in the mythological corpus of the Greeks and proposes the analysis of a possible sense prior to his psychoanalytic interpretation, in which the main aspect to be highlighted is its telluric character.

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 noui* 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 (*katopteron*) 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, noutra 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 Énio 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 Marcílio 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 Ficino, 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 μιμητὴς ὁ ποιητής.

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 Ájax 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 écfrase 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 arrebatada, 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 *techné*. 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 *techné* 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*.

Narciso. Una lectura antropológico-filosófica del mito como operador de sentido

Narcissus. An anthropological-philosophical reading of myth as an operator of meaning

María Cecilia Colombani

Universidad Nacional de Mar del Plata / Universidad de Morón
ceciliacolombani@hotmail.com

Palavras-chave: Mito, Narciso, egoísmo, antropología, pensamiento nomádico.
Keywords: Myth, Narcissus, Egoism, Anthropology, Nomadic Thought.

Introducción

El siguiente artículo analizará el mito de Narciso desde una lectura antropológico-filosófica. Nos situaremos en la referencia mítica griega y romana, a fin de dar cuenta de la historia para detenernos en las consecuencias antropológicas de la actitud de Narciso.

El trabajo estará articulado en dos partes. En primer lugar, analizaremos la historia, considerando al mito como una fuente de sentido, como un operador de sentido, para en un segundo momento analizar las consecuencias ético-antropológicas de la historia. Es nuestro propósito abordar el período arcaico como instituyente (Castoriadis, 2001, p. 119) en el que se está formando una nueva manera de comprender el mundo. Un período instituyente se caracteriza principalmente por su potencia creativa, por sus movimientos, sus producciones, dominado por el aspecto abierto e indeterminado de lo que Castoriadis llama la “imaginación radical” (2001, p. 199).

Si la filosofía piensa por medio de conceptos (Deleuze y Guattari, 1997, p. 13), podemos considerar que el mito lo hace con “imágenes”. El mito como lenguaje, forma de producción de sentido y *lógos* explicativo¹ define una concepción del

¹ A la manera en que Aristóteles entiende que el amante del mito es, en cierto modo, filósofo, tal como lo expresa en *Metafísica*. 982 b.

mundo que se relaciona con lo religioso, con dos ámbitos heterogéneos, con la idea de los dos planos (divino y humano).

La tensión podría explicarse desde el registro de la narración frente al estatuto de la explicación. Tal como sostiene Aristóteles, podemos pensar la distinción siguiendo lo que sostiene en *Metafísica* 1000 a9-a20. Algunos cuentan historias para explicar la *physis* y otros tratan de hacerlo con argumentos. En la misma línea, Barnes (1992) sostiene:

Aristóteles distingue a los *physiólogoi* que ofrecen argumentos (*apódeixis*) que respaldan sus opiniones de los *physiólogoi* que simplemente cuentan historias o hablan *mythikós* (*Metafísica* 1000 a9-a20). La innovación decisiva de los *physiólogoi* no fue que abandonaran a los dioses y renunciaran a la teología, sino que sustituyeron las historias por argumentos. (p. 192)

Entonces, nos proponemos transitar los siguientes atajos y pensar: 1. al mito como discurso-espesura, compuesto de capas superpuestas de diversos imaginarios (épocas diferentes) y de diversa naturaleza (discursos religiosos, poéticos, etc.). 2. al mito como *tópos* en donde se ponen en juego los conflictos sociales. 3. al mito como una usina productora de sentido y constituyente de una estructura de poder ya que impone un *lógos* dominante, una mirada-experiencia sobre lo real, que solo otra nueva experiencia de saber-poder habrá de fracturar, desplegando a su vez, otro nuevo *lógos*². Sin duda, la dimensión del poder radica en esa capacidad *poiética* que articula efectos sobre la realidad. El mito posee entonces un efecto político en tanto transformador de lo real mismo. Si el mito es un discurso, según lo sostenido más arriba, entonces debemos decir que define lo que una época dada entiende por realidad. El discurso delinea el campo de Verdad.

La versión latina

Narciso, hijo de la ninfa Liríope de y del dios fluvial Cefiso, era un joven de una extraordinaria belleza. Sin distinción, hombres y mujeres quedaban fascinados por su hermosura y enamorados de él, pero, al mismo tiempo, este las rechazaba y sentían el dolor de su desprecio. Entre las jóvenes enamoradas de Narciso y heridas por su amor se hallaba la ninfa Eco, educada por las Musas y asociada, a elementos naturales.

Según el relato que Ovidio nos devuelve en *Las Metamorfosis*, Eco había causado el disgusto de Hera, esposa de Zeus en el largo linaje de dioses, y por tal motivo la había condenado a repetir las últimas palabras de aquello que se le dijera o que otros pronunciaran.

A partir de este castigo Eco se muestra era incapaz de hablarle a Narciso y expresar su amor; no obstante, la ninfa Eco siguió amorosamente al bello

² Seguimos las indicaciones de Michel Foucault (1979) sobre el maridaje entre saber y poder como modo de trabar la relación que guardan las palabras y las cosas en un determinado momento histórico. El saber no es sino una estructura de poder que legitima la puesta en funcionamiento de ese saber producido históricamente.

joven a través de los bosques, deseando dirigirse a él pero privada de expresarse. Hasta que un día, mientras el bello joven se encontraba caminando por el bosque, cazando ciervos, terminó apartándose de sus compañeros. Cuando finalmente Narciso escuchó los pasos de Eco detrás de él, preguntó: “¿Quién está ahí?”, a lo que la ninfa respondió: “ahí”, tal como indicaba la maldición de la esposa de Zeus. Y continuaron hablando así, hasta que la ninfa se mostró e intentó abrazar a su amado. Sin embargo, Narciso, transido por su arrogancia como una forma de *hybris*, la rechazó y le dijo vanidosamente que se alejara y lo dejara en paz, repudiándola. Eco, desconsolada, pasó el resto de su vida en soledad, consumiéndose por el amor que nunca conocería, hasta que solamente permaneció su voz.

Para castigar a Narciso por su soberbia, Némesis, la diosa de la venganza, hizo que se enamorara de su propia imagen reflejada en una fuente. Al verse reflejado en las aguas, la visión de su vanidad y lozanía, lo atraparon en un castigo sin fin, muestra del poder divino. En una contemplación absorta, incapaz de separarse de su imagen, acabó arrojándose a las aguas. Finalmente, se dice que Narciso se suicidó al no poder tener el objeto de su deseo. Y donde su cuerpo yacía, creció una flor que llevaría su nombre.

Simbólicamente, preocupada por el destino de su hijo, su madre, Liríope decidió consultar al vidente Tiresias sobre el futuro de su hijo. Tiresias le dijo a la ninfa que Narciso viviría mientras nunca se conociera a sí mismo.

La versión griega

En esta versión, el joven Aminias ama a Narciso pero es rechazado cruelmente por él. Como una forma de burlarse de Aminias, Narciso le entrega una espada, que Aminias utiliza para suicidarse ante las puertas de la casa de Narciso, mientras reza a la diosa Némesis pidiéndole que Narciso un día conozca el dolor del amor no correspondido. Se cree que esta maldición se cumple cuando Narciso se enamora de su propia imagen reflejada en un estanque e intenta seducir al hermoso joven sin darse cuenta de que se trata de él mismo hasta que intenta besarlo. Entristecido de dolor, Narciso se suicida con su espada y su cuerpo se convierte en una flor.

Consecuencias antropológicas

¿Hacia dónde va el cuidado sino en el sentido de reconducir al hombre a su esencia? ¿Qué significa esto sino que el hombre (*homo*) se vuelva humano (*humanus*)?

(Heidegger, 1972, p. 72)

A continuación debemos articular el punto precedente con las consecuencias antropológicas que se desprenden de la historia narrada tomada desde la dimensión del mito como historia significativa y paradigmática.

Partiremos de la configuración del otro como el ser que me define en mi subjetividad y, a partir de este postulado antropológico surge la necesidad de

entablar vínculos con ese par como modo de consolidar un proyecto subjetivo. Narciso se ve imposibilitado de este gesto originario.

El trabajo tendrá una perspectiva antropológica y para ello elegiremos algunos autores canónicos de la antropología filosófica como marco teórico. Nos mueve el intento de pensar la condición del hombre como ser abierto al otro, paso previo a toda constitución social. En efecto, hay en el ser humano una capacidad de apertura que lo diferencia claramente de la clausura del animal. En esta línea, Narciso se ve obturado en su capacidad vinculante y con ello se aleja de lo humano como tal.

Cuando Sartre se refiere al *cogito* cartesiano lo retira del horizonte propio del inicio de la modernidad filosófica para pensarlo desde un enclave antropológico: “En el punto de partida no puede haber otra verdad que ésta: *pienso, luego soy*; ésta es la verdad absoluta de la conciencia captándose a sí misma” (Sartre, 1972, p. 31). Lo que pretendemos es valernos de un marco teórico que privilegia la capacidad de encontrar al otro como parte constitutiva del propio ser, cosa negada en el mito que analizamos. Desde esta perspectiva la posición sartreana impacta en nuestra línea de lectura; desde allí rescatamos la evidencia de esa primera verdad, la cual “es simple, fácil de alcanzar, está a la mano de todo el mundo; consiste en captarse sin intermediario. En segundo lugar, esta teoría es la única que da dignidad al hombre, la única que no lo convierte en un objeto” (Sartre, 1972, p. 32). Remarcamos este punto que la presencia del otro confirma mi subjetividad y, desde esa línea, el reino de los objetos me es ajeno. Ser hombre es en Sartre o en el autor que escojamos, captarse como diferente del animal y poder acoger al otro en gesto de reciprocidad. La *hybris* de Narciso y la clausura del mundo exterior van en contra de esta apertura que se inscribe en el corazón de la experiencia antropológica. Narciso no puede salir de sí y con ello empobrece su universo.

Por ello, la clave consiste en pensar al reino humano como un conjunto de valores distintos del reino material. Pero la subjetividad que alcanzamos a título de verdad, no es una subjetividad rigurosamente individual, porque hemos demostrado que en el *cogito* uno no solamente se descubría a sí mismo, sino también a, los otros. (Sartre, 1972, p. 32)

Esta es la verdadera posibilidad de fundar una comunidad. Descubrir-se y descubrir a los otros como aquellos pares con quienes es posible la convivialidad. El otro no es aleatorio o complementario en la gesta subjetivante. El otro me constituye como yo constituyo a mi vecino, a mi hermano, a mi amigo. Narciso no encuentra al otro porque no puede verlo. La mirada es fundamental en el acto de apertura al otro. Narciso solo se mira a sí mismo en un reflejo que cree real.

Coincidimos con Sartre (1972) cuando afirma:

Nos captamos a nosotros mismos frente al otro y el otro es tan cierto como nosotros mismos. Así, el hombre que se capta directamente por el *cogito*, descubre también a los otros y los descubre como la condición de su existencia. (p. 32)

Esta es una verdad ineludible para el existencialismo pero creemos que se halla en la base de cualquier preocupación antropológica que privilegie la constitución del universo humano distanciada del mero universo material. Narciso no puede captarse en realidad. Captarse es hacerlo a través de un otro, de su rostro, de su mirada, de su propia disponibilidad y Narciso está cerrado sobre su propia imagen reflejada.

Solo con el otro y por el otro me capto a mí mismo en mi singularidad. El límite que el otro me impone es la condición de posibilidad de captarme como hombre. Por ello coincidimos con el pensador francés cuando sostiene:

Para obtener una verdad cualquiera sobre mí, es necesario que pase por otro. El otro es indispensable a mi existencia tanto como el conocimiento que tengo de mí mismo. En estas condiciones, el descubrimiento de mi intimidad me descubre al mismo tiempo el otro. (Sartre, 1972, p. 33)

Narciso en su obturada intimidad no descubre al otro porque lo rechaza, pero, al hacerlo, tampoco se descubre a sí mismo porque el gesto de des-velamiento de uno mismo pasa por la presencia del otro.

Solo el hombre abierto a la relación, más allá de las características que esta tome, cobra sentido existencial: “El hombre aislado carece de sentido. El hombre *es* en tanto *está* en cada momento de su vida entablando relaciones, conexiones, correspondencias con el universo en el que está inmerso” (Santillán Güemes, 1985, p. 18). Quizás conviene que recurramos a un antropólogo para cerrar esta intuición: “Ese punto de partida es el *hombre-en-comunidad* (la comunidad) o, dicho de otra manera, el *hombre-en-relación*” (Santillán Güemes, 1985, p. 19). Narciso, al no poder abrirse al otro, no logra el marco de la comunidad que supone la co-vivencia con el par. El egoísmo implica así un punto de alienación donde el vínculo con el otro en tanto agente social queda perdido.

En la base, la primera relación que el hombre entabla es con su medio natural, donde la mediación del trabajo resultará, como sabemos, una clave interpretativa. En esta línea, Santillán Güemes (1985) afirma el mismo vínculo originario para pensar al hombre desde su perspectiva antropológica:

Las relaciones de la Comunidad con la *naturaleza*, con el espacio natural en el cual se asienta. La *participación* en un nicho ecológico; en un medio del cual se saca el *sustento* a través del trabajo y siguiendo los ritmos de la naturaleza y el cosmos. (p. 19)

Desde este primer nicho, fundante y primigenio del “entre” con la naturaleza, la *humanitas* se resuelve un segundo nicho de matriz ético-antropológica, la comunidad propiamente dicha, el espacio de los comunes, de los pares en la misma condición ontológica, de los mortales, si lo pensamos en relación con el universo divino como polo de tensión. Allí, en ese “entre” que los pares guardan entre sí se inscribe cabalmente el concepto de comunidad, que Santillán Güemes (1985) postula: “Las relaciones que los hombres de una *comunidad*, al organizarse, mantienen *entre sí*. La *participación social*, la realización comunitaria. El mundo intersubjetivo y su organización. El poder. Lo festivo” (p. 19). La participación alude precisamente a tomar parte de algo que es común, en la

medida en que nuclea un modo de vida, de trabajo, de acción compartida. En efecto, si el hombre solo puede captarse en la relación, la vida en el seno de la comunidad es lo que lo lleva a su realización, la cual, como sabemos, depende en buena medida de su apego al trabajo. El egoísmo de Narciso lo lleva a negar la existencia de este segundo nicho. No hay posibilidad del “entre” porque todo contacto queda suspendido a partir del rechazo del vínculo como condición de posibilidad del “entre”.

El tema del reconocimiento del otro es nodular a la hora de pensar el hecho social. Descubrir al Otro es el modo de des-cubrir a quien puede co-gestionar un espacio de convivialidad. Si en el principio es la relación, entonces el descubrimiento del Otro es la posibilidad de pronunciar el tú, aquello que se encuentra en el umbral del lenguaje. Acoger al Otro en gesto de reciprocidad es estar disponible para que el encuentro se produzca y, a su vez, se genere alguna transformación mutua. Acogerlo es otorgarle un espacio afectivo y un lugar. Narciso solo puede acogerse a sí mismo con lo cual carece de una visión completa y más extendida de lo real que, necesariamente, supone la presencia del otro como par complementario. Eco es apenas una excusa del rechazo narcisístico.

El Otro me afecta como yo lo afecto, se genera un “entre”, un territorio común de afección mutua. Su presencia me impacta, como la mía lo impacta, generándose algo del orden del *páthos*. Narciso no siente el impacto del otro. No hay *páthos* en esa singularidad que solo goza con su auto-reflejo y la seducción que el mismo le despierta. No hay en Narciso capacidad de recepción de otra cosa que no sea el sí mismo. De allí el horizonte de la alienación como escenario interpretativo.

Este tipo de vínculo al que Narciso se niega, supone un compromiso ético-político. Se trata del gesto antropológico de comprometerse con uno mismo y con el otro. Asumirse, tomarse bajo la dirección de sí mismo, atenderse; tal es la dimensión del verbo griego *epimeleo* y tal es el sentido de la *epimeleia*. A propósito del término, la palabra *ethos* significa modo de vida, actitud, manera de vivir y, en última instancia, ese es el horizonte donde se inscribe el *bios* humano, en un testimonio de vida que da cuenta de una actitud de vida. Nada de esto se da en Narciso. Su vida no se enriquece por la presencia de quien no puede ser acogido. Se convierte en una vida mínima, auto-referencial donde el reflejo de una belleza en las aguas gana el escenario de la acción. El Otro queda invisibilizado por el desprecio y ello constituye una forma del propio desprecio existencial en tanto negación del ser con el otro.

A su vez, entendemos el hecho social como un gesto erótico; tomamos el concepto de *eros* como impulso que nos lleva al Otro, como la fuerza vital que permite el enlace con el Otro, como aquella *energeia* que nos direcciona al Otro para que se produzca el encuentro. Si bien Narciso está enamorado de su imagen no hay dimensión erótica que lo lleve a entablar un vínculo fuera de su burbuja existencial. El *eros*, como aquello que nos dispone a entablar con el otro un vínculo, no se registra porque no hay tendencia hacia lo que está más allá de uno mismo como objeto amoroso. El círculo erótico no se consuma y se clausura en el egoísmo de la auto-admiración.

Abrirse al Otro es estar dispuesto a revisar críticamente posturas y actitudes, sobre todo porque la creación de ese “entre” supone la posibilidad dinámica de las

transformaciones. El “entre” es un *tópos* abierto a las modificaciones que recoge la propia historicidad de los actores que lo ocupan. Narciso está incrustado en la admiración de su belleza y con ello pierde esta capacidad de transformación que solo la presencia del otro posibilita en el gesto de acogida.

Abrirse al Otro es estar convencido de co-gestar un ámbito más igualitario, transido por el afecto como combustible de la tarea instituyente. Es estar preparado para construir un mundo como territorio de sentidos compartidos. “La puesta en común del mundo que se nombra” (Santillán Güemes, 1985) implica una serie de acuerdos y convenciones explícitas o implícitas que vehiculizan la convivialidad. Narciso no tiene mundo propiamente hablando. Su subjetividad se reduce a una mirada embelesada y solitaria, egoísta y alienada. Hablar de mundo es hablar de los lazos contruidos con el otro que instituyen un albergue común. En Narciso no hay albergue comunidad porque no sale de sí. He allí la clave de la alienación.

Abrirse al Otro es estar dispuesto a consolidar un universo personal, que es infinitamente más rico y complejo que un universo de individuos. Es, en última instancia, un modo de neutralizar la feroz tendencia al individualismo. El individualismo extremo de Narciso atenta contra cualquier forma de personalismo. El individuo Narciso triunfa sobre el lazo que zurce la relación personal porque el otro está ausente a partir de su rechazo.

Abrirse al Otro es una forma de cuidarse y de cuidarlo. Lo pensamos desde el campo lexical del verbo *therapeuo*, cuidar, curar, atender, honrar. Abrirse al Otro es acoger la posibilidad de la diversidad; diversidad de vida, de pasiones, de voces, de historias; vidas, pasiones, voces e historias que enriquecen la propia. Abrirse al Otro es armar con el otro un territorio donde se ponen los cuerpos en contacto; donde el cuerpo, lejos de ser un obstáculo, es aquello que entrelaza las emociones. Es tener la esperanza de que algo se produzca y nos transforme mutuamente. El Otro me espera para que algo acontezca, afectiva e intelectualmente, pero cada uno de nosotros en nuestros espacios de práctica, también esperamos su presencia que nos reafirma en nuestra elección. No hay novedad en Narciso. La visión de su reflejo en el agua es el único acontecimiento, es la reproducción misma de lo mismo. Para que algo acontezca es necesario acoger la diferencia y Narciso no puede hacerlo porque rechaza todo vínculo.

Es necesario repensar el espacio ético como cuidado del otro, del par antropológico, en tanto co-gestor de un espacio de convivialidad. En tiempos de desamparo, el cuidado de sí es proporcional al cuidado de otro como forma de generar nuevos modelos de instalación en el mundo. Esto implica el gesto que devuelve la noción de *epistrophe*, complementaria de la idea de *epimeleia*. Retornar sobre uno mismo, girar sobre sí, volverse sobre uno mismo, para, desde esa responsabilidad primera, tender puentes hacia el otro en actitud solícita. Narciso desconoce el gesto ético de tender un puente hacia el otro, motivo por el cual es incapaz de cuidarlo en tanto *cura* de sí y del otro. No es capaz del gesto compartido de fundar un lazo de reciprocidad que contribuya a ese espacio porque su único medio subjetivante es su propio amor y embelesamiento.

Conclusiones

El proyecto de la presente disertación consistió en analizar el mito de Narciso desde una lectura antropológico-filosófica, tratando de repensar las relaciones entre mito y filosofía.

Comenzamos por situarnos en la doble referencia mítica, la griega y la romana, a fin de dar cuenta del relato como historia significativa pero, en realidad, nuestro interés fue detenernos en las consecuencias ético-antropológicas de la actitud de Narciso, vinculadas a su incapacidad de tender puentes hacia el afuera y quedar obturado en una posición egoísta inscrita en una forma de alienación.

Los riesgos del narcisismo nos llevan a apostar a un pensamiento nomádico. Entendemos por ello un tipo de pensamiento que resista toda fijación a-crítica, como forma de sedentarizar la mirada sobre uno mismo. El nomadismo implica un cierto modo de dirigir la mirada al otro, de estar atento a pensar aquello que la realidad devuelve como *topos* de reflexión, rescatando el asombro o la admiración por el par como uno de los orígenes de la filosofía (Jaspers, 1981)³. El dispositivo narcotizante fija la mirada, secuestra la energía, conjurando sus posibilidades de movimiento y resistencia.

El pensamiento nomádico es también aquel que sabe desterritorializarse del entorno subjetivo, clausurado y cerrado sobre sí, para buscar en la intersubjetividad un espacio de acción común, a partir de la mutua afectación, mediada por la pasión como *ethos* dominante.

Propiciar el pensamiento nomádico es reinstalar la expectativa del pro-yecto, con lo cual se abre la dimensión del futuro, como tiempo posible de acción. Vivirse como un proyecto es saberse “arrojado al porvenir”, en la línea del pensamiento sartreano⁴. Narciso no puede pro-yectarse porque esto supone la fractura de esa mismidad embelesada para alojar lo nuevo que el otro aporta desde su presencia.

Referencias bibliográficas

- Barnes, J. (1992). *Los presocráticos*. Buenos Aires: Cátedra.
 Castoriadis, C. (2001). *Figuras de lo pensable*. Buenos Aires: FCE.
 Deleuze, G., Guattari, F. (1997). ¿Qué es la filosofía? Barcelona: Anagrama.
 Foucault, M. (1979). Entrevista sobre la prisión: el libro y su método. In M. Foucault, *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones La Piqueta.
 Heidegger, M. (1972). *Carta sobre el humanismo*. Buenos Aires: Ediciones Huascar.
 Jaspers, K. (1981). *La filosofía desde el punto de vista de la existencia*. Madrid: FCE.
 Santillán Güemes, R. (1985). *Cultura, creación del pueblo*. Buenos Aires: Editorial Guadalupe.
 Sartre, J. P. (1972). *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires: Ediciones Huascar.

³ De los cuatro orígenes de la filosofía que postula, la admiración o asombro constituye el origen emblemático que da cuenta del *pathos* que la vastedad de lo real causa en el sujeto. Al tiempo que da cuenta de esa perplejidad por lo que es y hay, da marcas de la propia ignorancia del sujeto frente a tamaña inconmensurabilidad.

⁴ Sobre este punto, véase la obra de Jean Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo* y las consecuencias antropológicas de la primera verdad del existencialismo, esto es, la proposición general donde “la existencia precede la esencia”.

Resumen

El artículo analizará el mito de Narciso desde una lectura antropológico-filosófica. Nos situaremos en la referencia mítica griega y romana, a fin de dar cuenta de la historia para detenernos en las consecuencias antropológicas de la actitud de Narciso.

El trabajo estará articulado en dos partes. En primer lugar, analizaremos la historia, considerando al mito como una fuente y un operador de sentido, para en un segundo momento analizar las consecuencias ético-antropológicas de la historia que nos llevan a postular el pensamiento nomádico como conjura de los riesgos del narcisismo.

El nomadismo implica un modo de dirigir la mirada al otro, de atender aquello que devuelve la realidad como *tópos* de reflexión, rescatando el asombro o la admiración por el par. El pensamiento nomádico es también aquel que sabe desterritorializarse del entorno subjetivo, clausurado y cerrado sobre sí mismo, para buscar en la intersubjetividad un espacio de acción común a partir de la mutua afectación.

Abstract

The article will analyze the myth of Narcissus from an anthropological-philosophical reading. We will situate ourselves in the mythical Greek and Roman reference, in order to give an account of history to stop at the anthropological consequences of Narcissus' attitude.

The work will be articulated in two parts. In the first place, we will analyze the story, considering myth as a source and an operator of meaning, in a second moment we will analyze the ethical-anthropological consequences of history that lead us to postulate nomadic thinking as a conjuration of the risks of narcissism.

Nomadism implies a way of directing the gaze to the other, of attending to what returns reality as a kind of reflection, rescuing the astonishment or admiration for the couple. Nomadic thinking is also one that knows how to deterritorialize itself from the subjective environment, closed and closed on itself, to seek in intersubjectivity a common space of action based on mutual affectation.

O Narciso do Condestável D. Pedro: *aegritudo amoris* em metamorfose cortês

The Narcissus of the Constable D. Pedro: *aegritudo amoris* with a courtly metamorphosis

Maria José Ferreira Lopes

Universidade Católica Portuguesa – CEFH
mjlopes@ucp.pt

Palavras-chave: Condestável D. Pedro, recepção medieval, Narciso, Ovídio, *General Estoria*, novela sentimental.

Keywords: Constable D. Pedro, Medieval Reception, Narcissus, Ovid, *General Estoria*, Sentimental Novel.

D. Pedro de Portugal: “ocção virtuoso” e “congoxa”¹ amorosa

O Condestável D. Pedro (1429-1466) – Pere IV de Portugal na Catalunha –, primogénito do Infante D. Pedro das Sete Partidas e de D. Isabel de Urgel, é uma figura relativamente desconhecida, mas a sua personalidade, biografia e produção literária exemplificam “a vivência da alta aristocracia peninsular do século XV, imersa tanto em sangrentas disputas políticas, como numa florescente cultura pré-renascentista” (Lopes, 2018).

D. Pedro é, desde logo, um fruto da chamada “Educação de Avis”, simbolizada por seu pai e pelo rei D. Duarte, seu tio, ambos capazes de articular o exercício do poder – o *negotium* – com uma estudiosa reflexão sobre os diversos âmbitos da actividade humana. Trata-se de um *otium cum dignitate* – um “ocção virtuoso”, nas palavras do jovem Condestável² – pois, além do foco na espiritualidade cristã e no âmbito moral, os seus resultados estavam destinados à partilha e discussão,

¹ As citações das obras de D. Pedro seguem a edição de 1975 (*Obras Completas do Condestável Dom Pedro de Portugal*, introdução e edição diplomática de L. Adão da Fonseca. Lisboa: JNICT). A mais recente edição crítica de Guillermo Serés foi consultada, sobretudo no referente à glosa de Narciso, mas não apresenta diferenças consideráveis.

² *Sátira de infelice e felice vida*, p. 4.

pelo menos com o ávido público da corte. Obras como o *Leal Conselheiro* e a *Virtuosa Benfeitoria* demonstram esse propósito didático e edificante³.

Nos inícios do século XV, e apesar da raridade dos livros, a herança clássica fora mantida viva, no contexto da corte portuguesa, sobretudo através das colectâneas de *exempla* para educação dos príncipes e edificação geral, e das crónicas, cheias de traduções e adaptações de obras latinas, implementadas por D. Alfonso X, o Sábio, avô de D. Dinis – entre as quais se destaca a *General Estoria*, cujo desígnio didáctico é bem conhecido⁴. Nas bibliotecas reais – e de alguns grandes senhores –, existiam raras traduções de um número reduzido de autores latinos, e outras foram tentadas ou encomendadas, como sucedeu, no referente ao grande orador romano, com o Infante D. Pedro, que se dedicou ao *Livro dos Ofícios de Marco Tullio Ciceram*; e com D. Duarte, que encarregou o embaixador castelhano Alfonso de Cartagena da tradução do *De inventione*. Neste período de renovação das relações culturais com Castela, surgem outros nomes literários sensíveis à cultura clássica, como o de Juan de Mena⁵, de quem o Infante D. Pedro foi Mecenas, sinal de que a poesia ia assumindo maior centralidade na vida áulica.

O primogénito do Infante seguiu o exemplo familiar desde muito cedo: nomeado Mestre de Avis e depois Condestável de Portugal ainda adolescente, no contexto da conturbada regência de seu pai, teve ainda assim tempo de redigir grande parte da *Sátira de infelice e felice vida*, sua primeira obra, antes de o trágico rescaldo da Batalha de Alfarrobeira (20/05/1449) o obrigar a fugir do reino – com apenas 20 anos, recorde-se – e a refugiar-se em Castela, junto de seus parentes Juan II e Enrique IV. A glosa intitulada “En el comienço de la tercera edat de mis anos” sugere que encetara o processo de escrita entre os 14 e os 18 anos e 8 meses, ou seja, a partir de 1445; e, segundo ele mesmo afirma no Prólogo da *Sátira*, esta “estudiosa e pequena obra mia” foi o “primer fructo de mis estudios”, nascido do seu “ocçio virtuoso”. Com efeito, já na “tierna edad mia”, receoso dos “muy grandes e perversos viçios” causados pela ociosidade, dedicara-se a “exeçitar el ingenio, asayar el entendimiento, confirmar la memoria en cosas virtuosas, utiles e honestas”. Depois de concluir a *Sátira* (1453-1454), seguir-se-ão mais obras, nomeadamente as *Coplas del Menosprecio e Contempto de las Cosas Fermosas del Mundo* (entre 1453-1455), e a *Tragédia de la insigne reina Doña Isabel* (cerca de 1456-1457), onde se evidencia de novo o gosto por mesclar prosa e poesia – ambas de tom intimista e moralizante – com glosas eruditas⁶.

A permanência na requintada corte castelhana, entre 1449 e 1456, situou o jovem D. Pedro no seio de uma vida política e intelectual fervilhante e, de algum modo, inovadora. Figuras cimeiras como o Marquês de Santillana e D. Álvaro de

³ O *Livro da Ensinança de Bem Cavalgar Toda Sela* exemplifica a vertente mais prática, tal como vários temas de O *Leal Conselheiro*.

⁴ A este propósito cf., entre outros trabalhos de Salvo Garcia 2014, pp. 45-61. Sobre a influência da *General Estoria* em Portugal, cf. Leite, 2012.

⁵ Sobre as relações entre estes poetas e a Casa de Avis, particularmente a família do Duque de Coimbra, veja-se, e.g., Fonseca, 2003, p. 58.

⁶ Sobre a datação das obras, cf. Serés, 1991, p. 39, nota 15.

Luna, pertencentes à geração dos Íncritos Infantes de Avis, exemplificavam ali o envolvimento no *ocçio virtuoso* – mesmo no meio de grandes crises político-militares –, típico destes “voluntariosos intelectuales” (Serés, 1991, p. 35, n. 7) da nobreza. Exerciam de Mecenas – e o jovem Condestável também – com poetas e polígrafos, mais ou menos nobres, clérigos e envolvidos em funções públicas, como os já aludidos Alfonso de Cartagena e Juan de Mena, ou Juan Rodríguez del Padrón e Alonso Fernández de Madrigal, el Tostado. A actividade intelectual de Cartagena corresponde a um padrão repetido: as suas “traslaciones en vernácula lengua” obedecem a uma intenção claramente humanística – a de instruir com a sabedoria dos clássicos os cortesãos e cavaleiros interessados pelas letras, apesar de não muito doutos.

Os ventos pré-renascentistas chegavam mais cedo e mais intensamente a Castela do que ao nosso extremo peninsular, embora fossem ainda permeados por uma abordagem eminentemente medieval do *corpus* literário e mítico, influenciada pelo moralismo cristão e por interpretações evemeristas, alegóricas e astronómicas. Por outro lado, eram combinados com um movimento revivista designado como “castellanización del amor cortés” (Menéndez Peláez, 2007, p. 227), reflexo do “ressurgimento do espírito cavalheiresco” (p. 226) e da paralela “corrente pró-feminista”⁷ – que se manifestava em verso e em prosa, dando origem a novelas sentimentais e tratados em defesa das mulheres. Os traços fundamentais do amor cortês “tradicional” – humildade, cortesia, religião do amor (o que acarreta perigos de heresia) e, por fim, adultério (nos antípodas da moral cristã)⁸ – aparecem reflectidos no género intitulado de “novela sentimental”, expressão polémica em virtude da enorme variabilidade estrutural do mesmo. A característica fundamental destes textos é precisamente que a narrativa se concentra na paixão amorosa, e os autores dedicam muito espaço à descrição dos sentimentos e da psicologia dos protagonistas (Menéndez Peláez, 2007, p. 237). A filiação nas epístolas ovidianas é evidente, e o iniciador do género, Juan Rodríguez del Padrón, notabilizou-se precisamente como tradutor e adaptador das *Heróides*, com a obra *Bursario*.

Foi, com efeito, em 1440, menos de uma década antes de D. Pedro chegar à corte de Juan II, que o *Siervo libre de amor* de Rodríguez del Padrón viu a luz, tornando-se num modelo e fonte que o Condestável D. Pedro assume abertamente, mencionando o autor e construindo diversas glosas com base na sua obra⁹. A antítese presente no título *Siervo libre de amor*, que bem caracteriza a posição do amador perante a sua Senhora, é imitada pela da *Sátira de felice e infelice vida*; o mesmo ocorrendo com a ideologia “cortês”, o tom emotivo e a atenção aos sentimentos do protagonista, narrador autodiegético e confundido com a voz do autor das glosas.

⁷ Menéndez Pélaez, 2008, p. 228, frisa que “no [es] sólo una corriente o estilo literario; más bien se trata de una manera de ver y entender la vida la sociedad cortesana medieval”.

⁸ Lewis, apud Menéndez Peláez, 2007, p. 229.

⁹ Nomeadamente sobre Macías, el Enamorado, cuja lenda se mistura com a do próprio Padrón; e sobre os amantes trágicos Liessa e Ardanlier.

Novela sentimental sob o signo de Argos

De facto, como esclarece D. Pedro no seu Prólogo, o título da *Sátira* define como infeliz a existência do autor, “aquejado de amor que en la mas perfecta del universo me fizo poner los ojos”, e incapaz de sair do seu labirinto de paixão e reflexão crítica. Pelo contrário, feliz é a existência da senhora amada, olímpicamente indiferente às “congoxas” do servidor. “Sátira” é, para D. Pedro, na linha moralizante de Isidoro de Sevilha (Serés, 1991, p. 36), repreensão “con animo amigable de corregir”, a si e a ela, a quem, “amonestando como siervo a señora”, reprova a indiferença cruel. Além disso, implica o “loor” das “muy esclarecidas e singulares virtudes de la señora de mi”. Algo paradoxalmente, face à ambiguidade da relação com o objecto de louvor – e à vitória pírrica final, ao provar irrefutavelmente a crueldade da dama sem minorar o alegado sofrimento –, D. Pedro assume um objectivo mais vasto: “yo, a ella primero loando, el femineo linaje propuse loar”¹⁰.

As queixas sobre a indiferença da Senhora e os debates com personagens alegóricas, como as Virtudes, incluem abundantes referências a figuras mitológicas, históricas e bíblicas, logo esclarecidas através de glosas, por vezes longas, que ultrapassam em muito a dimensão do texto “central”.

Tal facto não escapou a D. Pedro, que, no Prólogo, desenvolve uma engenhosa simbologia que sublinha o carácter *sui generis* da obra. Tendo em mente a peculiar mancha escrita formada pelo texto principal, com caracteres maiores, e as manchas compactas de caracteres mais pequenos e extensão variável das glosas, o Condestável define a sua obra como “la madre com sus hijas”; e, por fim, conferindo-lhe um enquadramento mitológico, chama-lhe “mi Argos”, nome em seguida explicado por uma longa glosa. Atente-se que o destino de Argos, o pastor com cem olhos, é indissociável dos dramas do feminino: servidor de Juno, é mais um dano colateral dos adultérios do rei dos deuses e consequentes ciúmes da consorte. Vítima dos artifícios do “facilitador” Mercúrio para enganar Juno e disfarçar a situação, quando esta se apercebe, “queriendo que tanta beldad no peresçiesse, los çient ojos de Argos en la cola del pavon, ave a ella consagrada, por perpetua apostura asento”. D. Pedro explica a simbologia, mas fica implícita a ideia de que, tal como os iridiscentes ocelos da cauda da ave sobrepujam a estrutura que os suporta, assim também as glosas acabam por brilhar mais do que a “novela” que as sustenta.

E porque a este Argos çient ojos atribuyeron, como dicho es, quiso el auctor llamar a la subsequente obreta Argos. Ca asy como aquel çient ojos tenia, asy aquella çient glosas contyene, e asy como el ojo corporeo al cuerpo alunbra e gia, asy la glosa

¹⁰ D. Pedro participou também no movimento em defesa das mulheres que se desenvolveu na corte de Juan II, sob a égide da rainha D. Maria de Aragão, irmã da mulher de D. Duarte. Embora não tenha publicado uma obra específica, como o *Triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón ou *El Libro de las virtuosas e claras mujeres* de D. Álvaro de Luna, o louvor do “feminil linaje” aparece em toda a sua produção, com destaque para as glosas da *Sátira de felice e infelice vida* e das *Coplas del Menosprecio e Contempto de las Cosas Fermosas del Mundo*. A este propósito, cf. Lopes, 2012.

al testo por senblante manera faze, quitando dudas a los leuentes. E asy como el ojo da, trae e causa gozo e alegria, asy la glosa alegre, satisfaziendo a lo obscuro, e declarando lo occulto; e sy de las glosas algunas grandes e otras pequenas se fallaron, asy fue conveniente de se fazer, porque en la narraçion precedente dize la piadosa Juno, de compasion movida, la cabeça de Argos muerta trasmutar en la fermosa cola de pavon, la qual muchos ojos grandes e pequenos posee, de lo qual es de presuponer el mençionado pastor no yguales ojos, mas diversos e dispares obtener, e por ende el auctor ymitando a aquello por la semblante orden començo su camino e siguio su viaje.

A vontade de partilhar conhecimento era irresistível. D. Pedro afirma peremptoriamente: “yo quise mas que la poca sabiduria mia a todos se manifestasse, que de mi amigable exerciçio no coger algund fructo”. Mas também era necessário fazê-lo, pois, sem esta pequena enciclopédia *ad hoc*,

mi obra paresçeria desnuda e sola, e mas causadora de quistiones que no fenesçedora de aquellas; ca, demandando quien fue esta, o quien aquel, que es esto, o que es esto outro, no fenesçerían jamas las demandas a los ignorantes, e aun en algunas cosas a los sçientes seria forçado rebolver das foias.

Segundo Serés (1991, p. 57), foi precisamente a recém-encontrada abundância de fontes para as glosas que o fez reformar (e traduzir) a *Sátira* logo depois de chegar, em 1449, à corte castelhana, dando vazão ao seu “deseo poco menos que ingenuo de citar en cualquier ocasión “cosas” antiguas”¹¹.

D. Pedro serve-se de numerosas fontes, directas e indirectas, que cita – por vezes em latim –, copia, parafraseia e adapta, frequentemente sem aludir aos autores. Ainda assim, a forma como “soldava” as contribuições de cada fonte revela alguma originalidade, como demonstra Serés (1994, pp. 979-980), a propósito do aproveitamento da principal fonte mitológica da *Sátira* do Condestável, Alonso Fernández de Madrigal, el Tostado.

Com efeito, além do assumido tributo a Rodríguez del Padrón, tem sido evidenciada a contribuição de el Tostado, através das *Diez questiones vulgares*¹² – autor e obra nunca mencionados pelo Condestável. Terminadas em 1453, mas apenas publicadas já no século XVI, as *Diez questiones* debatem oito *dioses de los gentiles*, entre os quais avulta, em quarto lugar, um surpreendente Narciso. Ainda que el Tostado lhe dedique menos páginas que às outras figuras mitológicas ou aos tópicos das Idades e das Virtudes, trata-se de um mito menor em relação aos outros deuses mencionados – Apolo, Neptuno, Juno, Vénus, Diana, Minerva e Cupido –, o que testemunha o seu impacto durante a Idade Média. A expressão *questiones* revela a metodologia com que Madrigal expõe a “verdad” subjacente aos mitos, desmontando-os com as teorias interpretativas medievais e expondo-

¹¹ Podemos de facto imaginá-lo a “rebolver” incansavelmente as “foias” de manuscritos raros e dispendiosos, e traduções de autores clássicos, só ao alcance de príncipes e grandes aristocratas como ele ou o seu amigo Iñigo López de Mendoza.

¹² Mais propriamente *Libro de las diez questiones vulgares propuestas al Tostado, e las respuestas e determinación dellas sobre los dioses de los gentiles e las edades e virtudes*.

-os como criações dos poetas. A sua fonte principal é precisamente Ovídio, a quem cita, traduz e comenta conscienciosamente. Contudo, por sua vez, el Tostado é devedor de autores e compiladores da antiguidade tardia, como Isidoro, ou mais recentes, como Giovanni Boccaccio, situação natural num tempo em que predominavam as colectâneas e resumos¹³.

Desta mistura de matéria sentimental e erudita resulta uma obra *sui generis*, ainda assim classificada pela crítica como o segundo testemunho na cronologia das novelas sentimentais quatrocentistas, como salienta Menéndez Peláez (2007, p. 243):

Menéndez Pelayo evoca una segunda obra nacida también en el noroeste peninsular bajo el título de *Sátira de infelice e felice vida*, cuyo autor es don Pedro, Condestable de Portugal. El autor, en la perspectiva de Alan Deyermond, sería “una presentación alegórica de una desdicha amorosa de su joven autor que sigue muy conscientemente los pasos de Rodríguez del Padrón [...] La obra de don Pedro es ficción sentimental, pero en este sentido está en los márgenes del género.

Narciso e as fontes

Na vasta galeria de figuras históricas e míticas, antigas e recentes, apontadas como *exempla* e analisadas em glosa pelo Condestável D. Pedro, destaca-se Narciso, um mito de contornos à primeira vista pouco edificantes ou consentâneos com os princípios do amor cortês, mesmo na sua versão quatrocentista castelhana. Na verdade, como no caso do elenco das figuras pagãs das *Diez questiones* de el Tostado, a sua presença é indissociável da história da recepção de Ovídio, que assumiu na Península Ibérica contornos extraordinários, e inclui fontes próximas do Condestável, quer em termos genealógicos, quer “físicos”.

Poucos mitos conseguem emular o de Narciso na ascensão e sobretudo permanência como figura indiscutivelmente simbólica na cultura ocidental. O relevo adquirido pelo belo efebo no contexto social e mediático contemporâneo – em que a intervenção da Psiquiatria e da Psicanálise teve uma contribuição fundamental – é um tributo à capacidade da Antiguidade Clássica de criar personagens e histórias capazes de captar o humano de forma perene. Todavia, o caso do filho de Céfiso e Liríope é ainda mais notável por ter passado despercebido durante grande parte dessa mesma Antiguidade, ao contrário de outros tão impactantes nos séculos mais recentes e na actualidade, como Sísifo ou Tântalo. Com efeito, o destino de Narciso foi marcado pela originalidade de Ovídio, o poeta que, no livro terceiro das *Metamorfoses*, nos inícios da era cristã, pela primeira vez explorou as imensas potencialidades da sua história – acima de tudo, como um trágico exemplo de transformação por excesso de amor-próprio.

O peso de Ovídio na cultura da Idade Média é enorme, tendo levado Ludwig Traube a denominar como *Aetas Ovidiana* em particular o século XIII – âmbito

¹³ A propósito da sucessão de cópias e adaptações, e mais concretamente da “dívida” do Tostado a Boccaccio – e dele a outros anteriores...–, cf. Suárez-Somonte, González Rolán, 1985, pp. 85-114.

esse alargado por outros estudiosos ao século subsequente¹⁴. Na Península Ibérica avulta, de forma incomparável, o papel da enciclopédica¹⁵ *General Estoria* de Alfonso X como divulgadora da obra de Ovídio, constituindo, sem dúvida, uma influência inescapável nas cortes portuguesa e castelhana, onde se movimentavam, aliás, os descendentes do rei Sábio. Irene Salvo García assinala que o Sulmonense é o autor clássico mais utilizado na monumental obra, sendo

la fuente fundamental para los hechos de los gentiles de la I^a, II^a y parcialmente de la III^a parte de la *General estoria*. Los alfonsíes utilizan las *Metamorfosis*, las *Heroidas*, y, en menor medida, los *Fastos*, el *Arte de Amar*, los *Remedios de amor* y las *Pónticas*. (Salvo García, 2014, p. 49)

Antes da elaboração propriamente dita, o rei Sábio ordenara a tradução dos textos literários latinos considerados fundamentais, com um resultado quase sempre fiel ao original. Ovídio domina sobretudo nas partes dedicadas à história da “gentilidade”, e é na *Segunda Parte* – que aborda, acompanhando a divisão de Santo Agostinho, a terceira idade da terra, balizada em termos bíblicos por Abraão e David –, que aparece a história de Narciso e Eco. Lapesa (1988, p. 9) sublinha que este relato “llena varios capítulos que en el siglo xiii debieron de admirar por su erudición, y que en el xx deleitan por la inesperada mezcla de saber y de ingenuidad que hay en su prosa en agraz”. De facto, na linha da interpretação evemerista típica da Idade Média, deuses e heróis são reis e cavaleiros, e Narciso surge como um jovem caçador aristocrático, acompanhado de todo um séquito de servidores. As narrativas míticas são integradas na história universal, mas todos os episódios passam pelo crivo de um comentário alegórico-moralizante. Assim, Narciso simboliza o terrível destino dos soberbos, e Eco representa a boa fama, sendo a questão amorosa algo desvalorizada.

A primeira aparição marcante de Narciso na literatura surgira ainda no século XII, no contexto do Amor Cortês, pertinente para a obra em análise: “una reminiscencia del lastimoso fin de Narciso había iluminado uno de los más bellos poemas de la lírica trovadoresca” (Lapesa, 1988, p. 9), da autoria de

¹⁴ Sobre a recepção de Ovídio e sobretudo das *Metamorfoses* na Idade Média, cf. Conte, 1994, pp. 360-362.

¹⁵ Escreve Salvo García, 2009: “La General Estoria es una extensa compilación de historia universal de carácter enciclopédico redactada probablemente en los últimos quince años del reinado de Alfonso X. [...] la labor del taller de la General Estoria comenzaría en torno a 1270 y continuaría probablemente hasta la muerte del rey en 1284. La General Estoria, estructurada en seis partes, pretendía narrar los hechos de los hombres desde el Génesis hasta reinado de Alfonso X. Para ello en torno a la estructura de la Biblia y su exégetas se combinan fuentes latinas, antiguas o medievales, hebreas y árabes que el rey y sus colaboradores poseen en el taller y deciden utilizar en su narración de la historia del mundo. La materia seleccionada corresponde a los hitos históricos de las seis edades agustinianas que se enmarcan en el período cronológico del Antiguo Testamento (Partes I, II, III, IV y V) y el comienzo del Nuevo Testamento (Parte VI). Las fuentes profanas y las bíblicas conviven de este modo y se sitúan en un mismo nivel para el compilador. Esta concepción, inédita en su momento, es una de las claves de la originalidad y riqueza de la General Estoria y supone un posicionamiento novedoso en la medida en la que utiliza nuevas fuentes y desde una perspectiva inédita”.

Bernart de Ventadour. Os trovadores interpretaram Narciso como alguém que se enamora dos olhos femininos que reflectem a sua imagem: um Narciso sem Narcisismo¹⁶. Mas é Guillaume de Lorris, na sua parte do *Roman de la Rose*, que marca a interpretação poética do mito à volta do espelho das águas que faz as damas demasiado centradas na sua própria beleza¹⁷.

Esta perspectiva será mantida por Fernán Pérez de Guzmán (c. 1377/1379-c. 1460), tio do Marquês de Santillana, no “Decir a Leonor de los Paños”, gracioso poema dedicado a Leonor Álvarez (*Cancionero de Baena*), que marcará o tom na lírica castelhana do século XV: “El gentil niño Narciso/ en una fuente engañado,/ de sí mesmo enamorado/ muy esquiva muerte priso./ Señora de noble riso/ e de muy gracioso brío:/ a mirar fuente nin río/ non se atreva vuestro viso (Lapesa 1988, p. 13).

O Narciso do Condestável D. Pedro: *aegritudo amoris* em metamorfose cortês

Como têm salientado autores como Serés, a metodologia adoptada pelo Condestável no aproveitamento das suas fontes directas e indirectas implica a criação de um “patchwork” de citação total ou parcial e paráfrase, mas também de adaptação algo original. Parece-me ser este o caso da sua reescrita do mito de Narciso: ao contrário da generalidade das suas glosas, afasta-se da abordagem tradicional com que decerto crescera e das fontes usuais ou expectáveis.

D. Pedro introduz Narciso como *exemplum* extremo e, digamos, algo contra-producente, de como “fermosura com gracia atraen a bien e leal amar”. Com as suas 415 palavras, é, naturalmente, um texto mais curto do que o longo episódio ovidiano e a sua versão “alongada” na *General Estoria*. Todavia, depressa se verifica que o ponto de vista é diferente, tratando-se de um dos casos em que o Condestável aparenta ter sido mais “original”, no sentido de adaptar o relato mítico ao contexto sentimental da sua obra.

Narçiso – Segund se escreve, fijo fue de Çefiso e de Liriope, de espeçial fermosura e de mucha gracia abondado. El qual por caso desastrado, andando seguindo las fieras, aquejado de la calura e de la sed, a una clara fuente pervino, cuyas claras aguas resçibieron la fermosa forma de Narçiso. E aquel que las fuerças de Cupido

¹⁶ “Bernardo es un Narciso sin narcisismo: no se enamora de su propia imagen, sino de las luminosas y profundas pupilas donde se refleja” (Lapesa, 1988, p. 11).

¹⁷ “Entre 1225 y 1237 Guillermo de Lorris resumió, en uno de los más celebrados pasajes del Román de la Rose, la fábula ovidiana de Eco y Narciso; precede al relato una bella descripción de la fuente y el vergel que la rodea, amplificada luego para enumerar los maleficios con que el espejo (miroer) de la fuente daña a cuantos se ven en ella. Pero antes remata la narración con una moraleja destinada a las damas esquivas: debe servirles de advertencia el castigo impuesto a Narciso por su orgullosa crueldad respecto a Eco: Dames, cest essample aprenés,/ Qui vers vos amis mesprenés,/ Car se vous les lessiés morir,/ Diex le vous sara bien mérir. (“Aprended este ejemplo, damas que os mostráis desdeñosas con vuestros enamorados, pues si los dejáis morir, Dios os lo hará pagar cumplidamente”). En adelante los poetas no olvidarán esta admonición, tan conveniente para sus pretensiones” (Lapesa, 1988, pp. 11-12).

nunca oviera sentido, començo entonçe de sentir su fuerte e pesado yugo. E asy mucho e maravillosamente dessy mesmo fue enamorado que contra la falsa forma humana con piadosas palabras se rasonaba disiendo: O tu, quien quiera que seas, ave merçed y piedat de mi, cosa mas tuya e menos suya que bive, ave merçed e compassion de mi, que a ty sola amo e desseo, ya que outra cosa no te mueva a dolerte de mi, salvo que tu vençiste a aquel que a todos solia vençer. Si tu fermosura me daño, tu piedat no me salvara. O divinal ymagen, no denota tu angelica beldat ser matadora de nadie, ca la soberana beldat nunca fue amiga de la crueldat. No muera el siervo tuyo mas biva, pues merescio de querer a ty, diesa de fermosura e de gracia, con tan querido desseo. Et assy estando, algunas veses contra las selvas se rasonava, disiendo sus quexas, e assy como el fablava eco le respondia por aquella mesma forma; otras veses, a besar e abraçar, la no verdadera figura se movia, e, no çessando el desmesurado desseo, mas cresçiendo los fieros ardores del no natural amor, poco a poco aquel tan loado cuerpo se desfiso e torno seco. E, augmentandose mas e mas las inçessables penas del triste Narçiso, la desventurada anima de las afflictas carnes salia en los infiernos resçebida, adonde aun en las aguas estigias se mirava. Acosto entonçe la cabeça sobre la verde yerva diziendo: Quedate a Dios, mi bien amada, o mi no conosçida señora, quedete recordaçion del tu siervo! E la muerte çerro los ojos mirando la figura de su señor. De la una parte, se representa la muerte de Narçiso muy digna de admiracion e, de la outra parte, de la tal admiracion caresçe quien considerare el açeleramiento del caso. Como supito del dios de amor fue vulnerado, e como supito con la entrañable llaga fenesçio mucho se admirara. E quien uviese sentido las flamantes e doradas flechas del fijo de Venus, e los sus aquexados aguijones uviese pasado, e la su extrema e ynopinada çeguedad uviese bien conosçida no se admira mucho.

O Narciso ovidiano¹⁸ é o protagonista de uma metamorfose e responsável por outra – a de Eco –, e a sua trágica ruína – causada pela *hybris* – é integrada na demonstração das qualidades de Tirésias como vidente. Com efeito, Liriope foi a sua primeira cliente, ao perguntar-lhe se o seu filho recém-nascido – fruto da violação perpetrada pelo rio Céfiso – chegaria a uma idade avançada. A misteriosa resposta do adivinho – “se não se conhecer a si próprio” – será esclarecida apenas 16 anos depois, deixando, entretanto, algumas dúvidas. Ovídio dedica 55 versos (351-406) a mostrar como o efebo, amado por jovens de ambos os sexos, se destacava pela insensibilidade e soberba, provocando a destruição da generosa ninfa Eco. Castigada por Juno, que a limitara a repetir as falas de outros, a ninfa é agora transformada num eco pétreo pela dor de ser rejeitada acintosamente por Narciso. Eco resignou-se, mas alguém despeitado pediu a Ramnunte/Némesis que castigasse Narciso, fazendo-o amar e “nunca possuir o ser que ama” (405). A deusa achou a prece justa, e pô-la em prática. É neste contexto que ocorre o episódio da pausa durante uma caçada e do arrebatamento pela imagem refletida nas águas. Na versão das *Metamorfoses*, o belo Narciso fica como petrificado, “incapaz de se mexer”, qual “mármore de Paros” – e o poeta dirige-se-lhe, solidário, ainda que sabendo que ele não pode escapar à maldição –, mas sentindo uma dor insuportável. O jovem interpela os bosques, assinalando que ninguém

¹⁸ *Metamorfoses*, 3, 339-510, num total de 171 versos e 1136 palavras.

sofrera tanto como ele (442-473), e depois a imagem nas águas, pensando que se trata de um rapaz desconhecido e aparentemente interessado, ainda que fugidio. No entanto, gradualmente, Narciso vai perceber a identidade da imagem, que ele arrogantemente pensa não poder, em circunstâncias normais, resistir à sua beleza. No verso 463, o efebo exclama: “Oh! Mas ele sou eu! Percebi!”; e conclui que se encontra numa situação impossível, e está-estão demasiado fragilizados para escapar à morte. Ainda assim, emite um desejo algo altruísta pela sobrevivência do seu reflexo, ao exclamar “prouvera que vivesse mais tempo!” (472). Os seus momentos finais são solitários e desamparados, pois o reflexo desaparece temporariamente devido às lágrimas caídas na água, e Narciso agride-se em desespero, acentuando a destruição da sua beleza já enfraquecida pelo jejum e falta de descanso. Ao contemplar estes estragos, ele entrega-se à dor; e Eco, apesar de tudo, tem pena dele e repete as suas palavras em solidariedade. Narciso morre exclamando “Oh! rapaz amado em vão! [...] Adeus!” (500-501), deixando ao eco de Eco a última palavra. O Poeta informa em parêntesis logo a seguir que, “ao ser recebido na morada infernal, continuou a mirar-se na água do Estígio” (504-505). As Náiades e as Dríades, cujo choro era repetido por Eco, só encontraram uma flor quando tentaram prestar honras fúnebres ao seu corpo (510)¹⁹.

D. Pedro conhecia a *General Estoria* e utilizou-a como fonte na *Sátira*²⁰, mas não parece fazê-lo no caso de Narciso. Como já foi referido, a *General Estoria* traduz e adapta prolixamente Ovídio, aplicando-lhe a habitual interpretação evermerista e alegórica e enquadrando-a no contexto da vida áulica do século XIII. Ainda assim, acompanha a sequência dos acontecimentos e mantém tópicos fundamentais como o episódio de Eco e sua metamorfose; a forma masculina do reflexo, o reconhecimento por Narciso e a transformação final na flor homónima. Apresenta, contudo, uma excepção curiosa, sublinhada por Vicente Crisóbal (2015, pp. 79-80): censura o facto de Narciso ver na figura reflectida sempre alguém do sexo masculino. Assim, traduz “Quisquis es, huc exi! Quid me, puer unice, fallis/ quoue petitus abis?...” (*Metamorfoses*, 3, 454-455) – onde sobressai, sem lugar a dúvidas, o vocativo “puer unice” –, por “Oh tú, quienquier que eres, sal acá. E tú, niña aún sola, ¿por qué me engañas?” (*General estoria* II, 1, p. 234). Esta identificação do reflexo com uma figura feminina pode ter inspirado D. Pedro.

O laborioso Alfonso Fernández de Madrigal usa Ovídio como fonte principal, profusamente citada e traduzida na abordagem a Narciso das suas *Diez Questiones* (c. 4000 palavras). No entanto, a questão propriamente dita e o método de análise

¹⁹ O ponto de partida do episódio subsequente será precisamente a afirmação do impacto desta tragédia como comprovação dos dotes divinatórios de Tirésias (*Cognita res meritam uati per Achai-das urbes/ attulerat famam, nomenque erat auguris ingens*), sucesso não reconhecido pelo híbrico Penteu, que será objecto da história seguinte.

²⁰ Leite, 2012, pp. 251 e 264, afirma que o condestável D. Pedro “é assinalado pela crítica como tendo utilizado a obra alfonsina na sua *Sátira de felice e infelice vida*”, mas “poderá com maior probabilidade ter acedido em contexto castelhano-aragonês ao texto alfonsino, que incluiu na sua obra”. Na verdade, *mutatis mutandis*, o desígnio e modelo compilatório – misturando os mundos pagão e cristão – e interpretativo da *General Estoria* são de algum modo replicados pela obra do jovem Condestável.

do Tostado implicam um desvio “científico” em relação ao episódio ovidiano. Com efeito, o que realmente lhe interessa nesta obra é rastrear a verdade dos relatos míticos, com base em perguntas específicas, em oposição às ficções dos poetas. A questão relativa a Narciso é “de la muerte de Narciso segun verdad” e “segun los poetas”, ou mais pormenorizadamente “si morio en pozo o en fuente” – o que reduz bastante o âmbito da análise do mito, apesar das reflexões iniciais, contestando a origem do jovem e de seus pais, algo que a *General Estoria* tinha resolvido sem contemplações com a interpretação evemerista.

Madrigal divide a questão em dois capítulos, começando pelo lado da “verdade”. Ainda antes de responder à questão sobre o local onde morreu Narciso, aponta quatro tópicos essenciais: se o jovem era filho de uma ninfa; se pode ser filho de um rio; se Ovídio estava certo ao dizer que a ninfa Eco amou Narciso; se Eco se transformou em voz e Narciso em flor. Todas estas questões têm resposta negativa, num exercício de lógica “científica” e senso-comum, que apontam para a interpretação evemerista: não havia ninfas, os rios não podem ter filhos, as metamorfoses são impossíveis. Mais: tudo é “poetica ficcion ingeniosamente compuesta”, para simbolizar o que eles pensavam sobre a beleza, nomeadamente sobre a “sobervia de la fermesura”, o que aponta para a interpretação alegórica. No segundo capítulo, demonstra longamente que Narciso morreu deitado na relva, e não afogado num poço ou numa fonte; e que, entre os dois recursos aquáticos, a lógica impõe a fonte. Para tal, El Tostado usa abundantemente os versos de Ovídio, mas também consulta outras fontes “de autoridade”, como os Evangelhos e os comentários de Santo Agostinho aos mesmos.

Passando à análise do texto do Condestável, apesar de na *Sátira de infelice e felice vida* as alusões e citações das *Metamorfoses* de Ovídio serem frequentes, nesta glosa não transparecem e o episódio de Narciso é adaptado ao propósito de sublinhar a *aegritudo amoris* do autor/narrador às mãos caprichosas de Cupido, encarnado pela insensível dama, a quem o coração tem de servir, mas a razão não pode deixar de criticar. Mais ainda, traços fundamentais do mito e da narrativa ovidiana ficam de fora, tais como o oráculo, o episódio de Eco, as metamorfoses de ambos, substituídas por uma concentração na figura do jovem amador. Além do evemerismo típico, a *aegritudo amoris* parece ser a maior preocupação do autor.

O primeiro período da glosa afigura-se a única concessão à genealogia mítica, mas sem detalhes divinos. Importa acima de tudo frisar a “especial fermosura e mucha gracia”, condição *sine qua non* para a demonstração da tese supracitada. De imediato, D. Pedro entra no episódio do enamoramento fatal, em que Cupido surge em metáfora de servidão – típica do amor cortês –, que será aprofundada em sequência pela subjugada vítima. Depois de o Condestável sublinhar o extraordinário da situação – “mucho e maravillosamente”, e mais abaixo “no natural amor” –, logo entra Narciso em discurso directo: não para interpelar os bosques, como nas *Metamorfoses*, mas para de imediato pedir a compaixão da figura, que ele não sabe quem é, mas trata no feminino partindo de “ymagem” – talvez por influência da *General Estoria*. O feminino vai manter-se, dando a entender, primeiro por expressões ainda equívocas como “matadora”, “diesa”, e mais tarde, no seu desabafo final, através de um claro “mi bien amada, o mi no conocida señora”, que nunca chegou a reconhecer-se na figura reflectida nas

águas. A ideia da servidão é reforçada pela metáfora guerreira, logo na primeira fala: “tu venceste a aquel que a todos solia vencer”. É evidente o pessimismo de Narciso, que assume desde o princípio que a sua “senhor” é desprovida de “piedade” e a morte é inevitável – o que torna algo despropositado o seu pedido de clemência. Narciso está preso a um paradoxo: a amada é angelicamente formosa, o que o atraiu irremediavelmente e *per se* a impede de ser cruel; mas a piedade dela não o salvará, apesar dos supremos merecimentos dele, que a ela apenas serve com dedicação absoluta. Esta teia mortal que prende Narciso é igual à que retém o protagonista/autor da *Sátira de infelice e felice vida*, que chega a pensar no suicídio e tenta resistir usando da sua razão – sem qualquer resultado. Eco, em minúsculas, aparece depois como reverberadora dos lamentos de Narciso, dirigidos agora às “selvas” e, no final, à amada. Ainda assim ele não atinge o paroxismo de automutilação presente no relato ovidiano – e na *General Estoria* – e, mais pertinentemente, como não se identificou com a figura nas águas, a sua despedida deixa entender que ela permaneceria viva: “quedete recordaçion del tu siervo!”. Das fontes clássicas – e também das mais recentes – D. Pedro reteve, ainda assim, a observação sobre a contemplação das “águas estíguas”. Em coerência com o objectivo de partilhar o seu “ocçio virtuoso” enunciado no Prólogo, a parte final da glosa parece prever as reacções do auditório. A última frase aponta para a provável opinião do protagonista da *Sátira*: ele é um exemplo de vítima das “flamantes e doradas flechas del fijo de Venus”, descritas em todas as suas vertentes ao longo da obra.

Do ponto de vista expressivo, nota-se o uso da linguagem emotiva e subser-viente – cheia de exclamações, interpelações, interjeições, adjectivos hiperbólicos, estruturas antitéticas e lítotes – associada à retórica amorosa palaciana, herdeira do amor cortês, adoptada também por Juan Rodríguez del Padrón. É igualmente evidente a cuidadosa construção do texto, em que a história é reduzida aos mínimos fundamentais, de modo a dar lugar central aos lamentos “contemporâneos” de Narciso, talvez resultado do estudo da retórica ciceroniana. Para esta concentração semântica e expressiva, completamente nos antípodas da prolixidade informal da *General Estoria*, contribui muito o uso de palavras latinizantes, não presentes, por exemplo, no *Siervo libre de amor*, e reveladoras da formação latina do Condestável. O abundante recurso à aliteração reforça o efeito poético, em linha com a variedade formal que caracteriza o género sentimental.

Feita esta breve análise, afigura-se que D. Pedro aproveitou as fontes da forma que lhe pareceu a mais adequada para enquadrar o mito de Narciso no contexto da novela sentimental. Assim, a presença da ninfa Eco não interessa, pois é uma vítima da crueldade masculina, enquanto o propósito da *Sátira* é sublinhar o sofrimento do amador; por sua vez, Narciso não pode ver nas águas o reflexo de um jovem – ele próprio –, mas sim de uma dama tão inacessível como era a Senhora que D. Pedro servia. Centrado na ideologia cortês, em que a Senhora é a suserana implacável, o Condestável transforma engenhosamente Narciso num mártir do serviço amoroso, colocando-o numa galeria de vítimas masculinas do amor, de origens e tempos díspares, mas nunca incompatíveis na visão plana típica da Idade Média: do mítico Píramo, aos romanos Gaio Plâncio Númida e

Marco Plotino Planco, atingindo o seu tempo com Ardanlier e Macías, el Enamorado, cuja tragédia é tradicionalmente ligada a Juan Rodríguez del Padrón.

Referências bibliográficas

- Buescu, A. I. (2007). Livros e livrarias de reis e de príncipes entre os séculos XV e XVI. Algumas notas”. *eHumanista*, Vol. 8, 143-170.
- Conte, G. B. (1994). *Latin literature: a history*, trans. J. B. Solodow, rev. Don Fowler and Glenn W. Most. Baltimore, USA: The Johns Hopkins University Press.
- Cristóbal, V. (2015). Orfeo y otros mitos eróticos en la General Estoria. *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 2015/1, n.º 38, 65-89.
- Esteves, E. N. (2005). O modelo do homem de letras no final da Idade Média: o caso do Condestável D. Pedro de Portugal. In *Modelo: Actas do V Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (pp. 109-115). Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Fonseca, L. A. (2003). Política e cultura nas relações luso-castelhanas no século XV. *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, n.º 0, 53-61.
- General Estoria. Segunda parte (2006), edición de P. Sánchez-Prieto Borja, Rocío Díaz Moreno y Elena Trujillo Belso. Retrieved from *Edición de textos alfonsíes en REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, Banco de datos (CORDE) [en línea], Corpus diacrónico del español*, <http://www.rae.es>. <https://core.ac.uk> › download › pdf.
- Lapesa, R. (1988). Sobre el mito de Narciso en la Lírica Medieval y Renacentista. *Epos, Revista de Filología*, n.º 4, 9-20.
- Leite, M. S. C. (2012). *A General Estoria de Afonso X em Portugal: As múltiplas formas de receção do texto alfonsino entre os séculos XIV e XVI*. Tese de Doutoramento em Literaturas e Culturas Românicas. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Lopes, M. J. F. (2018). Um caso de condicionamento pelas fontes: Júlio César e M. Cassius Scaeva, *exempla* negativos através de Lucano nas “Coplas del Contempto del Mundo”, do Condestável D. Pedro de Portugal. In A. F. Araújo, C. Martins, H. M. Carvalho, J. P. Serra e J. Magalhães (Eds.) (2019). *Paideia e Humanitas: formar e educar ontem e hoje* (pp. 191-220). Universidade do Minho e Universidade de Lisboa: Húmus.
- Lopes, M. J. F. (2012). Verdade e exemplaridade nas narrativas do feminino linaje das “Coplas del Contempto del Mundo” do Condestável D. Pedro de Portugal”, in M. J. Lopes et alii (orgs.) *Narrativas do Poder Feminino* (pp. 441-462). Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia.
- Menéndez Peláez, J. (2007). Menéndez Pelayo y la novela sentimental: la impronta del amor cortés. In R. Gutiérrez Sebastián, B. Rodríguez Gutiérrez (Dirs.), *Orígenes de la novela: estudios; ponencias presentadas al congreso I Encuentro nacional centenario de Marcelino Menéndez Pelayo celebrado en Santander los días 11 y 12 de diciembre de 2006* (pp. 225-260). Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Sociedad Menéndez Pelayo.
- Ovídio (2014). *Metamorfoses*, introdução e tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia.
- Pedro de Portugal (1975). *Obras Completas do Condestável Dom Pedro de Portugal*, introdução e edição diplomática de L. Adão da Fonseca. Lisboa: JNICT.
- Pedro de Portugal (2008). *Sátira de infelice e felice vida*, edición de Guillermo Serés. Alcalá de Henares, España: Centro Estudios Cervantinos.
- Salvo Garcia, I. (2009). “Compte rendu de lecture” de Alfonso X el Sabio, *General Estoria*, VI partes (tomos I-X), Pedro Sánchez-Prieto (coord.). Madrid: Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro. *E-Spania, Révue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*. Retrieved from <http://journals.openedition.org/e-spania/19844>.
- Salvo Garcia, I. (2014). Ovídio y la compilación de la General Estoria. *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 2014/1, n.º 37, 45-61.
- Serés, G. (1994). Don Pedro de Portugal y el Tostado. In M. I. T. Pascua (coord.) *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (pp. 975-982). Vol. 2.
- Serés G. (1991). Ficción sentimental y humanismo: la *Sátira* de don Pedro de Portugal. *Bulletin Hispanique*, Tome 93, n.º 1, 31-60.

Resumo

É no contexto da centena de glosas ilustrativas da sua *Sátira de infelice e felice vida*, espécie de novela sentimental para instrução e edificação áulica, que D. Pedro de Portugal introduz Narciso, *exemplum* de como “fermosura com gracia atraen a bien e leal amar”. Apesar das frequentes alusões e citações das *Metamorfoses* de Ovídio, o episódio é adaptado ao propósito de sublinhar a *aegritudo amoris* do autor/narrador às mãos caprichosas de Cupido, encarnado pela insensível dama, a quem o coração tem de servir, mas a razão não pode deixar de criticar. Assim, traços fundamentais do mito e da narrativa ovidiana ficam de fora (o oráculo, a identificação com o reflexo, Eco, a flor), substituídos pela ênfase dada a elementos associados à retórica amorosa palaciana, herdeira do Amor Cortês. O emotivo discurso do agonizante Narciso, cuja dimensão contribui para sublinhar o isolamento egotístico do amador, aborda a beleza divina da mulher; o serviço amoroso, esgotante e nunca correspondido; a súplica à piedade e à memória da amada; o sofrimento que culmina na morte. Salvo o inusitado e impossível alvo amoroso, o jovem mítico acaba por ser enquadrado numa galeria intemporal de vítimas masculinas do amor que, apesar de correspondidos, se suicidaram ou foram assassinados depois de terem decidido “que mejor es prestamente morir, que largamente padecer y penar”. A variedade nas fontes (clássicas, como Ovídio e Valério Máximo; e contemporâneas, como Juan Rodríguez del Padrón ou Alonso Fernández de Madrigal), e a peculiar forma de interpretar e adaptar os relatos míticos (evemerista, astronómica, alegórica) demonstram o quanto D. Pedro se identificava com o ponto de vista ainda medieval adoptado pelas elites cultas peninsulares de meados de Quatrocentos, em que avultavam a tendência moralizante da Ínclita Geração e o pré-Humanismo da corte de João II de Castela.

Abstract

It is in the context of the hundred glosses illustrating his *Sátira de infelice e felice vida*, a kind of sentimental romance for courtly instruction and edification, that D. Pedro de Portugal introduces Narcissus, an *exemplum* of how “beauty with grace attract good and loyal love”. Despite the frequent allusions and quotations from Ovid’s *Metamorphoses*, the episode is adapted for the purpose of underlining the author / narrator’s *aegritudo amoris* at the whimsical hands of Cupid, embodied by the callous lady, whom his heart has to serve, but his reason cannot stop criticizing. Thus, fundamental features of the Ovidian myth and narrative are left out (the oracle, the identification with the reflection, Echo, the flower), replaced by the emphasis given to elements associated with the aulic love rhetoric, heir to the courtly love. The emotional discourse of the dying Narcissus, whose duration contributes to underline the egotistical isolation of the lover, addresses the divine beauty of the woman; the service of love, exhausting and unrequited; the appeal to the pity and the memory of the beloved; the suffering that culminates in death. Except for the unusual and impossible love target, the mythical youth ends up in a timeless gallery of male victims of love who, though reciprocated, committed suicide or were murdered after deciding “it is better to die quickly, than for a long time endure and suffer”. The variety in the sources (classic, such as Ovid and Valerius Maximus; and contemporary, such as Juan Rodríguez del Padrón or Alonso Fernández de Madrigal), and the peculiar way of interpreting and adapting the mythical accounts (evemerist, astronomical, allegorical) demonstrate how much D. Pedro identified himself with the still medieval point of view of the learned peninsular elite of the mid-fourteenth century, in which the moralizing tendency of the “Ínclita Geração” and the prehumanism of the court of John II of Castile stand out.

Contemplando Narciso: o mito de Narciso no *De Amore* de Marsílio Ficino

Beholding Narcissus: The myth of Narcissus in the *De Amore* of Marsílio Ficino

Tiago Fontes

Universidade do Minho

tcerejeirafontes@ilch.uminho.pt /t.cerejeirafontes@gmail.com

Palavras-chave: Mito de Narciso, Marsílio Ficino, *De Amore*, Orfeu, *Prisca theologia*, Platonismo renascentista.

Keywords: Myth of Narcissus, Marsilio Ficino, *De Amore*, Orpheus, *Prisca theologia*, Renaissance platonism.

Em meados de 1469, Marsílio Ficino, eminente figura do platonismo florentino, completou o processo de composição do *Commentarium in Convivium Platonis*, também conhecido sob o título de *De Amore*¹.

Esta obra revela-se concebida em termos formais como uma espécie de comentário ao *Symposium* que, de certa forma, de modo profundamente significativo e simbólico, transcende as próprias possibilidades desse género por meio de um peculiar processo de assunção, ou melhor, de imitação, reduplicação, do espelhar da forma literária do texto comentado, da estrutura dialógica do texto platónico. De certa forma, a dimensão exegética, o esforço interpretativo revela-se ou consubstancia-se sob a forma de um diálogo entre os palestrantes, entre os membros de um banquete. Ficino concebe o *De amore* como uma espécie de narração ou a recriação de um banquete realizado com o intuito de simbolicamente relembrar e restaurar, por parte da academia platónica florentina, dos círculos platónicos florentinos, uma velha tradição do platonismo antigo: a celebração do aniversário de Platão.

Neste processo de recriação, na simbólica encenação deste convívio florentino, percepção-se igualmente o desvelar de todo um complexo e simbólico processo de encenação do simpósio ateniense por meio da implementação no final do banquete, logo após a leitura empreendida por Bernardo Nuzzi do texto

¹ Sobre o *De Amore* vd. Festugiere, 1941, Karfik, 2005, Ebbesmeyer, 2012, Boulègue, 2007, Hane-graaff, 2008, Kraye, 1994, McGinn, 1998.

platónico, de um conjunto de sete discursos de cariz claramente exegético realizado por eminentes membros da academia florentina aos discursos presentes na referida obra platónica. De qualquer modo, importa assinalar que, como que imerso neste peculiar esforço compositivo, neste estranho jogo de espelhos, nesta aparente polifonia de vozes, de discursos de cariz exegético, expandindo-se para além do profundo e simbólico esforço interpretativo, de um comentário rigoroso e de uma leitura atenta da obra platónica, percebe-se igualmente o desvelar de uma profundíssima e complexa doutrina acerca do amor.

Nos capítulos finais do sexto discurso, mais concretamente no décimo sétimo capítulo da sexta parte do referido comentário — discurso que, de uma forma bastante simplista, se revela dedicado ao problema da interpretação do discurso de Sócrates e Diótima — o nosso pensador insere e desenvolve uma brevíssima referência à figura de Narciso, ao Mito de Narciso.

Antes de mergulharmos propriamente no processo de compreensão e interpretação da profunda e complexa significação do mito de Narciso, parece-nos de particular relevância tecer algumas considerações relacionadas com a problemática da própria presença, da ‘inserção’ da figura de Narciso no seio do *De Amore*, ou seja, acerca da questão da fonte literária, da versão ou modelo narrativo à qual o nosso pensador refere ter recorrido ou utilizado para o desenvolvimento do seu processo interpretativo.

Apresentando-se, como vimos, esta obra, em termos formais e na sua dimensão mais simplista, como um comentário, certamente revelar-se-ia perfeitamente natural supor que uma tal referência ao mito de Narciso teria a sua origem no próprio texto platónico, no *Symposium*. De facto, tal suposição revela-se perfeitamente natural, isto porque se podem descortinar no seio do *Commentarium* referências a narrativas, exemplos e figuras de cariz mitológico que se revelam claramente dependentes ou fruto do texto platónico. No entanto, tal não é o caso do mito que presentemente analisamos. No seio da obra platónica, no discurso de Sócrates, não existe, de todo, qualquer referência, por mais velada ou misteriosa que seja, à figura de Narciso.

Não sendo, portanto, o texto platónico a fonte literária ou o modelo narrativo fundacional da versão do mito de Narciso que se descortina em Ficino, certamente poder-se-ia referir que tal narrativa teria sido modelada com base ou sob o influxo dos modelos da literatura clássica, em particular daquele que se ergue e revela como a narrativa genesíaca e o modelo paradigmático da narração do referido mito: a versão de Ovídio. No entanto, no *De Amore* o nosso pensador refere que a fonte literária, que o modelo narrativo que estrutura e fundamenta a sua narrativa se relaciona e revela fruto de uma tradição literária muito anterior proveniente do universo poético e teológico grego: os hinos órficos, ou melhor, Orfeu (Ficino, 2002, p. 195).

Por que motivo terá Ficino ignorado por completo a versão de Ovídio do mito de Narciso optando por tomar como base do seu esforço interpretativo uma tal tradição e um tal corpus literário, filosófico e teológico? Qual a importância da figura de Orfeu e deste corpus literário no seio do pensamento de Marsílio Ficino?

Para o âmbito deste artigo certamente poderia bastar como elemento de relevância para a compreensão do valor e importância desta figura para o pen-

sador florentino, o facto de que no seio dos círculos platónicos da antiguidade, nomeadamente, entre os pensadores neoplatónicos, a figura de Orfeu, em particular, a dimensão profundamente teológica e mística dos seus escritos, ser considerada e tida como merecedora de enorme reverência, vislumbrando-se igualmente neste corpus filosófico o erguer da representação da mítica figura como uma das mais fundamentais, importantes e eminentes ‘autoridades’ — uma autoridade suprema, no seio do pensamento e na tradição teológica grega. Neste âmbito importa assinalar que se descortina, no seio dos círculos neoplatónicos, mormente, a partir do influxo de Proclo, a revelação da interpretação e compreensão da figura de Orfeu e dos textos órficos como elemento genesiaco, como fonte principal e primordial da filosofia platónica, descortinando-se igualmente, no seio destas obras, esforços hermenêuticos ou exegeticos com vista a demonstrar que na poesia órfica já se encontrava in nuce toda a filosofia platónica (Bernabé, 2005, p. 136; Brisson, 1995).

No corpus literário cristão do período tardo-imperial, ou seja, no seio do pensamento patrístico, nomeadamente, em Clemente de Alexandria, Orígenes ou Atenágora — embora fundamentando-se ou surgindo de um claro e virulento propósito apologético — podem-se vislumbrar processos de representação ou conceptualização desta mítica figura como o teólogo por excelência do paganismo (Bernabé, 2005, p. 136; Jourdan, 2011, pp. 15-16; Jourdan, 2010).

No entanto, em plena conjugação com esta possibilidade interpretativa parece-nos de relevância tecer algumas considerações acerca da ideia, da concepção ou do mito da *Prisca theologia* no seio do pensamento de Marsílio Ficino, elemento que nos poderá fornecer dados de enorme relevância para a compreensão desta problemática². Neste âmbito, importa assinalar que a concepção ficiniana da *Prisca theologia* — fruto do poderoso impacto do gigantesco esforço de tradução de obras provenientes do universo platónico e de obras relacionadas com as tradições esotéricas e herméticas da antiguidade por ele empreendido, ou seja, sob o poderoso e problemático impacto da redescoberta da literatura pagã — fundamenta e revela o surgimento de uma ‘grande narrativa’, de todo um programa intelectual, que não só representava um profundo desafio às tradicionais conceptualização da relação entre a filosofia e a teologia, entre a revelação e a racionalidade, como sobretudo, inscrevia em si ou fundamentava todo um profundo e complexo processo revolucionário com um intuito claramente reformista e renovador.

Esta noção, dito de uma forma absolutamente simplista, fundamenta-se na conceptualização da existência de uma gnosis, de uma sabedoria secreta, esotérica e perene, ou melhor, na existência de uma ‘verdade’, uma sabedoria ou uma revelação primordial de onde fluem, dependem e derivam os grandes modelos e dimensões teológicas e religiosas, de modo muito particular, a tradição judaico-cristã, e a denominada pia philosophia, ou seja, as grandes e fundamentais tradições e correntes de cariz filosófico, e mesmo de cariz hermético e esotérico. Ora, esta noção de um derivar, de um fluir, revela, de certa forma, um outro elemento

² Sobre a questão da *prisca theologia* vd. Walker, 1972, Schmitt, 1970, Allen, 1998, Hanegraaff, 2012.

absolutamente central desta complexa teoria, a ideia de que tal sabedoria, de que tal revelação primordial de cariz secreto, esotérico foi sendo transmitida de geração em geração por meio de uma cadeia ininterrupta de figuras, autoridades, sábios, ou filósofos, ou ainda, que tal sabedoria deriva de várias tradições intelectuais religiosas e filosóficas. Neste âmbito, com um intuito de clarificação, parece-nos de particular relevância assinalar que Ficino — contrariamente a outros esforços interpretativos e teóricos de resolução da problemática, complexa e tensa relação entre estas genealogias de conhecimento provenientes das tradições filosóficas e esotéricas pagãs com a revelação monoteísta, que se começa a perceber e vislumbrar no universo intelectual renascentista, nomeadamente, no seio das correntes filosóficas e místicas judaicas — fundamenta no seio da sua produção literária o plasmar de uma versão ou de um processo interpretativo do conceito da *prisca theologia* fundado na possibilidade e validade da existência de diversas fontes de revelação, de diversas tradições ou correntes e linhas de transmissão (Idel, 2002; Stuckrad, 2005, pp. 56-58; Stuckrad, 2010, pp. 30-32).

Na sua perspetiva mais madura desta questão, ou seja, numa fase mais tardia da sua produção literária descortina-se, de certa forma, o surgimento de complexos processos de conceptualização da relação entre estas fontes de revelação, entre estas tradições pagãs e a revelação cristã (Ficino, 1576, pp. 871-872). Fundamentando-se, nestes processos conceptuais, não só a noção de que tais tradições se revelam perfeitamente compatíveis com a revelação monoteísta, e de modo muito particular, com os mistérios cristãos e com a verdade cristã, mas, sobretudo, que tais tradições pagãs, que tais correntes teológicas e filosóficas representam ou se revelam como manifestações ou expressões de uma verdade de cariz divino cuja plena revelação ou manifestação se dá com o cristianismo, ou seja, no seio do pensamento de Ficino, o cristianismo ergue-se ou revela-se como a manifestação suprema desta sabedoria antiga (Hanegraaff, 2012, pp. 41-53).

Para o âmbito deste artigo, importa assinalar que o nosso pensador, com inúmeras variantes e flutuações no seio das suas obras (Gentile, 1990; Gentile, 2012; Hankins, 1990, pp. 460-464), concebe uma simbólica cadeia, linha ou sucessão de *prisca theologi*, ou seja, uma sucessão de autoridades, de sábios, de sacerdotes, de figuras eminentes da teologia pagã, revelando-se ou fundamentando tal sucessão como uma espécie de genealogia de momentos de revelação, de manifestação e transmissão velada e esotérica dos mistérios divinos, da sabedoria divina no seio da antiguidade. Não deixa de ser importante assinalar que, no seio das várias versões do modelo da *prisca theologia*, esta sucessão de figuras eminentes da antiguidade encontra a sua plena expressão, ou melhor, o seu consumir, no divino Platão (Ficino, 1576, p. 1537; Ficino, 1576, p. 871; Ficino, 1576, p. 956).

A referida cadeia ou linha de *prisca theologi*, sob o poderoso impacto das conceções de George Gemistus, e ainda, eventualmente com base em elementos provenientes da obra platónica e das tradições platónicas (Allen, 2008, p. 36; Idel, 2002, p. 150), inicia-se com a curiosa e particular figura de Zoroastro. Esta primazia concedida à figura de Zoroastro, como o mais antigo *priscus theologus*, que se percebe ou manifesta, a partir de 1464, no pensamento de Ficino, em detrimento de figuras de enorme relevância como Moisés ou ainda Hermes, apresenta-se essencialmente fundada ou inspirada na atribuição a esta

figura da autoria dos importantes Oracula Chaldaica (Allen, 2008, p. 36; Gentile, 2012; Hankins, 1990, p. 463); ou ainda, num assumir, presente na obra de Ficino, da percepção da narrativa bíblica dos três magos caldeus, interpretados como seguidores de Zoroastro que, dotados de um profundo conhecimento de astronomia/astrologia e da magia a isso associada, adoraram o menino Jesus como sendo o senhor das estrelas e das constelações, um novo Zoroastro (Allen, 1998, pp. 37-40; Allen, 2008, pp. 36-37; Ficino, 1576, pp. 489-491). Com este processo de identificação ou de associação da figura de Zoroastro com o universo caldeu e persa, com os espaços simbólicos e míticos de onde emerge e flui a sabedoria judaica, o nosso pensador fundamenta, de certa forma, a mais que radical e profundamente polémica sugestão de que a tradição judaica, de que a revelação monoteísta, por meio da figura do patriarca Abraão, terá, eventualmente, derivado ou dependerá da sabedoria e do ensinamento de um eminente sábio pagão, sobretudo, de um sábio associado ao universo da astrologia e da magia (Allen, 1998, p. 39; Hanegraaff, 2012, p. 46).

Depois desta referência à figura de Zoroastro, o nosso pensador continua a apresentação da sucessão dos *prisci theologi* com a importantíssima figura de Hermes Trismegitus³, ou seja, com referência às tradições religiosas e esotéricas egípcias.

As questões que se prendem com a transição ou transmissão da sabedoria divina, dos mistérios divinos provenientes destas tradições teológicas e esotéricas persas e egípcias para o universo grego, são desenvolvidas ou fundamentadas com base na referência à figura de Orfeu. De certa forma, no seio do pensamento de Ficino e, de modo muito particular, no seu processo de conceptualização do modelo da *prisca theologia*, esta figura é nos apresentada como um eminente ou venerável poeta e teólogo que, eventualmente, teria tido acesso, recebido, aprendido tais mistérios e doutrinas esotéricas e teológicas das tradições egípcias, nomeadamente, da figura de Hermes Trismegitus, e passou-as para as tradições filosóficas e teológicas gregas, passou-as para Pitágoras e Platão. Esta interessantíssima referência à combinação da dimensão poética e da dimensão teológica na figura de Orfeu revela-se, cremos nós, um elemento de enorme importância para uma mais profunda compreensão da sua enorme relevância para o nosso pensador.

O conhecimento que Marsílio Ficino detinha desta figura revelava-se essencialmente fruto, por um lado, de um conjunto de passagens ou citações que se descortinavam nas obras platónicas e na produção literária das posteriores tradições platónicas, e por outro, de um extenso corpus poético, um conjunto de hinos – os hinos órficos – que, no seio dos círculos intelectuais florentinos e na obra de Ficino, eram claramente atribuídos a Orfeu. Não deixa de ser de relevância assinalar que, no seio da produção literária do nosso pensador, se pode claramente vislumbrar a conceptualização ou a interpretação deste corpus poético, destes hinos como textos sagrados, como hinos divinos, ou melhor, como a plena manifestação de uma poesia teológica. De certa forma, na concepção ficiniana

³ Para a relevância da figura de Hermes Trismegitus e do Corpus Hermeticum no seio do pensamento de Marsilio Ficino vd. Allen, 1995, Salaman, 2002.

da figura de Orfeu percebe-se a revelação de uma curiosa e simbólica relação com o autor do extenso corpus poético bíblico, dos hinos divinos da tradição judaico-cristã, fundamentando-se, de certa forma, a sua interpretação como uma espécie de David pagão, concebendo-se igualmente a sua produção literária – os hinos órficos – como verdadeiros salmos pagãos; textos que, como vimos, de cariz claramente sagrado, em que se percebe e fundamenta a manifestação e a revelação velada dos mistérios divino e de verdades de cariz teológico por meio de fábulas poéticas, de linguagens mitológicas, ou seja, textos em que escondidos ou velados sob o manto ou o véu de imagens mitológicas de divindades pagãs, de uma linguagem politeísta se desvela o manifestar ou o vislumbrar de uma doutrina de cariz monoteísta (Allen, 2008, p. 35; Voss, 2006, pp. 6-8).

A referida cadeia ou sucessão de *prisci theologi* desenvolvida no seio da produção literária de Ficino que, como sabemos, encontra o seu momento de consumação ou o seu culminar na figura do divino Platão, depois da referência à importantíssima figura de Orfeu, continua com a menção a outros dois momentos de transmissão, revelação, manifestação e de maturação dos mistérios divinos e da sabedoria divina no seio das tradições filosóficas e teológicas gregas: Aglaophamos e Pitágoras.

Tendo em conta o significado da figura de Orfeu no pensamento de Marsílio Ficino, cremos que uma tal atribuição da autoria da versão ficiniana do mito de Narciso a esta figura certamente lhe confere uma dimensão absolutamente fundamental, poder-se-á dizer, uma autoridade de cariz absolutamente supremo e, portanto, indica que o nosso pensador atribui e concede ao mito e ao seu significado e valor uma enorme importância.

Posto isto, mergulhemos então na análise, no processo de compreensão e interpretação do mito de Narciso no seio do *De Amore*. Antes de mais, eis a narrativa do mito de Narciso que surge na referida obra de Ficino:

Daí a trágica sorte de Narciso, relatada por Orfeu. Daí a lamentável calamidade do homem. Narciso, um adolescente, ou seja, a alma do homem imprudente e inexperienced. Não contempla o seu próprio rosto, não presta atenção à sua própria substância e à sua própria virtude. Mas admira o seu reflexo nas águas e procura-o agarrar, ou seja, a alma admira no corpo, que, tal como a água, é efêmero e em fluxo, uma beleza que não é senão uma sombra da sua própria. Ele afasta-se da sua própria beleza, mas nunca consegue alcançar a sombra, que escapa sempre, ou seja, a alma que se apegava ao corpo negligencia-se a si própria, nunca sendo saciada pelo uso do corpo. Com efeito, não é o corpo em si que ela deseja, seduzida, tal como Narciso, pela beleza corpórea que não é senão um reflexo dessa beleza, mas é a sua própria beleza que anseia. Mas como ela não se apercebe disso, enquanto deseja uma coisa, ela persegue uma outra coisa e é incapaz de satisfazer o seu desejo. É por isso que, mergulhado em lágrimas, ele se destrói a si mesmo, quer dizer, a alma, colocada fora de si e mergulhada num corpo, ela é atormentada por paixões funestas e, manchada pela sujidade do corpo, ela morre, já que parece ser mais um corpo que uma alma⁴. (Ficino, 2002, p. 195)

⁴ “Hinc crudelissimum illud apud Orpheum Narcissi fatum. Hinc hominum miseranda calamitas. Narcissus quidem adolescens, id est, temerarii et imperiti hominis animus. Sui vultum non

Parece-nos de particular relevância, neste âmbito, com o intuito de melhor percepcionarmos a significação complexa desta narrativa, apresentarmos as palavras que precedem a narrativa do mito de Narciso:

Deus certamente nunca se deixa enganar ao ponto de amar a sombra da Sua beleza no anjo e negligenciar a sua própria beleza. Nem o Anjo é levado pela beleza da alma, que é a sua sombra, ao ponto de se preocupar pela sua sombra e esquecer a sua própria beleza. Mas a nossa alma faz isso. Isto é merecedor de lamento, pois é a origem do nosso infortúnio. Apenas a nossa alma é cativada pelos encantos da beleza corpórea que negligencia a sua própria beleza, e esquecendo-se a si própria, mergulha na beleza do corpo, que não é senão mera sombra da sua beleza⁵. (Ficino, 2002, p. 195)

Esta passagem, em conjugação com a própria narrativa do mito de Narciso, permite-nos percecionar que a alma humana — contrariamente ao que sucede com as outras hipóstases (Deus/Uno; Mente Angélica; Alma-mundo) que se revelam em absoluto fundamentadas pela impassibilidade, pela indiferença perante o reflexo (dimensão material), e portanto, plenamente mergulhadas na dimensão amorosa da contemplação das realidades transcendentais — revela-se fundamentada, ou melhor, assombrada pela possibilidade, perante a beleza sensível, da escolha entre a plena concretização daquilo que é a sua própria natureza, a sua própria dimensão ontológica, ou seja, a ascensão em direção à unidade, à realidade divina; ou então, devido ao tremendo fascínio pelo sensível, pela realidade inferior e mais insignificante da criação, permanecer para sempre acorrentada a um desejo ardente, a uma dimensão amorosa e contemplativa que nunca pode ser plenamente concretizada.

Para uma compreensão mais ampla e profunda destas conceções e da sua enorme relevância para a compreensão do mito e da sua profunda dimensão simbólica, filosófica e mesmo teológica, é preciso mergulharmos no universo das conceções de Marsílio Ficino acerca do amor, na doutrina do amor. Ao fazermos este exercício apercebemo-nos de que uma das primeiras coisas que se revela e, que de certa forma, se irá revelar um elemento absolutamente fundamental é a

aspicit, propriam sui substantiam et virtutem nequaquam animadvertit. Sed eius umbram in aqua prosequitur et amplecti conatur, id est, pulchritudinem in fragili corpore et instar aquae fluenti, quae ipsius animi umbra est, ammiratur. Suam quidem figuram deserit. Umbram numquam assequitur. Quoniam animus corpus sectando se negligit et usu corporis non impletur. Non enim ipsum revera appetit corpus sed sui ipsius spetiem a corporali forma, que spetiei sue imago est, illectus, quemadmodum Narcissus, affectat. Cumque id minime advertat, dum aliud quidem cupit, aliud sequitur, desiderium suum explere non potest. Ideo in lacrimas resolutus consumitur, id est, animus ita extra se positus et delapsus, in corpus perniciosus perturbationibus cruciatur corporisque infectus sordibus quasi moritur, cum iam corpus esse potius quam animus videatur”.

⁵ “Deus numquam ita decipitur ut suae speciei umbram in angelo amet quidem, propriam sui ac veram negligat pulchritudinem. Neque angelus usque adeo capitur animae speciei, que ipsius est umbra, ut sui umbra detentus figuram propriam deserat. Anima tamen nostra, quod summopere dolendum est, hec enim totius nostra infelicitas origo; anima, inquam, sola ita corporalis formae blanditiis delenitur, ut propriam posthabeat speciem; corporis vero formam, quae suae umbra est, sui ipsius oblita sectetur”.

sua concepção ou visão do amor como uma espécie de um princípio dinâmico que se percepçiona no seio da natureza, em todo o universo, como uma inclinação natural que fundamenta uma ânsia, um desejo de beleza, de contemplação das realidades mais elevadas e de autoaperfeiçoamento. Esta concepção ficiniana do amor como ânsia de beleza, de ascensão e de aperfeiçoamento, ou seja, de busca de plenitude, revela-se, no seio do *De Amore*, em plena relação e consonância com as reflexões metafísicas e cosmológicas acerca do processo de criação, do processo de emanação, ou seja, de Deus como fundamento ontológico de tudo quanto existe e como modelo fundamental do processo de retorno ao divino, do desejo de beleza e de aperfeiçoamento.

No tratado ficiano acerca do amor, entre os vários modelos de explanação do processo criativo, do processo de emanação, descortina-se um que, na sua ampla dimensão simbólica e poética, fundamenta uma compreensão profunda destas questões. De acordo com o nosso pensador, recorrendo ou tirando partido de uma imagética de cariz circular, Deus/bondade é concebido ou representado como uma espécie de um ponto indivisível no centro, revelando-se, de certa forma, o processo de emanação como uma espécie de processo de propagação, de fluir, de transbordar da luminosidade divina. Para o âmbito do nosso artigo parece-nos de particular relevância assinalar que Deus revela-se ou apresenta-se como o fundamento da beleza, exprime-se a si próprio na beleza, ou melhor, a beleza revela-se como o esplendor do divino e de toda a sua bondade, que emana a partir desse ponto indivisível em quatro círculos: o intelecto (mente-angélica), a alma (alma-mundo), natureza, e finalmente, a matéria (Ficino, 2002, p. 27).

Para o nosso pensador, estes quatro círculos, ou seja, toda a realidade criada, em que, obviamente, se inscreve o ser humano, surgem como manifestação dessa beleza, desse esplendor divino. De certa forma, é esta beleza, ou melhor, é esta percepção de que a beleza se revela essencialmente como manifestação, como revelação do vestígio de Deus, da possibilidade do rosto divino neste mundo, que fundamenta e potencia o desejo. De facto, para o nosso pensador, a dimensão amorosa e contemplativa, ou seja, o amor, revela-se essencialmente como um desejo pela beleza (Ficino, 2002, p. 15).

Neste âmbito, há que assinalar que para o nosso pensador, sobretudo, no processo de conceptualização da dimensão humana, a beleza (beleza divina) floresce ou manifesta-se como uma espécie de graça que, de certa forma, deriva da relação harmoniosa e proporcional entre as várias partes (Ficino, 2002, p. 15). Esta graça manifesta-se nos seres humanos de três formas: a harmonia das almas que é conhecida pelo intelecto, a harmonia dos corpos que pode ser descortinada pela visão e, finalmente, a harmonia dos sons ou da voz humana que, naturalmente, pode ser percepçionada pela audição. De forma profundamente significativa, Ficino recusa, por completo, a possibilidade dos outros sentidos fundamentarem uma compreensão desta harmonia, da verdadeira dimensão da beleza, isto porque se revelam plenamente incapazes de transcender a dimensão puramente sensorial, potenciando ou fundamentando processos amorosos, formas de desejo, de apetites que geram uma forma de furor que impele para as dimensões mais básicas, para o domínio da sensualidade e da sexualidade e que,

portanto, de certa forma, impossibilita a verdadeira concretização da dimensão amorosa (Ficino, 2002, p. 15).

Para Ficino, é através do processo de contemplação de um corpo belo, da beleza exterior dos corpos, em particular da contemplação da beleza dos corpos masculinos⁶, que é desvelado o fundamento para a compreensão do processo ascensional, para a plena revelação da verdadeira dimensão amorosa (Ficino, 2002, p. 51; Ficino, 2002, 163).

Mas como pode Ficino descortinar ou fundamentar a finalidade do amor, ou melhor, a plena concretização da dimensão amorosa no processo de contemplação do outro? O processo explicativo que fundamenta esta aparente estranheza relaciona-se com a conceptualização de que é através do amor humano, ou melhor, do amor ao outro, ao amado, que se fundamenta ou revela a possibilidade da alma humana se desvelar a si própria, ou seja, de descortinar a sua própria natureza, a essência divina da alma, e consequentemente, se revelar como fundamento de ascensão para o divino. De certa forma, para o nosso pensador, uma tal dimensão amorosa revela-se um elemento de fulcral importância para a superação do processo de esquecimento de si própria, da sua natureza, que adveio do processo de queda ontológica, da descida da alma aos corpos, e portanto, como se pode perceber, ergue-se como uma etapa absolutamente fundamental no processo de retorno, no processo de ascensão à bondade divina, de retorno à unidade (Karfik, 2005, pp. 22-23). Para Marsílio Ficino a plena concretização deste processo de autoconhecimento, desta possibilidade de fundamentação do processo de ascensão, revela-se plenamente num amor de cariz recíproco, no amor mútuo entre dois homens.

Através do acto de contemplação amorosa, da dimensão amorosa, da ‘chama do amor’, ou melhor, por meio de uma espécie de um literal processo de arrebatamento (raptus) motivado ou fundado na contemplação amorosa e passional da beleza do amado, a alma do amante precipita-se para o amado, potenciando um processo de abandono e esquecimento de si, de esquecimento e abandono da sua função no corpo, processo que, de certa forma, representa ou revela-se literalmente como uma espécie de morte (Karfik, 2005, pp. 23-24). Não deixa de ser de relevância assinalar que em plena conjugação com isto, fundado num místico processo de um ‘dar e receber’, se percebe o desvelar de um curioso processo de ressurreição, de renascimento no outro, no amado. O amante que se esqueceu em absoluto de si próprio, abandonando-se ou lançando-se totalmente para um outro, para o amado, cuja contemplação amorosa, cujo pensamento se dirige inteiramente para ele (amante), concede-lhe, de certa forma, a sua própria vida, ou seja, o amante que morre em si, que se anula a si próprio, renasce ou revive no outro, ressuscita no amado (Karfik, 2005, pp. 24-25).

Para Ficino, esta ressurreição, este renascer ou reviver no outro, implica ou fundamenta um curioso e fascinante processo de desvelação de si mesmo, de autorreconhecimento e de autocompreensão no outro, no amado, processo que,

⁶ Para uma compreensão mais ampla da dimensão homoerótica do *De Amore* vd. Hanegraaff, 2008, Kraye, 1994, Maggi, 2005.

de certa forma, fundamenta uma descoberta ou redescoberta da sua dimensão mais profunda, da sua verdadeira natureza (Ficino, 2002, p. 45). É significativo assinalar que este reconhecimento profundíssimo de si no outro, revela-se de certa forma, fundado na concepção de que o processo de contemplação amorosa fundamenta um lançar-se para uma pessoa, para um outro em quem reconhece a sua própria imagem, ou seja, o amado revela em si uma imagem na qual o amante se reconhece e se assemelha, percebendo-se um fascinante processo em que os dois amantes, reconhecendo-se e amando-se mutuamente, fazem com que cada uma das suas almas se torne numa espécie de espelho onde a imagem do amante é refletida, onde se reconhece a própria beleza na beleza de outrem, na beleza do amado (Ficino, 2002, p. 45).

Esta percepção mútua da beleza, de um reconhecimento ou de redescoberta da sua verdadeira natureza através desse passional processo de troca de imagens, de um fascinante processo de reflexos em espelhos, revela-se um elemento de fulcral relevância para o cultivar do amor pela beleza divina, apresenta-se como uma espécie de concessão de asas que possibilita o processo de compreensão e contemplação puramente intelectual do verdadeiro fundamento da beleza humana, de ascensão em direção ao divino. No entanto, a própria natureza do amor, do processo de contemplação amorosa e passional, ou seja, o facto de tal processo de ascensão se revelar fundado na dimensão do olhar, na contemplação da realidade corpórea pode, de certa forma, revelar-se como fundamento de processos de busca de beleza, de formas passionais, que na plena impossibilidade de concretização, conduzem a um radical e absoluto processo de anulação e de destruição. De facto, a dimensão amorosa que, como vimos, se apresenta como o fundamento da possibilidade de ascensão pode revelar-se igualmente como o advento da possibilidade do perigo da destruição e de anulação do homem, da alma.

Como vimos anteriormente, a alma humana, contrariamente às outras hipóstatas, revela-se, de certa forma, assombrada pela possibilidade — fundada na contemplação da beleza sensível, da realidade corpórea — do afastamento da plena concretização da sua própria natureza, da sua beleza, ou seja, da concretização de uma contemplação de cariz puramente intelectual. Para o nosso pensador, esta trágica e funesta possibilidade evidencia-se plenamente consequência da descida da alma ao mundo corpóreo, percebendo-se a conceptualização de tal queda ontológica, do processo de ‘moldar’ os corpos materiais, como uma espécie de fracasso que dificulta, ou mesmo, impossibilita por completo a devida concretização de um tal processo contemplativo; fracasso esse que se revela fundado num processo de autocontemplação, numa espécie de actividade autoerótica (Kodera, 2010, p. 64).

Para Ficino, o fracasso da alma consiste num orientar ou voltar toda a sua atenção, num direccionar todas as suas energias para as dimensões inferiores da realidade (Kodera, 2002, pp. 287-288; Kodera, 2010, pp. 60-64). De facto, a alma, em vez de contemplar as formas eternas, em vez de ascender em direção à beleza e à bondade divina em direção à unidade, volta-se ou mergulha no reino das sombras e é vítima da dimensão da potencialidade enganadora e ilusória de meros reflexos, das enganosas imagens dos corpos e, de certa forma, perde-se na multiplicidade. Neste âmbito refira-se que a preocupação ou o cuidado

com o corpo, com a dimensão material, anuncia-se fundamentalmente como um verdadeiro impossibilitar do crescimento de asas, como um completo impossibilitar da ascensão.

No seio do pensamento do nosso autor, sob profundo impacto das concepções Plotinianas deste mito⁷, poder-se-á dizer que a figura de Narciso revela-se ou apresenta-se como uma espécie de alegoria desta conceptualização da alma que se perde, é a alegoria da alma que sucumbe ao fascínio das tentações mundanas e que se afasta da sua própria natureza, do seu próprio objetivo: a contemplação das formas eternas. O infortúnio de Narciso revela-se consequência de uma errónea e absoluta dedicação à traiçoeira e periculosa dimensão das realidades corpóreas, de uma estranha dimensão passional, de um estranho e abominável processo de destruturação da verdadeira dimensão amorosa, que esquece ou rejeita que a beleza, a harmonia da dimensão corpórea não é senão produto ou fruto do reflexo da ideia da beleza na alma. A sua transgressão relaciona-se ou consiste no ignorar ou no esquecer da origem da reflexão nas águas, da matéria, nomeadamente, a ideia de que a alma é a causa e o fundamento da sombra corpórea (Boulègue, 2007, pp. 9-10). De facto, não nos podemos esquecer que no seio da narrativa de Ficino, contrariamente ao que sucede em outras versões do mito, Narciso não contempla, não vê o seu próprio rosto, mas percepçiona ou vê algo completamente distinto na instável, distorcida reflexão nas águas, uma forma de beleza, um objecto que fundamenta um desejo, uma dimensão passional infinita e sem qualquer possibilidade de satisfação, uma beleza que não é senão sombra (Kodera, 2002, p. 289; Kodera, 2010, p. 66)

De certa forma, Narciso não se revela como símbolo ou alegoria de um amor-próprio consciencioso, de autorreconhecimento e de conhecimento de si, ou ainda, de revelação de um amor mútuo, mas antes revela-se a alegoria de uma alma que se expõe como vítima da dimensão da potencialidade enganadora e ilusória da reflexão num espelho (Kodera, 2010, p. 66). De facto, com esta narrativa apercebemo-nos claramente de que os processos contemplativos e de reflexão em espelhos revelam-se elementos de fulcral relevância para processos de autorreconhecimento, de conhecimento de si, que como vimos, se apresentavam como fundamento da possibilidade de ascensão, mas também se apresentam ou revelam como fundamento de processos de autoengano (Kodera, 2002, p. 292).

A imagem profundamente simbólica da reflexão nas águas surge não só relacionada com uma descrição profundamente negativa da dimensão corpórea, reflectindo ou revelando-se como uma alegoria da calamitosa descida da alma ao corpo, mas, sobretudo, reflecte a trágica descrição de um destrutivo processo de anulação fundado num amoroso processo de contemplação, num processo de espelhamento em que se percepçiona a curiosa revelação de um estranho e radical processo de transformação, de mutação, de inversão profundamente destruidora, de uma perda da radical diferença, de uma curiosa e profundamente perigosa união que impele e provoca a morte da alma.

⁷ Para mais informação sobre a interpretação de Plotino do mito de Narciso vd: Hadot, 1999, Boulègue, 2007, Kodera, 2010, Kodera, 2002.

Na narrativa de Narciso desvela-se um fascínio, uma dimensão amorosa que se declara incapaz de compreender que a beleza, que o objecto que fascina e fundamenta o seu desejo não é senão mera reflexão de si próprio, do seu próprio rosto, fundado num ilusório e enganador assumir como se revelando uma outra realidade, como um outro, e portanto, potenciando um desejo de mergulhar, um sair de si, um esforço de se unir que se revela profundamente destrutivo.

De facto, na narrativa Ficiana de Narciso, revela-se, por assim dizer, a manifestação alegórica e profundamente simbólica da revelação da alma, ou melhor, do homem que completamente iludido por um devorador desejo, uma ânsia, por um procurar agarrar, por um desejo de mergulhar, de união, assume que o reflexo/matéria é uma coisa em si, ou melhor, que o reflexo/matéria não é outra coisa senão o próprio homem, de que a sombra de um homem é homem, potenciando ou fundamentando um completo esquecimento de que a alma – forma incorpórea e imortal – é que se revela, de facto, o homem.

O mergulhar da alma/Narciso na matéria, sob uma tal complexa dimensão ilusória, sob uma tal narcótica e inebriante dimensão amorosa, representa, de certa forma, o desaparecimento da própria alma/Narciso, isto porque reflete o completo despojamento da sua natureza, da sua beleza, da sua dimensão ontológica, potenciando ou fundando um radical processo de destruição ou do anular das asas que possibilitavam e fundamentavam a ascensão, o retorno ao divino, potenciando um destrutivo e mortal mergulhar na multiplicidade, na mutabilidade das águas que fluem incessantemente. A alma que é atraída, que se perde ou se funde com o corpo deixa de ter dimensão espiritual, revelando-se apenas como corpo, e portanto, torna-se paradigma da mortalidade.

Referências bibliográficas

- Allen, M. J. B. (1998). *Synoptic art: Marsilio Ficino on the history of platonic interpretation*. Florence: Leo S. Olschki.
- Allen, M. J. B. (1995). Marsilio Ficino, Hermes Trismegistus and the corpus hermeticum. In M. B. J. Allen, *Plato's third eye: Studies in Marsilio Ficino's metaphysics and its sources* (pp. 38-47). Aldershot/ Brookfield: Ashgate.
- Boulègue, L. (2007). L'amor humanus chez Marsile Ficino. Entre idéal platonicien et morale stoïcienne, *Dictynna*, 4, artigo em linha: <http://dictynna.revues.org/>.
- Bérnabé, A. (2005). La tradizione orfica della grecia classica al neoplatonismo. In G. Sfameni Gasparro (ed.), *Modi di comunicazione tra il divino e l'umano* (pp. 107-150). Cosenza: Edizioni Lionello Giordano.
- Brisson, L. (1995). *Orphé et l'orphisme dans l'antiquité gréco-romaine*. Aldershot: Variorum.
- Ebbersmeyer, S. (2012). The Philosopher as a Lover: Renaissance debates on platonic eros. In M. Pickavé & L. Shapiro (Eds.), *Emotions and cognitive life in medieval and early modern philosophy* (pp. 133-155). Oxford: Oxford University Press.
- Festugiere, J. (1941). *La Philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVIe siècle*. Paris: Vrin.
- Ficino, M. (2002). *Commentaire sur le Banquet de Platon*. Paris: Les Belles Lettres.
- Ficino, M. (1576). *Opera Omnia*. Basel: Heinrich Petri.
- Gentile, S. (1990). Sulle prime traduzioni dal greco di Marsilio Ficino. *Rinascimento*, II s., XL 57-104.
- Gentile, S. (2012). Considerazioni attorno al Ficino e alla prisca theologia. In S. Caroti, V. P. Compagni (Eds.), *Nuov maestri e antichi testi: Umanesimo e rinascimento alle origini del pen-*

- siero moderno. *Atti del convegno internazionale di studi in onore di Cesare Vasoli*, Mantova, 1-3 dicembre 2010 (pp. 57-72). Florence: Leo S. Olschki.
- Hadot, P. (1999). Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin. In P. Hadot, Plotin, Porphyre. *Études néoplatoniciennes* (pp. 225-266) Paris: Les Belles Lettres.
- Hanegraaff, W. J. (2012). *Esotericism and the academy: Rejected knowledge in western culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hanegraaff, W. J. (2008). Under the mantle of love: the mystical eroticisms of Marsilio Ficino and Giordano Bruno. In W. J. Hanegraaff & J. J. Kripal (eds.), *Hidden intercourse: Eros and sexuality in the history of western esotericism* (pp. 175-207). Leiden/ Boston: Brill.
- Hankins, J. (1990). The development of Ficino's 'ancient theology'. In J. Hankins, *Plato in the italian renaissance* (pp. 460-464), vol.ii. Leiden: Brill.
- Hankins, J. (1990). *Plato in the italian renaissance*, 2 vols., Leiden: Brill.
- Idel, M. (2002). Prisca theologia in Marsilio Ficino and some jewish treatments. In M. B. J. Allen., V. Rees., & M. Davies (Eds.), *Marsilio Ficino: His theology, his philosophy, his legacy* (pp. 137-158). Leiden: Brill.
- Jourdan, F. (2010). *Orphée et les chrétiens: La réception du mythe d'Orphée dans la littérature chrétienne grecque des cinq premiers siècles*. Volume I: Orphée, du repoussoir au préfiguré du Christ. Réécriture d'un mythe à des protreptiques chez Clément d'Alexandrie. Paris: Les Belles Lettres.
- Jourdan, F. (2011). *Orphée et les chrétiens: La réception du mythe d'Orphée dans la littérature chrétienne grecque des cinq premiers siècles*. Volume 2: Pourquoi Orphée? Paris: Les Belles Lettres.
- Karfik, F. (2005). L'amour pour outrui et l'amour de Dieu dans le *De amore* de Marsile Ficin. *Accademia*, vol. VII, 11-30.
- Kodera, S. (2002). Narcissus, divine gazes and bloody mirrors: The concept of matter in Ficino. In M. B. J. Allen., V. Rees., & M. Davies (Eds.), *Marsilio Ficino: His theology, his philosophy, his legacy* (pp. 285-306). Leiden: Brill.
- Kodera, S. (2010). *Disreputable bodies: Magic, gender and medicine in renaissance natural philosophy*. Toronto: Center for Reformation and Renaissance Studies.
- Kraye, J. (1994). The transformation of the platonic love in the italian renaissance. In A. Baldwin & S. Hutton (Eds.), *Platonism and the english imagination* (pp. 76-85). Cambridge: Cambridge University Press.
- Maggi, A. (2005). On kissing and sighting. *Journal of Homosexuality*, 49:3-4, 315-339.
- McGinn, B. (1998). Cosmic and sexual love in renaissance thought: Reflection on Marsilio Ficino, Giovanni Pico della Mirandola and Leone Ebreo. In A. Ferreiro (Ed.), *Heresy, witchcraft and devil: Essays in the honor of Jeffrey B. Russell* (pp. 191-209). Leiden/ Boston: Brill.
- Salaman, C. (2002). Echoes of egypt in Hermes and Ficino. In M. B. J. Allen., V. Rees., & M. Davies (eds.), *Marsilio Ficino: His theology, his philosophy, his legacy* (pp. 115-135). Leiden: Brill.
- Schmitt, C. B. (1970). Prisca theologia e philosophia perennis: Due temi del rinascimento italiano e la loro fortuna. In G. Tarugi (ed.), *Il pensiero italiano del rinascimento e il tempo nostro* (pp. 211-236). Florence: Leo S. Olschki.
- Stuckrad, K. V. (2005). *Western esotericism: A brief history of secret knowledge*. London/ Oakville: Equinox.
- Stuckrad, K. V. (2010). *Locations of knowledge in medieval and early modern europe*. Leiden: Brill.
- Voss, A. (2006). *Marsilio Ficino*. Berkeley: North Atlantic Books.
- Walker, D. P. (1972). *The ancient theology: Studies in christian platonism from the fifteenth to the eighteenth century*. Ithaca: Cornell University Press.

Resumo

Por volta de 1469, Marsílio Ficino compôs o *Commentarium in Convivium Platonis*, também conhecido por *De Amore*, um extenso e complexíssimo comentário ao *Symposium* de Platão. No sexto discurso da referida obra o nosso pensador insere e desenvolve uma brevíssima referência à figura de Narciso, ao mito de Narciso. Pretende-se neste artigo desenvolver uma apresenta-

ção da interpretação de Marsílio Ficino do mito de Narciso. Pretende-se igualmente analisar a questão da inserção do mito de Narciso na obra de Ficino.

Abstract

Around 1469, Marsilio Ficino completed the *Commentarium in Convivium Platonis*, also referred to as *De Amore*, an extensive and extremely complex commentary on Plato's *Symposium*. In the sixth speech of this work Ficino inserts a very brief reference to the myth of Narcissus. This article intends to study Marsilio Ficino's interpretation of the Narcissus myth. It also intends to analyse the matter of the insertion of that myth in Ficino's work.

Eco y Narciso de Calderón de la Barca: del saber platónico al espejismo de la libertad¹

Eco y Narciso by Calderón de la Barca: From Platonic Knowledge to the Mirror of Freedom

María Rosa Álvarez Sellers

Universitat de València
Maria.R.Alvarez@uv.es

Palavras-chave: *Eco y Narciso*, Calderón de la Barca, teatro espanhol, Século de Ouro, miragem, liberdade.

Keywords: *Eco y Narciso*, Calderón de la Barca, Spanish theatre, Golden Age, mirage, freedom.

La caverna de Platón (*República*, libro VII, 514a-517a) es una alegoría sobre el conocimiento para demostrar que aquello que percibimos a través de los sentidos no es sino una visión imperfecta y parcial de lo que creemos real; del mundo ideal solo podemos intuir un reflejo condicionado por las circunstancias. Confinados en un espacio claustrofóbico e inmovilizados, mirando fijamente a una pared sobre la que se proyectan las sombras de los objetos que pasan a nuestras espaldas, estamos abocados a creer en una realidad falseada y dirigida. Pero, ¿qué pasaría si alguien lograra darse la vuelta y mirar hacia otro lado e incluso salir de la gruta?

Calderón de la Barca utiliza el planteamiento platónico para conectar la sabiduría con el destino en varias de sus obras. El conocimiento que del entorno posee el personaje es inversamente proporcional al correcto empleo de su albedrío: cuanto menos sabe del mundo, más difícil es reaccionar bien ante lo desconocido. Segismundo en *La vida es sueño* (escrita ca. 1632; publicada en 1636 en la *Primera parte de comedias*), Semíramis en *La hija del aire* I y II (1637-1652), Aquiles en *El monstruo de los jardines* (1667) o Narciso en *Eco y Narciso* (ca. 1661)²

¹ Esta aportación se enmarca dentro del Proyecto I+D Excelencia del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades-Fondos FEDER, ref. FFI2017-83693-P.

² Valbuena Prat (1931) indica que la pieza se representó en el Coliseo del Buen Retiro con ocasión del cumpleaños de la infanta Margarita, el 12 de julio de 1661. En el prefacio a su edición, Aubrun (1963, p. 5) matiza que tuvo lugar “dans la salle du Colisée, dont la scène s’ouvrait par derrière sur les jardins et les bosquets aménagés par des ingénieurs italiens”. Pérez Pastor (1905, pp. 288-289) había señalado que la comedia fue representada, del 8 al 11 de julio, por la compañía

crecen ocultos y aislados del mundo por diversas razones, pero tienen en común su condición de prisioneros porque sobre todos ellos pesa una profecía que un progenitor tirano trata de desviar, aunque para lograrlo se proponga encerrarlos de por vida. Solo cuando consigan salir de la cueva podrán poner a prueba su instinto y comprobar si la voluntad es capaz de imponerse a los astros³.

Ahora bien, la historia de Eco y Narciso tiene una base mitológica y es narrada por Ovidio en sus *Metamorfosis* (libro III, vv. 318-510)⁴. Calderón pudo leerla aquí o en alguna versión en romance, como *Las "Metamorphosis" o Transformaciones del excelente poeta Ovidio, en quince libros, vuelto en castellano* (Madrid, 1622), donde aparece en el libro tercero. También cuenta el mito la *Segunda Parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad* de fray Baltasar de Vitoria⁵ (la primera edición lleva una aprobación hecha por Lope de Vega en 1619) que, además de Ovidio, cita otras fuentes: Boccaccio en su *De genealogiis Deorum gentilium*, Plinio o Pausanias (Valbuena Prat 1931, p. 10). Pero Calderón sigue en esencia el relato de Juan Pérez de Moya en su *Philosophia secreta* (1585), quizá en su edición de 1611 en Alcalá o en la de Madrid de 1628. La fábula se trasladaría también al ámbito del auto sacramental, donde Narciso será comparado con Cristo: Andrés de Villamayor y Diego de Nájera y Zegrí escriben sendos autos titulados *Eco y Narciso*, mientras que sor Juana Inés de la Cruz firma *El Divino Narciso*, que refunde “algunos símbolos, alegorías y momentos dramáticos de la pieza teatral de Calderón” (Cortés Koloffon, 2011, p. 75).

Así pues, pese a proceder de un mito, Calderón encuadra la historia de Eco y Narciso en ese universo recurrente poblado de personajes privados de libertad y de conocimientos⁶, aunque no todos en la misma medida. Mientras que Segismundo ha aprendido en los libros, Narciso se queja de ser un ignorante —“¡Oh,

de Antonio de Escamilla, y la loa, los sainetes y la fiesta por la de Sebastián de Prado. La obra volvió a representarse en el Ayuntamiento el 19 de diciembre ante la Reina (citado por Ferrer Valls, 2008). Greer (2017, p. 553) cree probable que María de Quiñones, primera dama de la compañía de Escamilla en 1661, representara a Liriope, y Luisa Romero o Manuela de Escamilla a Eco. Fue publicada en la *Quarta parte de Comedias nuevas de Don Pedro Calderón de la Barca, cavallero de la Orden de Santiago* (Madrid, 1672), hubo una segunda edición, más completa, en 1674, y otra en la *Verdadera Quarta Parte* de Vera Tassis de 1688.

³ Para un análisis completo de la obra, ver Álvarez Sellers (1997). Según Varey (1987, p. 256), la cueva es “la imagen de un ataque al orden divino, el centro de un culto secreto del poder orientado a la destrucción de la armonía del mundo creado por Dios”. Ver también Guénon (1962).

⁴ Vinge (1967, p. 11) señala que el relato de Ovidio es la fuente principal de los distintos escritores que recrearon el mito de Narciso.

⁵ Tejerina (1975) destaca la influencia de la obra de fray Baltasar por su erudición y completa bibliografía. Pero en esta versión, Narciso tiene una hermana gemela de la que está enamorado. Cuando ella fallece accidentalmente, el joven muere de pena mientras contempla su propio reflejo, que tanto le recordaba a su amada.

⁶ “Calderón veía en los asuntos mitológicos más la idea capital que las incidencias. Concebía tales dramas tendiendo a interpretar lo esencial poético y filosófico; la fábula, como lírica y como moralidad” (Valbuena Prat, 1931, pp. 7-8). Según Giovannini (2002, p. 164), “la presenza e il ruolo dei quattro elementi cosmogonici rispondano al preciso intento calderoniano di rileggere il mito ovidiano introduciendo nuove implicazioni fondantesi nella rottura dell'equilibrio e dell'armonia provocata dall'insensato agire degli umani”.

qué ignorante nací! / ¡Oh, qué necio me crié!” (III, p. 1982 b)⁷—, tanto que llegará a enamorarse de su propio reflejo. Y si el primero se ha criado lejos de su padre, el segundo lo ha hecho a la sombra de una madre que no ve en su hijo una amenaza para los demás, como le sucede a Basilio con Segismundo, sino precisamente lo contrario, un hijo que quedará expuesto a los peligros de un mundo inédito e indómito en cuanto tenga acceso al mismo. Ambos son criados de forma antinatural, y ambos toman la naturaleza como paradigma de lo incomprensible, donde seres irracionales poseen un don precioso: la libertad, que extrañamente se les niega a ellos. Segismundo no sabe a quién culpar de su suerte —ni tampoco Semíramis, que también desconoce sus orígenes⁸—, pero Narciso tiene claro que la responsable es su madre:

Narciso. [...]
 Pues si una fiera y un ave
 del lecho y el nido echan
 a sus hijos, para que ellos
 a vivir sin madre aprendan,
 ¿por qué tú, viéndome ya
 con las alas que en mí engendra
 el discurso, y con el brío
 que mi juventud ostenta,
 no me despides de ti?
 ¿No me has contado tú mesma
 que hay más mundo que estos montes,
 más casas que aquesta cueva,
 más gente que aquestos brutos,
 más población que estas selvas?
 Pues ¿por qué, madre, me quitas
 la libertad, y me niegas

⁷ Ed. Valbuena Briones (1959), que también dedica a *Eco y Narciso* trabajos posteriores (1991, 1992). “Calderón subvierte el mito para subrayar la falta de comunicación y de educación que conduce al desastrado fin del protagonista” (1992, p. 1153).

⁸ Semíramis. ¡Ay, infelice de mí!
 [...]
 Semíramis. ¡Oh, monstruo de la fortuna!
 ¿Dónde vas sin luz ni aviso?
 [...]
 Chato. Un hechizo
 tiene que se entra en el alma.
 Menón. ¿Con quién hablará?
 Semíramis. Contigo,
 contigo, fortuna, hablo.
 [...]
 Semíramis. Pero no me has de vencer,
 que yo, con valiente brío,
 sabré quebrarte los ojos.
 (1ª, I, vv. 705-723)

Ed. Ruiz Ramón (1987).

don que a sus hijos conceden
 una ave y una fiera,
 patrimonio que da el cielo
 al que ha nacido en la tierra?
 (I, pp. 1959 b – 1960 a)

Liríope sale a cazar y le promete contarle la verdad cuando regrese, pero acabará por ser la pieza cobrada y por narrar a otros la historia: Anteo, que a su vez ha prometido entregar a la bella Eco lo que cace, la encuentra, y entonces Liríope se ve obligada a confesar ante los pastores del valle que fue raptada y llevada a la cueva donde vive por Céfiro, hijo del viento, el cual la abandonó al día siguiente. Fruto del fugaz encuentro fue Narciso, a quien su madre ha mantenido oculto para evitar el cumplimiento de una profecía de Tiresias, un anciano adivino que le enseñó las artes mágicas:

En cinta estás: un garzón
 bellissimo has de parir:
 una voz y una hermosura
 solicitarán su fin
 amando y aborreciendo:
 guárdale de ver y oír.”
 (I, p. 1965 b)

Como consecuencia, Liríope decide que su hijo crezca en la más completa ignorancia, proporcionándole un saber sesgado e insuficiente:

criándole, sin que llegase
 a saber ni a discurrir
 más de lo que quise yo
 que él alcanzase, y en fin,
 sin que otra persona viese
 humana, si no es a mí.⁹
 (I, p. 1965 b)

⁹ Lo mismo le sucede a la protagonista de *La hija del aire*, que posee solo los conocimientos que su guardián Tiresias ha querido brindarle:
 Semíramis. [...]

Todo Tiresias lo hizo,
 y, así, en aquesta prisión
 tantos años me ha tenido
 sin que sepa más de aquello
 sólo que enseñarme quiso;
 y como en la lengua siria,
 quien dijo pájaro dijo
 Semíramis, este nombre
 me puso por haber sido
 Hija del Aire y las aves,
 que son los tutores míos.
 (1ª, I, vv. 954-964)

Pero el estado de reclusión y de dominio ha llegado a su fin. Sileno reconoce a la hija que perdió hace años y la primera jornada tiene un final de comedia, con una inesperada reinserción social que, inevitablemente, afectará también a ese hijo que Liríope, con la excusa de evitar el horóscopo, ha moldeado a su antojo¹⁰.

Vivir en sociedad tiene su precio, y la omnipresente madre dejará de ser el centro del universo de Narciso que, buscándola primero y atraído por la voz de Eco después, traspasa los límites de su encierro y se aventura por una selva que resultará ser no solo física sino también sentimental, pues conocerla implicará el descubrimiento de emociones que el joven no sabía que existían¹¹. Todos lo llaman cantando, pero oír a Eco es lo que impide que sacie su sed en el arroyo. Su encuentro recuerda también el de Segismundo y Rosaura en *La vida es sueño*, él vestido de pieles y suspenso, como Narciso, al conocer a una persona distinta a sus instructores y experimentar una atracción tan instantánea como desconocida¹²:

Eco. Bruto diamante, que mal
 pulido dese grosero
 tosco traje, brillar dejás
 el alma que ocultas dentro,

¹⁰ Greer (2017) cita el manuscrito Mladá Vožice, en el que aparece un pasaje de 26 versos (I, vv. 328-353) donde Liríope explica las razones de su decisión y sus temores ante la confesión prometida con versos con una intertextualidad evidente. Dice Liríope: “puesto que las influencias / solo al daño nos inclinan, / pero no al daño nos fuerzan.” (vv. 337-339); y resuenan los de Basilio en *La vida es sueño* (Ed. Rodríguez Cuadros, 1987): “porque el hado más esquivo, / la inclinación más violenta, / el planeta más impío, / solo el albedrío inclinan, / no fuerzan el albedrío” (vv. 787-791).

¹¹ Narciso. ¿Quién eres?
Eco. Una mujer.
Narciso. La segunda eres que veo,
 y aun la primera pudiera
 decir, pues a lo que entiendo
 no era mujer para mí
 la primera que vi, puesto
 que en mi pecho no encendió
 nunca tan activo fuego
 como tu voz y tu vista
 han encendido en mi pecho.
 ¿Adónde vas por aquí?
 (II, p. 1969 a)

¹² Segismundo. [...]
 tú sólo, tú, has suspendido
 la pasión a mis enojos,
 la suspensión a mis ojos,
 la admiración al oído.

 [...]
Rosaura. Con asombro de mirarte,
 con admiración de oírte,
 ni sé qué pueda decirte,
 ni qué pueda preguntarte.
 (I, vv. 219-232; 243-246)

- no menos suspensa yo
 quedé al mirarte, supuesto
 que absorta, helada y confusa,
 sólo a responderte acierto
 con lo mismo que cantaba... *Canta*.
 Y aun no cabe lo que siento
 en todo lo que no digo.
- Narciso. Parecidas, según eso,
 son nuestras dos suspensiones
 tanto, que los dos diremos,
 tú, por si a mí me respondes,
 yo, por si a ti me parezco...
 (*Cantan*.)
- Los Dos. Sólo el silencio testigo
 ha de ser de mi tormento.
 (II, pp. 1968 b – 1969 b)

Será Liríope quien rompa su silencio para advertir a Narciso del peligro que anuncia la profecía, del que solo él puede guardarse. La confusión sensorial¹³ del primer encuentro continúa –“¿Qué será que al verla yo / pierdo todos mis sentidos” (II, p. 1973 a)–, pero el joven decide apagar esa incipiente llama tras explicarle su repentino cambio de actitud:

- Narciso. Imagino
 que me importa el ausentarme.
- Eco. ¿Cómo?
- Narciso. Como habiendo sido
 una voz y una hermosura
 mis dos mayores peligros,
 y concurriendo en ti entrambos,
 el huir de ti es preciso;
 que es un encanto tu voz
 y tu hermosura un hechizo.
 (II, p. 1973 a)

Eco no comprende nada y solo siente tristeza y despecho. Sin embargo, otro sentimiento nuevo resultará una ayuda inesperada: al verla cortejada por Febo y Silvio, Narciso experimenta celos, un “esquivo veneno”, una mezcla de contrarios que le sorprende: “que a un tiempo mismo / me abraso y tiemblo, alternando / hielo ardiente y fuego frío?” (II, p. 1975 b) y que le hace olvidar el temor a la profecía. Sin embargo, Eco comete un error del que no es consciente: afeminar a Narciso asumiendo ella un rol masculino cuando, impaciente por declararle su amor, le ofrece su mano y su hacienda. Narciso acaba de librarse de la pro-

¹³ Sobre el engaño de los sentidos ver Pasero (1989).

tección exclusiva de su madre y está saboreando una incipiente libertad en la que Eco se ha interpuesto con una propuesta prematura y excesiva que, desde la perspectiva del joven, supondría cambiar un yugo por otro¹⁴ y que, en consecuencia, provoca un rechazo tan súbito como la atracción que los unió al conocerse, y así se lo hace saber:

Narciso. Hecho había tu rigor
 experiencias en mi pecho,
 con que te iba mejor;
 mal, Eco divina, has hecho
 en declararme tu amor;
 pues tan claramente arguyo,
 que postrado mi albedrío,
 yo ahora a despecho suyo
 te dijera el amor mío,
 si hubieras callado el tuyo.
 Al buscarle a ti mi airada
 pena, la tuya te tray,
 con que ya, la acción mudada,
 ve las distancias que hay
 de rogar a ser rogada
 sin reparar en el hado,
 mi amor iba a ti rendido;
 ya en su riesgo he reparado;
 que veo más, favorecido,
 que veía despreciado.
 Y así, no me digas, no,
 tu amor, ni en tu vida esperes
 ver que su luz me abrasó,
 pues con saber que me quieres,
 viviré contento yo.

Eco. Oye, aguarda, espera, ten
 el paso.

Narciso. Suelta la mano.
 (II, p. 1976 b)

Narciso había conjurado el vaticinio enfrentándose al mismo: en lugar de huir de la voz y la hermosura que supuestamente causarían su perdición, estaba dispuesto a desafiar a los astros por ella, pero esa inesperada y arrolladora asunción masculina de Eco ha propiciado un abrupto desengaño que ha permitido al joven tomar las riendas de su destino. Solo que Liríope no sabe que su rival

¹⁴ Hesse (1963, p. 58) atribuye características semejantes a ambos personajes femeninos: “El amor dominante de Liríope que guarda a Narciso de los lazos del amor, iguala al deseo de Eco de ser el centro de la atención”.

femenina ha dejado de ser una amenaza, y cuando ve que los pretendientes de Eco, indignados, están a punto de matar a Narciso, decide ser ella quien zanje la cuestión: envenenará a la joven para que solo pueda repetir el final de lo que escuche, privando de sentido a su discurso y volviendo imperfecta su hermosura para impedir de esta forma que Narciso pueda enamorarse de ella.

De hecho, la llama no ha quedado del todo extinguida. Cuando al comienzo de la tercera jornada Eco se aleja cantando para fingir indiferencia, Narciso siente de nuevo la punzada del deseo y decide ir tras ella, pero su madre lo detiene y le recuerda que debe vencerse a sí mismo. La única solución, entonces, es huir y tratar de enterrar esa confusión sentimental y sensorial en la que vive desde que conoció a Eco:

Narciso. Pues si eso basta, yo huiré.
 Al monte me voy a caza,
 y al valle no he de volver
 hasta que vuelva olvidado
 de esta tan dudosa fe,
 que un día todo es amar,
 y otro día aborrecer.
 (III, p. 1981 a)

No repara Liríope en que al tratar de separarlos está favoreciendo en realidad el cumplimiento del temido horóscopo, pues Narciso ya está “amando y aborreciendo”¹⁵: el error de Eco no ha resultado ser tan decisivo como parecía, y la pasión puede más en Narciso que el orgullo –“porque canta la siguiera, / cuando no cantara bien. / Eco hermosa, espera, escucha...” (III, p. 1980 b)–, emociones contrapuestas que finalmente tratará de atajar con esa huida forzada por su madre. En un descanso de la caza se asoma a la fuente para refrescarse, y allí descubre una hermosa ninfa de la que queda prendado, que “se ríe cuando me río” (III, p. 1982 b) y, como no tiene voz, disipa el peligro de la profecía. Cuando Eco lo sorprende diciendo requiebros al agua, intenta explicarle, compadecida, que no se trata sino de su propio reflejo, pero es incapaz de articular una frase coherente y acaba por marcharse. Narciso trae músicos para agasajar a su ninfa, mas su madre llega a tiempo de desengañarlo:

Liríope. Pues ¿cuándo
 la deidad viste?
 Narciso. Al beber
 su cristal, la pude ver
 dentro del agua abrasando,

¹⁵ La lucha de contrarios define la acción calderoniana: “È precisamente sul rapporto ambiguo fra terra e aria, fra *hermosura* y *voz*, il loro continuo *amarse* y *aborrecerse*, dal complesso evolversi di una realtà che risponde alla legge universale esposta dal pastore Febo, ossia che “*todo vive sujeto a la mudanza*” (v. 1401), che si crea la nuova *historia* di Eco y Narciso” (Giovannini, 2002, p. 161).

- y tanto me favorece,
conociendo el amor mío,
que se ríe si me río,
y si lloro se entristece.
- Liríope. Tu ignorancia te ha tenido,
por las señas que me has dado,
de ti mismo enamorado
- Narciso. ¿Cómo eso puede haber sido?
[...]
- Liríope. Pues desa misma manera
que a mí me miras, te ves.
La que juzgas deidad es
sombra tuya. Considera
si ha sido tu amor locura,
pues a sí mismo se amó.
- Narciso. ¡Válgame el cielo!, ¿que yo
tengo tan rara hermosura,
y que no puedo (¡ay de mí!),
siendo quien puede tenerla,
aspirar a merecerla?
(III, p. 1988 a, b)

Locura será la que arrebatte a Narciso al tomar conciencia de la desdicha de un amor imposible fruto de su ignorancia: aislándolo del mundo, enseñándole solo lo que ella quería, asegurándose ser la única en el corazón de su hijo, Liríope ha propiciado el cumplimiento de una profecía que podía haberse evitado solo con dejar que los instintos naturales siguiesen su curso. Al salir por primera vez de la cueva, Narciso pretende acercarse a la fuente, pero la voz de Eco lo subyuga y lo desvía de su intento¹⁶. Aunque esta comete el error de anticiparse a una propuesta tradicionalmente masculina, Narciso comprende después que su reciente pasión es más fuerte que su orgullo herido, y está dispuesto a seguirla y retomar un amor correspondido y, en consecuencia, perfecto. Poco podrían los astros contra la fuerza de los sentimientos, pero Liríope no quiere quedarse al margen. No confía en que su hijo pueda vencer una profecía que ella ha interpretado mal, como también hizo Basilio en *La vida es sueño*, y eso le costó el encierro y el olvido a Segismundo. El rey polaco deduce que verse a los pies de su hijo supone que este será un príncipe tirano y agresivo¹⁷; solo cuando el

¹⁶ Kluge (2012, p. 188) subraya la importancia de la fuente, “imagen condensada” del “centro conceptual, formado por la dialéctica del engaño y desengaño”: en la tradición cristiana, el espejo o reflejo se halla ligado “al tema religioso-moral del engaño de los sentidos y del mundo visible”. Sobre el espejismo ver Robbins (2007).

¹⁷ Basilio. [...]
y él, de su furor llevado,
entre asombros y delitos,
había de poner en mí

horóscopo que él mismo confeccionó se cumpla literalmente, descubrirá que el albedrío es más fuerte que las estrellas –“Tú venciste; / corónente tus hazañas” (III, vv. 3252-3253)–, y que Segismundo es capaz de perdonar incluso a un padre que nunca ejerció como tal y que, deslumbrado por una falsa sabiduría, lo condenó a una vida de soledad y de descrédito. Tampoco Liríope sabe que la voluntad es más fuerte que los supuestos avisos del cielo, ni a quién se refiere la profecía. Al comprobar que Eco reúne las temidas cualidades, voz y hermosura, decide destruirla sin advertir que está eliminando un obstáculo providencial que separa a su hijo de la única hermosura superior a la de Eco, la única también que no puede satisfacerlo, un fugaz reflejo en el agua temblorosa que ni siquiera intuye que se trata de sí mismo. Creyéndose una ninfa, Narciso asume finalmente esa identidad femenina que previamente le habían atribuido Liríope y Eco, y entonces es cuando se cumple la profecía:

Liríope. ¡Oh qué en vano los mortales
 quieren entender al cielo!
 todos los medios que puse
 para estorbar los empeños
 hoy de su destino, han sido
 facilitarlos más presto;
 pues la voz de Eco le aflige,
 y por venir della huyendo,
 muerte le da su hermosura:
 con que ya cumplido veo
 que hermosura y voz le matan
 amando y aborreciendo.
 (III, p. 1989 a)

Eco se aborrece y Narciso se ama, con lo cual la vida es imposible para ambos:

Eco. Que yo, de mí aborrecida,
 de mí en mí vengarme intento.
Narciso. Que yo, de mí enamorado,
 moriré de mi amor mismo.
 (III, p. 1990 a, b)

las plantas, y yo rendido
a sus pies me había de ver
(¡con qué congoja lo digo!),
siendo alfombra de sus plantas
las canas del rostro mío.
¿Quién no da crédito al daño,
y más al daño que ha visto
en su estudio, donde hace
el amor propio su oficio?
(I, vv. 718-729)

Eco vuela por los aires y Narciso se desploma en el tablado. Se oscurece el teatro y en lugar de su cuerpo aparece una flor, testigo mudo de la destrucción del orden natural, de lo efímero de la felicidad y de esa hermosura imposible de la que ambos se enamoran¹⁸.

La estrenada libertad de Narciso resulta ser, como ese reflejo ideal, un espejismo. Como los hombres que ilustran la alegoría platónica, los personajes calderonianos encerrados en cuevas habitan un mundo de sombras y solo poseen un conocimiento sesgado y parcial de aquello que encontrarán si el azar, que no su carcelero, les permite salir de su oscura morada. Semíramis y Segismundo son liberados, pero la primera no regresa a la cueva, no sufre un castigo a sus errores y no supera, por lo tanto, la prueba formativa¹⁹, se deja arrastrar por su pasión por el poder, por la que es capaz de matar a su esposo, el rey Nino, y de encerrar y suplantar a su hijo, el príncipe heredero Ninias. Preso de la ignorancia aparejada a un conocimiento ideal exento de experiencia, perplejo ante un mundo desconocido que no sabe cómo afrontar, Segismundo se comporta de forma violenta e inadecuada, pero el inesperado regreso a la torre le enseña que, si vuelve a tener otra oportunidad, debe aprender a utilizar bien su albedrío si quiere seguir viviendo en un entorno social y normativo.

También la profecía que pesa sobre Semíramis tiene que ver con la hermosura, pero aquí se trata de la propia, previsible causa de tantos males que Tiresias decide encerrarla para siempre²⁰. Al igual que Segismundo, es privada de libertad para evitar que destruya a otros, mientras que Narciso sufre idéntica perversión

¹⁸ Eco desprecia las cualidades de los pastores que la pretenden: la valentía de Anteo, la discreción y entendimiento de Febo y la condición de galán de Silvio (II, p. 1972 a, b), mientras que Narciso en cuanto corre se cansa (II, p. 1967 b; III, p. 1983 a, b) y no destaca por su fortaleza ni abnegación.

¹⁹ Ver Trías (1988), que analiza *La vida es sueño* y *La hija del aire*.

²⁰ La propia Semíramis cuenta que, admirado por los portentos ocurridos en su nacimiento, Tiresias consultó el oráculo de Venus, que le desveló que ella protegería a la niña y como Diosa del Aire le enviaría las aves para que la defendieran y alimentaran, a cambio de que nadie conociera su existencia:

bien que a costa del aviso
que no sepan nunca de ella
los hombres; porque he temido
que Diana ha de vengarse
de mí en ella, y con prodigios
ha de alterar todo el Orbe,
haciendo que sea el peligro
más general su hermosura,
que es el don que tiene mío.
Excusa, pues, los insultos,
los escándalos, los vicios,
los alborotos, las ruinas,
las muertes y los delitos
que han de suceder por ella,
desque aquí al rey más invicto
haga tirano hasta que
muera en fatal precipicio.”
(1ª, I, vv. 932-948)

por su propio bien, es decir, para impedir que se destruya a sí mismo. Narciso no es una amenaza para la sociedad, y no necesita, por lo tanto, regresar a la cueva para comprender, como hace entonces Segismundo, que debe actuar bien si quiere convivir con otros. Narciso descubre a un tiempo el peso del horóscopo²¹ y el despertar de una pasión desconocida que intenta asimilar, por eso rechaza a Eco cuando esta lo atosiga y se comporta de forma inapropiada, no por miedo al cumplimiento de la profecía; por eso es capaz también de rectificar su decisión cuando descubre que el desdén de Eco lo obliga y lo atormenta.

Su libertad resulta ser un espejismo porque, pese a no necesitar un castigo y una segunda oportunidad para aprender a utilizar correctamente su libre albedrío, antepone finalmente la voluntad de su madre –a quien recuerda sin pretenderlo la violencia sufrida con Céfito–, una madre que, a diferencia de lo que hacen las criaturas en la naturaleza, como el propio Narciso le reclama, no está dispuesta a dejarlo marchar. El error de Narciso es flaquear, no ser capaz de apurar esa voluntad que le permite devolver a Eco al lugar que le corresponde y reprocharle su apremiante inversión de papeles. Narciso no consigue apartar la mano de su madre cuando esta lo detiene para impedir que siga a Eco. Y entonces se da por vencido y acepta huir de un destino anunciado sin saber que, en realidad, está avanzando hacia el mismo, aproximándose a esa fuente cuyo rumor incesante nunca ha dejado de llamarlo, pero frente al que la voz de Eco resultó ser tan poderosa que ofreció a Narciso la oportunidad de franquear el umbral de ese conocimiento platónico de un mundo ideal y parcelado diseñado por Liríope: la oportunidad, que solo el amor puede brindar, de desviar el acoso de la fatalidad.

Referencias bibliográficas

- Álvarez Sellers, M. R. (1997). Eco y Narciso. In *Análisis y evolución de la tragedia española en el Siglo de Oro: la tragedia amorosa* (vol. II, pp. 615-654). Colección “Teatro del Siglo de Oro. Estudios de Literatura”, nº 33, 34 y 35. Kassel: Reichenberger.
- Álvarez Sellers, M. R. (2016). ‘Y porque veas aquí / cómo mienten las estrellas’: los misterios del hado en la tragedia del Siglo de Oro. In M. L. Lobato, J. San José y G. Vega (Eds.), *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro* (pp. 1-22). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Calderón de la Barca, Pedro (1931). *Comedias mitológicas*, prólogo de Á. Valbuena Prat. Madrid – Barcelona – Buenos Aires: Compañía Iberoamericana de Publicaciones. “Las cien mejores obras de la literatura española”, vol. 96.
- Calderón de la Barca, Pedro (1959). *Obras completas*. Á. Valbuena Briones (Ed.). Madrid: Aguilar, tomo I, “Dramas”, pp. 1957-1990.
- Calderón de la Barca, Pedro (1963). *Eco y Narciso*. In *Obras completas*. C. V. Aubrun (Ed.). París, Centre de Recherches de l’Institut d’Études Hispanique.
- Calderón de la Barca, Pedro (1987). *La hija del aire*, I y II. F. Ruiz Ramón (Ed.). Madrid: Cátedra.
- Calderón de la Barca, Pedro (1987). *La vida es sueño*. E. Rodríguez Cuadros (Ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- Cortés Koloffon, A. (2011). *El divino Narciso: ¿contrafacta de Eco y Narciso?.* *Anuario calderoniano* (4) 55-77.

²¹ Sobre el influjo de los astros en la tragedia barroca, ver Álvarez Sellers (2016).

- Ferrer Valls, T. et al. (2008). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. Kassel: Reichenberger.
- Giovannini, M. A. (2002). Variazioni al modello ovidiano dei quattro elementi cosmogonici nella commedia *Eco y Narciso* di Pedro Calderón de la Barca. In D. A. Cusato, L. Frattale (Coord.), *Atti del XX Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]* (pp. 153-164), vol. 1 Messina: Lippolis.
- Greer, M. (2017). *Eco y Narciso* de Calderón en el manuscrito de la condesa de Harrach: base para una nueva edición. In A. Bognolo, F. del Barrio de la Rosa, M. V. Ojeda Calvo, D. Pini y A. Zinato (Eds.), *Serenísima palabra* (pp. 547-556). Venecia: Edizioni Ca'Foscari, Biblioteca di Rassegna Iberística 5.
- Guénon, R. (1962). La caverne et le labyrinthe. In *Les symboles fondamentaux de la Science sacrée* (pp. 150-169). Paris: Garnier.
- Hesse, E. W. (1963). Estructura e interpretación de una comedia de Calderón de la Barca: *Eco y Narciso*. *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo* (39) 57-72.
- Kluge, S. (2012). 'Yo que al teatro del mundo / cómica tragedia fui': mito, tragedia, desengaño y alegoría en *Eco y Narciso* de Calderón. *Anuario calderoniano* (5), 169-196.
- Las "Metamorphosis" o Transformaciones del excelente poeta Ovidio, en quince libros, vuelto en castellano, ahora nuevamente corregidas en esta última impresión (1622). Madrid: Viuda de Alonso Martín.
- Ovidio (1995). *Las metamorfosis*. C. Álvarez y R. M. Iglesias (Eds.). Madrid: Cátedra.
- Pasero, A. (1989). Reconstructing Narcissus: Vision and Voice in Calderón's *Eco y Narciso*. *Bulletin of the Comediantes* (41) 217-226.
- Pérez de Moya, J. (1995). *Filosofía secreta de la gentilidad*. C. Clavería (Ed.). Madrid: Cátedra.
- Pérez Pastor, C. (1905). *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fontanet.
- Platón (1992). *República*, libro VII. Madrid: Gredos.
- Robbins, J. (2007). Pedro Calderón de la Barca's *Eco y Narciso*: Court Drama and the Poetics of Reflection. In I. Torres (Ed.), *Rewriting Classical Mythology in the Hispanic Baroque* (pp. 119-127). Woodbridge: Tamesis.
- Tejerina, B. (1975). El *De Genealogia Deorum Gentilium* en una mitografía española del siglo XVII: el *Teatro de los dioses de la Gentilidad* de Fray Baltasar de Vitoria. *Revista de Filología Española* (55) 591-601.
- Trías, E. (1988). *La aventura filosófica*. Madrid: Mondadori.
- Valbuena Briones, Á. (1991). El tratamiento del tema de *Eco y Narciso* en Calderón. *Hispania* (74/2) 250-254.
- Valbuena Briones, Á. (1992). El mito de *Eco y Narciso* en Calderón. In A. Vilanova (Coord.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 1147-1156). Barcelona: PPU, vol. 2.
- Varey, E. J. (1987). *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia.
- Vitoria, B. de (1646). *Segunda Parte del Teatro de los Dioses de la Gentilidad*. Valencia, dos tomos.
- Vinge, L. (1967). *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*. Lund: Gleerups.

Resumo

O tema da liberdade e o destino, da ignorância e o conhecimento, aparece como recorrente na dramaturgia de Calderón de la Barca, como mostram *La vida es sueño*, *La hija del aire*, *El monstruo de los jardines* ou *Eco y Narciso*. Trata-se de personagens encerrados e condenados a uma existência artificial, habitantes de cavernas que só possuem um saber platónico do mundo e sobre os quais pesa uma obscura profecia que provocou o seu encerramento. Quando saírem para o exterior, enfrentar-se-ão com uma prova definitiva que nem todos superarão com sucesso. Vamos analisar o périplo vital de Narciso, deslumbrado por estímulos sensoriais que vão conduzi-lo até esse destino anunciado, para tratar de comprovar se é capaz de utilizar corretamente o seu livre arbítrio ou se, pelo contrário, essa liberdade resultará ser só uma miragem.

Abstract

Freedom, destiny, ignorance and knowledge are recurring themes in the Calderón de la Barca's dramas, as we can see in *La vida es sueño*, *La hija del aire*, *El monstruo de los jardines* or *Eco y Narciso*. These are characters who have been incarcerated and condemned to an artificial existence, cave dwellers who only have a platonic knowledge of the world and who are oppressed by a dark prophecy at the origin of their confinement. When they go out into the world, they will face one final challenge that not everyone will overcome successfully. We will analyse the life journey of Narciso, dazzled by sensory stimuli that will lead him to that predestined fate, to try to verify if he is able to correctly use his free will or if, on the contrary, that freedom will turn out to be a mere mirage.

Os sábios loucos de Maupassant e de Machado: uma comparação entre *Le Docteur Héraclius Gloss* e *O Alienista*

The wise lunatics of Maupassant and Machado's short stories: a comparison between *Le Docteur Héraclius Gloss* and *The Alienist*

Clarissa Navarro Conceição Lima & Andressa Cristina de Oliveira

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho / UNESP – Fclar
clarissa_cla@hotmail.com; andressac@fclar.unesp.br

Palavras-chave: Literatura comparada, Guy de Maupassant, Machado de Assis, conto, loucura.
Keywords: Comparative literature, Guy de Maupassant, Machado de Assis, Short-story, Madness.

Introdução

A literatura comparada, de acordo com Perrone-Moisés (1990), acontece quando há a relação de duas ou mais literaturas, podendo-se comparar obras, autores, movimentos, críticas ou traduções (p. 91). O estudo desse ramo da literatura acaba sempre nos levando aos questionamentos tais como comparar o quê com o quê? para quê comparar? Vários estudiosos como Perrone-Moisés (1990) e Carvalhal (2011) citam Pichois e Rousseau em *A literatura comparada*, publicação de 1967, como um dos textos fundadores desse campo de estudos. Segundo esses teóricos, a literatura comparada seria, pois, uma arte pela “busca de ligações de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento [...] a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e saboreá-los” (Pichois, Rousseau, 1967, p. 231).

Pichois e Rousseau concluem que a literatura comparada seria, portanto, um estudo descritivo, comparativo e metódico que interpretaria sinteticamente os fenômenos literários, interlinguísticos e interculturais com a ajuda da história, da crítica e da filosofia, com a finalidade de compreender melhor a Literatura, ou seja, o próprio espírito humano, uma vez que, segundo os autores, a literatura é uma das atividades espirituais do homem, tal como a arte, a religião, a ação política ou social (1967, p. 233). Portanto, é possível estudá-la como função fundamental do espírito humano. Estudar literatura comparada seria comparar, pois, relações interlinguísticas e interculturais, seria ampliar os limites e “permitir o estudo da literatura em sua totalidade” (p. 233).

Wellek e Warren (1955) consideram igualmente que a literatura comparada seria a relação entre literaturas. Eles citam Goethe e sua teoria sobre *Weltliteratur*. Esse conceito é entendido por alguns autores como um dos primórdios da literatura comparada, algo que pudesse acolher as literaturas do mundo todo. As literaturas são passíveis de serem comparadas, pois há semelhanças entre elas, uma vez que a Literatura é produto do espírito humano e falará obviamente dele e de seu entorno. Essas semelhanças e diferenças descritas e estudadas possibilitar-nos-ão compreender e apreciar melhor a própria humanidade. Gentil de Faria (s/d), em seu manual sobre a literatura comparada também cita Goethe e suas conversas com Eckermann a respeito de sua teoria:

Se nós os alemães não olharmos para fora do estreito círculo de nossas próprias cercanias, cairemos facilmente nessa pedante presunção [de estar escrevendo um bom poema]. Por isso, é com prazer que observo as nações estrangeiras, e aconselho a todos que façam o mesmo. A literatura nacional hoje já não significa grande coisa, é chegada a época da literatura mundial, e todos devem trabalhar no sentido de apressá-la. (Eckermann, 2016, p. 228, *apud* De Faria, Gentil, s/d, s/p, cap.II)

Na obra *O que é Literatura Comparada?* (1983), os autores Brunel, Pichois e Rousseau (2012) afirmam que o termo *Weltliteratur* e o próprio termo “literatura comparada” só poderiam ter nascido de um “espírito de cosmopolitismo, de liberalismo, de generosidade, negando todo exclusivismo” (p. 3). Para que essas ideias pudessem nascer e inspirar tantos autores como os filósofos iluministas e Goethe por exemplo, era preciso, segundo os estudiosos, que “os franceses parassem de proclamar a superioridade do gosto clássico e de impor este gosto à Europa”, que “fosse reconhecida a existência de gostos e a sua relatividade”, que “o século dos nacionalismos, exaltando o sentido da história, as tradições, o folclore, e chamando à vida literaturas agonizantes, obrigasse cada povo, cada grupo étnico, a tomar consciência de sua unicidade no quadro da humana comunidade” (Brunel, Pichois e Rousseau, 2012, p. 3).

Portanto, o ato de comparar surgiu de um espírito comum, já se comparava em outros domínios antes das Letras, já fazia parte das ciências naturais o ato de “comparar estruturas ou fenômenos análogos, destacados, sob certos aspectos, do conjunto ou do grupo aos quais pertencem, para pôr em evidência caracteres comuns e deles tirar leis” (p. 3). Para que esse método na literatura pudesse existir, era preciso haver algo a ser comparado, e dessa forma, movimentos, autores e novas formas de expressão deveriam ser aceitas no mundo literário e artístico.

Outro ponto importante que os autores discutem é a questão da nacionalidade, as “pequenas” nações deveriam tomar consciência de seus lugares no mundo, de suas unicidades e as “grandes” nações deveriam reconhecer esses novos lugares e não somente olharem para si próprias. Machado escreveu seu artigo *Instinto de nacionalidade* em 1873 e nele fala também a respeito disso: “o que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (Assis, 1999, pp. 17-18).

Hoje, o estudo da Literatura comparada se divide em duas escolas, a francesa e a americana. A francesa seguiria a vertente de comparação entre literaturas e

as ideias de autores como as de Brunel, Pichois e Rousseau (2012). Já a americana não aceita somente a comparação entre literaturas, autores e movimentos, mas compara-se também a literatura com diferentes artes, como o cinema, o teatro, a música, a pintura, entre outros. Remak (1971, p. 189), teórico da escola americana, afirma que esse estudo extravasa as fronteiras de um país e as fronteiras das áreas do conhecimento. Pode-se comparar literatura com literatura, ou literatura com outras esferas da expressão humana.

Sabemos que ainda há muito o que se estudar e desbravar no campo da Literatura comparada. Neste trabalho, propomos comparar um conto brasileiro e um conto francês, permaneceremos ainda na comparação literatura-literatura, no entanto, transpassaremos a borda da nacionalidade e atravessaremos o Atlântico com o propósito de evidenciar a genialidade de contos de construção semelhante que tratam do mesmo tema.

Guy de Maupassant e Machado de Assis, dois autores contemporâneos do fim do século XIX, têm muito em comum: produziram romances extraordinários e são considerados igualmente mestres contistas. Devido ao período em que viveram, escreveram grande parte de sua obra sob a estética realista. Optaram por diversos tipos de narrador, dentre eles, aquele que conversa com o narratário. Outra característica crucial dos dois autores: são irônicos, elípticos e críticos da natureza humana.

Neste trabalho de literatura comparada, escolhemos dois contos: *O Alienista* de Machado de Assis, publicado primeiramente como folhetim pela revista *A Estação* em 1881 e publicado em 1882, em *Papeis Avulsos*, terceiro livro de contos do autor; e, *Le Docteur Héraclius Gloss* de Guy de Maupassant. A redação deste conto dataria de 1875 e seria um dos primeiros textos do autor, no entanto, veio a ser publicado somente em 1921, na *Revue de Paris*, de maneira póstuma.

A loucura vista por dois mestres contistas

Os dois contos tratam do tema da mente humana e da loucura. As personagens principais são dois eruditos que vão fundo em suas pesquisas e se encontrarão na mais profunda sandice. Consideramos as duas narrativas como contos, assim como os autores John Gledson (1998) considera o texto machadiano e Biron (2016) e Gayon (s/d) o texto de Maupassant; diferentemente de Bosi (2007), que considera *O Alienista* uma novela. Júlio Cortázar (2006) compara o conto e o romance a uma luta de boxe em que o romance ganharia por pontos e o conto ganharia por *knock out* (p. 152). De acordo com Cortázar (2006), o contista “trabalha com um material que qualificamos de significativo” (p. 152), ou seja, o autor do conto não pode desenvolver vários temas ou trabalhar psicologicamente várias personagens, simplesmente, porque não há espaço para isso, deixará de ser um conto para ser muito provavelmente um romance.

Diferentemente da novela, no conto, teremos espaço e tempo reduzidos, não poderá haver mais do que um núcleo. A novela pode e geralmente apresenta vários núcleos e várias personagens, enquanto no conto, o número de personagens também deve ser reduzido. Os elementos do conto devem ser “significati-

vos” como os golpes em uma luta de boxe quando se quer ganhar por *knock out* e não por pontos.

Podemos afirmar que os contos de Machado e de Maupassant são construídos a partir do tema da loucura e que, apesar de serem textos longos com cerca de sessenta páginas cada, apresentam tensão e intensidade na narrativa. Cortázar (2006) afirma que o contista deve “trabalhar em profundidade, verticalmente” (p. 152). Tempo e espaços devem estar condensados a uma alta pressão (p. 152).

Em ambos os contos, os espaços são reduzidos, em *O Alienista*, temos a Casa Verde, a casa de Simão e Câmara de vereadores, em *Le Docteur Héraclius Gloss* temos sua casa e o hospício como espaços relevantes. Quanto ao tempo, a partir do momento em que a Casa Verde se instala, a história se desenrola por volta de dois anos, a narrativa é rápida e fluida, não se delongando muito no tempo. Vemos somente um núcleo em ambas as narrativas. Em *O Alienista*, o núcleo compreende as personagens de Simão Bacamarte, Dona Evarista, Crispim Soares (o boticário), Padre Lopes, Porfírio (o barbeiro), os vereadores e os doentes. A grande personagem desse conto é Simão Bacamarte, as outras são apenas personagens secundárias que servem de apoio a construção da narrativa e da personagem principal. O núcleo das ações da narrativa se mantém nas ações de Simão a respeito de seu estudo da loucura e nas reações dos cidadãos da cidade de Itaguaí. No conto francês, não há muitas marcações de tempo como as de Machado, no entanto, o uso do pretérito imperfeito nos dá ideia de que essa história tenha acontecido num tempo também “remoto”:

Era um homem muito erudito, Dr. Heraclius Gloss. [...] todos os habitantes da douda cidade de Balançon **consideravam** o Dr. Heraclius um homem muito instruído. Como e de que maneira ele era doutor? Ninguém poderia ter dito isso. Só se **sabia** que seu pai e seu avô **havam sido chamados** de doutores pelos seus concidadãos. Ele **herdara** o título ao mesmo tempo que seu nome e seus bens; em sua família, **era-se** doutor de pai para filho, como de pai para filho, **chamava-se** Heraclius Gloss¹. (Maupassant, 2010, p. 7 – grifo nosso)

O uso do “imperfeito histórico ou narrativo” indica que os fatos se passam de maneira vaga, imprecisa, como nos contos de fada ou nas lendas. A história de Héraclius Gloss nos parece uma história antiga sem precisão de datas ou período histórico. Sabemos da cidade de Balançon, nome fictício, e que ela tem uma universidade, pois temos um reitor, M. le Recteur e um decano, M. le Doyen, amigos da personagem principal. Temos uma noção do tempo do início do conto ao final dele, pois Honorine diz: “Imagine você, [...] que meu pobre senhor tem

¹ C'était un très savant homme que le docteur Héraclius Gloss. [...] tous les habitants de la docte cité de Balançon **regardaient** le docteur Héraclius comme un homme très savant. Comment et en quoi était-il docteur ? Nul n'eût pu le dire. On **savait** seulement que son père et son grand-père **avaient été appelés** docteurs par leurs concitoyens. Il **avait hérité** de leur titre en même temps que de leur nom et de leurs biens ; dans sa famille on était docteur de père en fils, comme, de père en fils, on s'**appelait** Héraclius Gloss. (Todas as traduções deste trabalho foram feitas pela autora do artigo).

por quase seis meses a loucura dos animais e ele me jogaria para fora se ele me visse matar uma mosca, eu que estou na casa dele há dez anos”² (p. 93).

Portanto, do momento em que a personagem acha o manuscrito com a teoria sobre a metempsicose e aprofunda sua sandice contam-se seis meses, até ele ir, voltar e ir novamente para o hospício, imagina-se um ano completo no total. Assim, o tempo da trama é também fluido e rápido. Vemos também apenas um núcleo: Mlle. Honorine, M. le Doyen, M. le Recteur e Dagobert. Seus amigos também têm pouquíssima participação, a grande personagem do conto é Dr. Héraclius Gloss, como o próprio título do conto já prevê, assim como no texto machadiano.

Nos dois contos, as duas personagens principais estão em busca de teorias para tentarem compreender o mundo, ambas procuram pela “verdade” e acabam tendo o mesmo fim, desnordeando-se e isolando-se da sociedade. Héraclius saía todos os dias de casa para ir à rua “dos Velhos Pombos”: “o que ele fazia lá, bom Deus!... ele procurava a verdade filosófica³ [...] e folheava antigos livros: “de onde ele esperava talvez fazer brotar a verdade?”⁴ (Maupassant, 2010, p. 12-13). Héraclius “tentava combinações de doutrinas como se tenta em um laboratório combinações químicas, mas sem jamais ver borbulhar na superfície a verdade tanto desejada [...]”⁵ (p. 17). Certa vez, em conversa com seu amigo, ainda no terceiro capítulo do conto, a personagem parece ter uma prolepse:

Lamentavelmente! Quanto mais ele estudava, pesquisava, bisbilhotava, meditava, mais ele ficava indeciso: “Meu amigo, dizia ele uma noite ao Senhor Reitor, como são mais felizes que nós os Colombos que se lançam através dos mares à procura de um novo mundo, eles somente devem ir à frente. As dificuldades que os param são somente obstáculos materiais que um homem audaz atravessa sempre; enquanto que nós, balançados constantemente sobre o oceano das incertezas, arrastados bruscamente por uma hipótese como um navio pelo áquilo, nos reencontramos de repente, bem como um vento contrário, uma doutrina oposta, que nos leva, sem esperança, ao porto do qual tínhamos saído⁶. (Maupassant, 2010, p. 14)

O narrador faz uma antecipação da narrativa, pois ainda neste capítulo a personagem não encontrara o manuscrito sobre a metempsicose, aquele que mudaria

² *Figurez-vous, [...] que mon pauvre maître a depuis bientôt six mois la folie des bêtes et il me jetterait à la porte s’il me voyait tuer une mouche, moi qui suis chez lui depuis dix ans.*

³ *des Vieux Pigeons: ce qu’il y faisait, bon Dieu!... il y cherchait la vérité philosophique.*

⁴ *d’où il espérait peut-être faire jaillir la vérité.*

⁵ *tentait des combinaisons de doctrines comme on essaye dans un laboratoire des combinaisons chimiques, mais sans jamais voir bouilloner à la surface la vérité tant désirée.*

⁶ *Hélas! Plus il étudiait, cherchait, furetait, méditait, plus il était indécis: “Mon ami, disait-il un soir à M. Le Recteur, combien sont plus heureux que nous les Colomb qui se lancent à travers les mers à la recherche d’un nouveau monde; ils n’ont qu’à aller devant eux. Les difficultés qui les arrêtent ne viennent que d’obstacles matériels qu’un homme hardi franchit toujours; tandis que nous, ballottés sans cesse sur l’océan des incertitudes, entraînés brusquement par une hypothèse comme un navire par l’aquilon, nous rencontrons tout à coup, ainsi qu’un vent contraire, une doctrine opposée, qui nous ramène, sans espoir, au port dont nous étions sortis”.*

sua percepção da verdade e que iniciaria toda a trama do conto. Héraclius acreditará piamente nessa teoria, afirmando matematicamente até o dia exato em que o homem renasceria no animal ou o animal renasceria no homem: “ele sabia [...] a data de todas as transmigrações de uma alma nos seres inferiores, e, segundo a soma presumida do bem e do mal realizado no último período da vida humana, ele podia precisar o momento no qual a alma entraria no corpo de uma serpente [...]”⁷ (Maupassant, 2010, p. 38). Adotará mesmo um macaco e acreditará ser ele o autor do manuscrito sagrado, até o momento em que o macaco será apenas um macaco, e o manuscrito será na verdade “toda a história de sua vida”⁸ (p. 87). Héraclius Gloss “se isolava em uma elevação sublime no meio dos mundos e das bestas; ele era a metempsicose e a casa se tornava seu templo”⁹ (p. 88). Uma tarde, crianças jogavam pedras em um gato que se afogava em um rio, e “tremendo de raiva, revirando tudo a sua frente, batendo os pés e os punhos, o doutor se lançara no meio daquela meninada como um lobo em um rebanho de ovelhas”¹⁰ (p. 98). Uma das crianças caiu no rio e Héraclius salvou o gato “envolvendo-o amorosamente nos braços como um filho” (p. 99)¹¹, mas se esqueceu da criança, que fora salva por marinheiros que estavam por ali. Depois desse episódio, ele fora considerado louco pela sociedade e mandado a um hospício. Lá, encontra Dagobert, interno que se apresenta como o verdadeiro autor do manuscrito sobre metempsicose. Assim, Héraclius Gloss percebe que não estava certo e que a verdade filosófica era o oposto daquela na qual ele acreditava. Como na sua prolepse do terceiro capítulo: de repente, “um vento contrário, uma doutrina oposta” lhe traz, “sem esperanças”, ao porto de onde ele partira: “enfim, em uma bela manhã ensolarada, o doutor voltou a ser ele mesmo, o Héraclius de bons tempos, apertou as mãos de seus dois amigos e lhes anunciou que havia renunciado para sempre a metempsicose [...] e que ele batia no peito reconhecendo o seu erro”¹² (p. 111). Ele volta à sociedade não acreditando mais na teoria do manuscrito e agora com ódio dos animais, mas acaba por realizar uma chacina em sua casa, uma vez que havia nela toda sorte de animais e insetos. Por esse motivo, é considerado louco mais uma vez e, novamente, é enviado ao hospício. Lá, ele encerra sua vida dividindo o asilo de loucos em duas facções: a de Dagobert a favor da metempsicose e a de Héraclius, contra, sendo necessário até horários diferenciados para passeios, ou

⁷ *il savait [...] la date de toutes les transmigrations d'une âme dans les êtres inférieurs, et, selon la somme présumée du bien et du mal accompli dans la dernière période de la vie humaine, il pouvait assigner le moment où cette âme entrerait dans le corps d'un serpent.*

⁸ *toute l'histoire de sa vie.*

⁹ *s'isolait dans une élévation sublime au milieu des mondes et des bêtes; il était la métempsychose et sa maison en devenait le temple.*

¹⁰ *tremblant de rage, renversant tout devant lui, frappant des pieds et des poings, le docteur s'était élancé au milieu de cette marmaille comme un loup dans un troupeau de moutons.*

¹¹ *l'enveloppant amoureusement dans ses bras comme un fils.*

¹² *enfin, par un beau matin de grand soleil, le docteur redevenu lui-même, l'Héraclius des bons jours, serra vivement les mains de ses deux amis et leur annonça qu'il avait renoncé pour jamais à la métempsychose [...] et qu'il se frappait la poitrine en reconnaissant son erreur.*

seja, virara chefe de um clã dentro do hospício, sendo comparado pelo narrador a uma antiga facção política medieval: os Guelfos e os Gibelinos.

Héraclius Gloss parece se encontrar em uma crise pela busca da verdade e pela compreensão do mundo. Portanto, nenhuma verdade que ele encontrar será suficientemente satisfatória, uma vez que essa busca pela verdade parece ser inacabável, como talvez uma monomania, um delírio de uma única preocupação que chega a ser uma obsessão do indivíduo. Simão Bacamarte, por sua vez, também poderia ser considerado monomaniaco, como o próprio conto sugere:

Uma vez desonerado da administração, o alienista procedeu a uma vasta classificação dos seus enfermos. Dividiu-os primeiramente em duas classes principais: os furiosos e os mansos; daí passou às subclasses, monomanias, delírios, alucinações diversas. Isto feito, começou um estudo acurado e contínuo; analisava os hábitos de cada louco, as horas de acesso, as aversões, as simpatias, as palavras, os gestos, as tendências [...] Ora, todo esse trabalho levava-lhe o melhor e o mais do tempo. Mal dormia e mal comia; e ainda comendo, era como se trabalhasse, porque ora interrogava um texto antigo, ora ruminava uma questão, e ia muitas vezes de um cabo a outro do jantar sem dizer uma só palavra a D. Evarista. (Assis, 1998, p. 280)

Bacamarte tinha uma única preocupação: estudar a loucura. E esse estudo virara uma fixação, uma vez que 75% da população ficaram dentro da Casa e não satisfeito, o médico reavaliara sua teoria e a mudara, retirando todos os loucos do estabelecimento e colocando novas pessoas. Ao fim do conto, nenhuma das teorias parecia satisfazer Simão e o único exemplar de sua nova teoria seria ele mesmo, talvez levando-o ao suicídio ou à morte solitária ocasionada por alguma doença.

De acordo com o dicionário Houaiss (2009), Bacamarte significa “antiga arma de fogo de cano largo e em forma de campânula” (pp. 237-238). Podemos inferir que para o uso de uma arma de fogo como um bacamarte, ou uma espingarda, é preciso que o atirador se posicione corretamente e ponha em foco o seu alvo. É diferente de um revólver, por exemplo. Uma arma de cano mais longo demanda um posicionamento e um tempo de enfoque maior. Essa arma era muito pesada e de carga poderosa, seu objetivo era espalhar uma carga de chumbo grosso contra muitas pessoas com um só tiro.

Machado não escolheu esse nome gratuitamente. A personagem ao escolher selecionar os doentes é como se focasse pela mira de uma arma: “homem da ciência, e só da ciência [...] se ele deixava correr pela multidão um olhar inquieto e policial, não era outra coisa mais do que a ideia de que algum demente podia achar-se ali misturado com a gente de juízo” (p. 283). Às vezes, ele passava dias a observar o comportamento dos doentes para ser certo na hora de recolhê-los ao hospício. Simão, ao mesmo tempo que selecionava com calma, recolhia a população aos montes, como a arma chamada bacamarte fazia, lançava chumbo grosso às massas de tropas. Portanto, temos dois motivos para comparar Simão à arma bacamarte: o movimento de foco com o qual deve se movimentar uma arma de fogo pesada e de cano longo e o poder de destruição em massa dessa arma em especial.

O nome do protagonista do conto de Maupassant, Héraclius Gloss, remete-nos ao filósofo pré-socrático Heráclito de Éfeso. A personagem é uma espécie

de filósofo que procura incessantemente a verdade, portanto, a associação com o filósofo Heráclito é possível dado os nomes e as atividades similares. De acordo com Konder (1981), em *O que é Dialética?*, dialética seria, na Antiga Grécia, a arte de dialogar e de argumentar. Muitos consideram Zênon de Eléa como o fundador da dialética, outros consideram Sócrates e outros até mesmo Heráclito de Éfeso. De modo geral, os gregos o chamavam de “o Obscuro” por ser muito abstrato em suas concepções sobre a instabilidade do ser. A dialética nos será importante mais com Hegel do que com Heráclito, o que veremos mais tarde, no entanto, sendo Heráclito o pai da dialética, faz com que ele seja lembrado dado o nome da personagem.

Pitágoras é outro filósofo pré-socrático citado pela narrativa diversas vezes, além de ser o nome do cachorro de Héraclius, ele teria sido uma das almas da personagem em suas transmigrações. “Perdão, disse ele, Pitágoras sou eu”¹³ (p. 107). Pitágoras de Salmos viveu na Grécia em 570 a 495 a.C., é famoso pelo teorema de Pitágoras e dois detalhes singulares: acreditava em metempsicose e era vegetariano. Diógenes Laércio, em sua obra publicada em 1594, na qual ele descreve a vida e a filosofia de vários pensadores, dentre eles os grandes filósofos gregos como Sócrates, Platão e Aristóteles, deparamo-nos com o livro VIII de sua obra (Genaille, tradução para o francês de 1933, s/p) em que descreve a curiosa vida de Pitágoras que certa vez: “passando um dia perto de um que batia em seu cachorro, ele foi tomado de piedade e disse essas palavras: “Pare, não mate esse infeliz, pois ele tem a alma de um dos meus amigos, eu o reconheço pela sua voz!”¹⁴ (1933, s/p) e, ainda, sobre seu hábito alimentar devido a sua crença: “Pitágoras foi sábio ao ponto de não querer comer carne. Ele dizia que era um crime, mas ele deixava os outros comerem. Eu admiro essa sabedoria. Ele não comete crime, mas deixa os outros cometerem”¹⁵ (1933, s/p). Percebemos que a personagem Héraclius se aproxima bastante do filósofo Pitágoras nas crenças, no vegetarianismo e nas atitudes, levando em conta o episódio do gato no conto e do cachorro na vida de Pitágoras, além de que, nesse mesmo texto, Diógenes Laércio também afirma que Pitágoras listava quem ele tinha sido em outras vidas, assim como Héraclius o faz no conto.

A exemplo de Gloss, Heráclito e Pitágoras investigavam o ser, suas categorias, como elas se relacionavam. Existe espírito? O espírito é imortal? O espírito reencarna? Eram perguntas frequentes tanto da religião como também da filosofia. Podemos perceber a mesma inquietação na busca pela verdade no conto de Maupassant e no auge à metempsicose por Héraclius. Já no conto d'O *Alienista* percebemos a inquietação quanto ao que define a loucura e a razão. Questionamentos sobre a razão e sobre a mente humana também eram feitos na Grécia

¹³ *Pardon, dit-il, Pythagore, c'est moi.*

¹⁴ *passant un jour près d'un qui battait son chien, il fut pris de pitié et dit cette parole: “Arrête, ne tue pas ce malheureux, car il a l'âme d'un de mes amis: je le reconnais à sa voix!*

¹⁵ *Pythagore fut sage au point de ne pas vouloir manger de la viande. Il disait que c'est un crime, mais il laisse les autres en manger. J'admire cette sagesse: lui, ne commet pas de crime, mais il laisse les autres en commettre.*

antiga pelos filósofos pré-socráticos, ou seja, nossas personagens estão preocupadas com questões ligadas ao ser humano, à verdade e à compreensão do mundo.

De acordo com Michel Biron (2016, s/p), Gloss, de Héraclius Gloss, poderia vir de Pangloss, conto filosófico “Cândido” de Voltaire (1758), no qual essa personagem também é um filósofo, orientador da personagem principal. Biron considera o conto de Maupassant um conto filosófico à *la Voltaire*:

Heraclius Gloss aparece, inicialmente, como um único personagem: ele só gosta e conhece livros. Ele não tem família viva e deve seu título de doutor ao pai e ao avô. Além disso, seu patronímico é claro: ele entra em linha com a família do Pangloss de Cândido (que se procede por aférese). Como o seu patronímico engraçado sugere, ele é um homem de linguagem, um homem-língua, condenado à glossolália, totalmente absorvido pelo livro e separado da experiência cotidiana do mundo. A realidade comum só o alcança mediatizado por suas leituras filosóficas¹⁶. (Biron, 2016, s/p)

No século XIX e principalmente em sua segunda metade, na qual encontramos autores como Maupassant e Machado, o cientificismo estava em voga. Na literatura, a figura do cientista à procura de alguma fórmula revolucionária ou o cientista à beira da loucura era comum como em: *Frankenstein* (1818), *O médico e o monstro* (1886), *A Ilha do Dr. Moreau* (1896), *o Homem invisível* (1897) e o próprio Simão Bacamarte em *O Alienista* (1882) e *Le Docteur Héraclius Gloss* (1875), que apesar de não ser propriamente um cientista, é uma espécie de filósofo em busca de uma onisciência, de uma lógica além do mundo físico.

Simão e Héraclius seguem uma narrativa cíclica, partem de um ponto ao qual retornarão ao final da narrativa. Ambos querem elaborar racionalmente uma teoria revolucionária a respeito da alma humana, enquanto Simão quer encontrar o “remédio universal” (p. 277), Héraclius quer encontrar a “verdade filosófica” (p. 12). Eles têm uma tese, o primeiro acredita em certos parâmetros de loucura e a partir deles colocará quase toda a população de Itaguaí no hospício, o segundo acredita tão piamente na teoria da metempsicose que adotará um macaco, se tornará vegetariano e sua casa acabará virando um verdadeiro zoológico. Os dois chegam a um limite que faz com que eles mudem a tese para o inverso dela: Simão passa a acreditar que os loucos são aqueles que têm todas as suas faculdades equilibradas e os coloca, então, na Casa Verde; Héraclius, por sua vez, recusa a teoria da metempsicose, para ele, não existiria tal coisa como a transmigração da alma humana para o corpo de um animal. Ambos afirmam uma tese, chegam a um limite e afirmam uma anti-tese. Simão consegue esvaziar a Casa Verde e fica sozinho. Héraclius, ao chegar em sua casa e ver seu zoológico particular, enlouquece e provoca uma chacina matando todos os animais que lá

¹⁶ *Héraclius Gloss apparaît, au départ, comme un personnage d'un seul tenant: il n'aime et ne connaît que les livres. Il n'a pas de famille vivante et doit son titre de docteur à son père et à son grand-père. Du reste, son patronyme est clair: il vient en droite ligne de la famille du Pangloss de Candide (dont il procède par aphérèse). Comme son drôle de patronyme l'indique, c'est un homme de langue, un homme-langue, condamné à la glossolalie, totalement absorbé par le livre et coupé de l'expérience quotidienne du monde. La réalité ordinaire ne lui parvient que médiatisée par ses lectures philosophiques.*

estavam. Simão reflete que talvez ele tenha sido o único louco de toda aquela história e se tranca na Casa Verde, morrendo dali a alguns meses. Héraclius fora enviado novamente ao asilo dos alienados. Ao final das narrativas, eles terminam como loucos e isolados em hospícios.

Portanto, afirmamos que as narrativas podem ser consideradas cíclicas, uma vez que as personagens voltam, de certa forma, ao ponto de partida, sem terem alcançado nenhum objetivo. No entanto, podemos considerar uma pequena mudança nesse círculo. No início da narrativa, os dois eram tidos como grandes sábios da sociedade, mas ao final, ambos foram considerados sujeitos loucos tanto pelos médicos como pela população da cidade.

O filósofo Hegel (1770-1831) não é citado na narrativa, porém é importante para a dialética e talvez nos seja crucial para entendermos a construção dos contos. Para ele, o melhor método consistiria em se ter uma “tese”; em seguida, uma “anti-tese”, ou seja, a negação da tese; e, por fim, se chegar a uma síntese, uma espécie de conclusão que seria a negação da negação. Essa fórmula de se chegar a um entendimento, a uma reflexão, é baseada na contraposição das ideias para que se tenha uma visão mais ampla do caminho na busca da verdade. Dizemos espécie de conclusão, pois essa síntese daria início a um novo ciclo, uma nova tese, a um novo processo dialético, dessa forma, o processo é infinito. A construção dos contos aqui analisados passa por duas dessas três etapas: por uma tese e por uma anti-tese, mas por nenhuma síntese, nenhum entendimento que se conclua em uma síntese. Nenhuma das personagens consegue chegar a uma resposta no caminho da verdade filosófica ou da pesquisa científica.

Podemos enxergar as duas narrativas pelo ponto de vista de Antonio Candido e dizer que são narrativas do tipo “ampulheta”, como ele afirma sobre o conto de Machado de Assis (Candido, 1970, p. 24). Em uma ampulheta, temos duas partes iguais que se comunicam por um vértice, pelo qual passa a areia que representaria o tempo. Nas narrativas, teríamos a primeira parte da tese, representada pelo primeiro compartimento da ampulheta; em seguida, o limite pelo qual as duas personagens passam, no qual elas mudam de tese, poderia ser representado pelo vértice da ampulheta; e, a anti-tese, a segunda parte da narrativa, pelo segundo compartimento, na qual as personagens assumem a outra versão de suas crenças e acabam como no início da narrativa, não chegando a ponto nenhum, mas desacreditadas pela sociedade, ou seja, a areia está do outro lado da ampulheta, de certa forma no mesmo lugar, mas ajeitada em outra posição.

De acordo com Barbieri, para corroborar a nossa teoria: “a “verdade” nova é apenas o avesso da “verdade” velha” (2016, p. 588), e para que essas verdades sejam invertidas na narrativa, as personagens precisam atingir a um limite, esse limite é representado na ampulheta pelo vértice. A ampulheta também tem o espaço, o tempo e a quantidade de areia delimitados, o que nos faz pensar no formato do conto tendo em si essas três categorias mais restritas.

Como dito, o conto precisa de elementos “significativos”, trabalhando verticalmente, o contista não pode abrir horizontes ou acrescentar mais areia, ele deve respeitar os elementos do conto/da ampulheta para que o conto seja um conto.

O estilo irônico dos contistas

Em *Le Docteur Héraclius Gloss*, depois do episódio do salvamento do gato, o narrador se dirige diretamente ao leitor no título do capítulo, adiantando a narrativa:

Esta história, leitor, mostrar-lhe-á como, quando se quer preservar seu semelhante de golpes, quando se acredita que é melhor salvar um gato do que um homem, deve-se aos vizinhos excitar a ira, como todas as estradas podem levar a Roma, e a metempsicose ao hospital dos loucos.¹⁷ (Maupassant, 2010, p. 100)

O narrador de Maupassant brinca com o leitor e se mostra presente na narrativa, tal qual faz o narrador de Machado de Assis em *O Alienista*:

O desfecho deste episódio da crônica itaguaiense é de tal ordem, e tão inesperado, que merecia nada menos que dez capítulos de exposição; mas contento-me com um, que será o remate da narrativa, e um dos mais belos exemplos de convicção científica e abnegação humana. (Assis, 1998, p. 321)

Neste trecho, Machado também apresenta uma prolepse da narrativa, uma vez que está no fim do penúltimo capítulo e, na sequência, temos o capítulo “Plus ultra!”, em que Simão Bacamarte esvazia em cinco meses a Casa Verde e percebe que “os cérebros bem organizados que ele acabava de curar, eram tão desequilibrados como os outros” (Assis, 1998, p. 325), e reflete consigo mesmo que “não havia loucos em Itaguaí [...] Pois quê! Itaguaí não possuiria um único cérebro concertado?” (p. 325) e percebe-se voltando ao ponto de partida. No entanto, consulta seus amigos e conclui que ele encerra em si mesmo “a teoria e a prática”, uma vez que talvez fosse o único exemplo de “perfeito equilíbrio mental e moral” daquela cidade. Como o narrador antecipara:

o ilustre médico, com os olhos acesos de convicção científica, trancou os ouvidos à saudade da mulher e brandamente a repeliu. Fechada a porta da Casa Verde, entregou-se ao estudo e à cura de si mesmo. Dizem os cronistas que ele morreu dali a dezessete meses, no mesmo estado em que entrou, sem ter podido alcançar nada. [...] (Assis, 1998, p. 327)

De acordo com Antônio Candido (1970), Machado tem um estilo imparcial, uma “forma sutil de negaceio, como se o narrador estivesse rindo um pouco do leitor” (p. 22). Podemos entender esse “nagaceio”, do qual fala Candido, como uma forma de tentar iludir o leitor, dar falsas esperanças ou até mesmo provocá-lo a partir de negações, de iscas. Machado parece, de certa forma, tentar subestimar a nossa inteligência, uma vez que se se desconfia, desde o início da narrativa, que

¹⁷ Cette histoire lecteur vous démontrera comme, quand on veut préserver son semblable des coups, quand on croit qu'il vaut mieux sauver un chat qu'un homme, on doit de ses voisins exciter le courroux, comment tous les chemins peuvent conduire à Rome, et la métempsychose à l'hôpital des fous.

o louco é o próprio alienista, e terminar a narrativa dizendo que sua loucura talvez fosse apenas um “boato duvidoso”, parece uma forma de brincar com o leitor:

Alguns chegam ao ponto de conjecturar que nunca houve outro louco, além dele, em Itaguaí; mas esta opinião fundada em um boato que correu desde que o alienista expirou, não tem outra prova, senão o boato; e boato duvidoso, pois é atribuído ao padre Lopes, que com tanto fogo realçara as qualidades do grande homem. (Assis, 1999, p. 327)

Em *Esquema de Machado de Assis*, Antônio Candido (1970) aponta, talvez, o motivo de estudarmos Machado ainda hoje:

ele cultivou livremente o elíptico, incompleto, o fragmentário, intervindo na narrativa com bisbilhotice saborosa, lembrando ao leitor que atrás dela estava a sua voz convencional [...] e brincar com o leitor [...] era sobretudo o seu modo próprio de deixar as coisas meio no ar, inclusive criando certas perplexidades não resolvidas. (Candido, 1970, p. 22)

É como se Machado elogiasse o leitor médio em seus textos. A ironia é uma construção que muitas vezes só atinge o leitor mais perspicaz e não esse leitor que “faz de conta” que pensa, como diz Lima (1991, p. 254).

Segundo Hutcheon (2000), quem participa do jogo da ironia é o interpretador e o ironista. A ironia tem que “pegar”, do contrário, ela não é realizada, feita. A autora prefere o termo “fazer ironia”, dado ao “processo produtivo, ativo, de atribuição e interpretação, envolve ele mesmo um ato intencional, de interferência” (p. 28). Muecke (1995, p. 58) também traz sua contribuição e afirma que a ironia é “um jogo para dois jogadores”, duas pessoas são necessárias para a construção da ironia. Portanto, caso o leitor não consiga compreender a ironia do texto, caso ela não se realize efetivamente, uma vez que depende de duas partes, o texto pode não ser considerado irônico por parte do leitor.

Machado seguia bem as regras burguesa-aristocratas, assim como afirmam Lima (1991) e Bosi (2007) e seu texto “respondia às conjunturas específicas da sociedade” (Lima, 19991, p. 254), desse modo, somente o leitor que penetrava seu texto o compreendia realmente, o leitor mediano via no texto de Machado talvez mais um texto comum, porém talentoso, de sua época. Podemos dizer que Maupassant era da mesma linhagem de Machado, brincava com a inteligência do leitor e também respeitava superficialmente as leis burguesas de sua época, sendo lido e tendo sucesso em vida como escritor na sociedade francesa durante seus onze anos de produção literária.

No conto francês, em uma discussão sobre o grau de punição de um animal: para Gloss, a serpente e o porco seriam animais inferiores, enquanto o macaco seria apenas um homem privado da fala. Seu amigo, M. le Recteur, “respondia sempre que em virtude do mesmo raciocínio Heraclius Gloss não passava de um

macaco dotado de fala “¹⁸ (p. 39). A ironia do amigo mostra que nada daquela discussão era importante, se ele era apenas dotado de fala, não haveria inteligência ali. O que prova em seguida outra ironia que o mesmo amigo faz em outra ocasião: Mlle. Honorine desabafa com a colega vendedora de frutas que não quer mais ficar na casa de Héraclius, pois na noite anterior a tratara muito mal, não a deixara matar um rato que comia suas provisões e, ainda por cima, o deixara lá “no meio das minhas conservas [...] afinal quero mal a esse pobre homem, ele é doido”¹⁹ (p. 93-94). A história acabou rodando a cidade em todos os “almoços dos burgueses da cidade”²⁰ e em um jantar que estavam presentes o reitor e o governador, o primeiro, amigo de Héraclius, diz: “o que isso prova afinal, Senhor Governador, que se La Fontaine ainda vivesse, ele poderia fazer uma nova fábula intitulada “O Rato do Filósofo” e que acabaria assim: o mais estúpido dos dois não é aquele que se pensa.”²¹ (p. 94-95). Portanto, nessa fala de M. Le Recteur, percebemos, mais uma vez, o caráter duvidoso do amigo de Héraclius. Ainda em Maupassant, no capítulo III do conto, vemos a única brincadeira que a personagem principal faz em todo o texto:

Une nuit qu’il philosophait avec M. Le Doyen, il lui dit: “Comme on a raison, mon ami, de prétendre que la vérité habite dans un puits... Les seaux descendent tour à tour pour la pêcher et ne rapportent jamais que de l’eau claire... Je vous laisse deviner, ajoutez-t-il finement, comment j’écris le mot Sots”. (Maupassant, 2010, p. 15)

(Certa noite em que filosofava com o decano, disse-lhe: “Como temos razão, meu amigo, de alegar que a verdade vive num poço... Os *seaux* descem um por um para pescá-la e só trazem de volta água clara... Vou deixar você adivinhar, acrescentou finamente, como eu escrevo a palavra *sots*”²²).

Essa passagem no texto, além de ser um trocadilho com as palavras “*seaux*” e “*sots*” que em francês significam baldes e tolos, respectivamente, também pode ser entendida como uma ironia ao final do texto, pois, como dito, a personagem tanto buscou a verdade filosófica e ao invés de se ver como um “balde”, ele se vê como um “tolo”, um “imbecil” ao ir pescar a água clara no poço da verdade. Podemos considerar algo de irônico declarar um imbecil aquele que busca a verdade, sendo que a própria personagem o faz e o fará intensamente nos capítulos seguintes. É como se a personagem fizesse uma prolepse, já soubesse de seu futuro e o ironizasse. Maupassant ironiza aquele que, na verdade, vai procurar “a verdade” que muito provavelmente não exista. Ironiza o cientificismo e a época em que vive, época em que há uma obsessão pelo conhecimento e pela ciência.

¹⁸ *répondait toujours qu’en vertu du même raisonnement Héraclius Gloss n’était pas autre chose qu’un singe doué de la parole.*

¹⁹ *au milieu de mes conserves [...] après tout je ne lui en veux pas à ce pauvre homme, il est fou.*

²⁰ *déjeuners des bourgeois de la ville.*

²¹ *qu’est-ce que cela prouve après tout, monsieur le Préfet, que si la Fontaine vivait encore, il pourrait faire une nouvelle fable intitulée “La souris du Philosophe”, et qui finirait ainsi: la plus bête des deux n’est pas celui qu’on pense.*

²² Nota do autor: preferimos não traduzir as palavras *seaux* (baldes) e *sots* (tolos) para não alterar o texto original, uma vez que explicamos o trocadilho logo abaixo no corpo do artigo.

Em *O Alienista* vemos uma ironia semelhante: a autoridade maior da cidade era o psiquiatra, formado em terras estrangeiras, tinha contato com o rei que até pedira para que ele ficasse em Coimbra “regendo a universidade, ou em Lisboa, expedindo os negócios da monarquia” (Assis, 1998, p. 273). O sujeito era importante e, portanto, a maior autoridade de Itaguaí. Para defender Simão dos Canjicas, o rei lhe manda seus soldados, portanto, até as forças armadas estariam ao seu lado. Há uma grande ironia nisso tudo, sendo que no mesmo ano em que o conto foi escrito, a cadeira de Clínica Psiquiátrica foi incluída durante a reforma educacional no Brasil nas universidades brasileiras: “o reconhecimento da psiquiatria como uma especialidade, ao distingui-la como um campo do saber e da prática médicos, constituiu novas relações de poder na sociedade” (Peres et al., pp. 703-704).

De acordo com o trabalho de Peres, “o lugar de lente da Cadeira de Psiquiatria daria aos alienistas um poder com garantias e justificações nos privilégios do conhecimento, onde o médico detém um saber científico, que fundamenta a sua intervenção e a sua decisão” (Peres, et al. p. 704). Portanto, na época em que o conto foi publicado, o assunto sobre a Psiquiatria e o estudo da loucura estavam em voga.

Segundo os estudos de Peres (2011), parte de um discurso de um alienista renomado da época sobre esses novos estudos da medicina foi publicado em 1883 pelo Jornal do Comércio do Rio de Janeiro, sob o título “A nova cadeira de psychiatria – Hospício de Pedro II – Organização de novos asylos de alienados e uma legislação apropriada” [sic]:

Esta criação, já há muito reclamada, é um dos maiores benefícios prestados à ciência e ao Paíz. [...] nada há mais importante, que reclame estudo tão atturado e observação minuciosa, do que as affecções mentaes [...] é no terreno da prática, da observação diária, diante da multiplicidade das formas da loucura, que se deve exercer o ensino da cadeira de psychiatria. Tudo o mais é poesia. (Jornal do Comércio, 1883, *apud* Peres et al, 2011, p. 704)

A partir desse discurso defendendo a psiquiatria e a importância do estudo da loucura, percebe-se que Simão Bacamarte adota o mesmo tom para defender essa ciência: “a saúde da alma, bradou ele, é a ocupação mais digna do médico” (p. 274). Simão Bacamarte passou a ser a única autoridade no reino naquele ramo, pois “semelhante matéria” era ainda “mal explorada, ou quase inexplorada”. Ao abrir o hospício, Simão diz:

o principal nesta minha obra da Casa Verde é estudar profundamente a loucura, os seus diversos graus, classificar-lhe os casos, descobrir enfim a causa e o fenómeno e o remédio universal. Este é o mistério do meu coração. Creio que com isto presto um bom serviço à humanidade. (Assis, 1999, p. 277)

E passa então a ter “muito maior campo” (Assis 1999, p. 277) aos seus estudos, uma vez que agora tem para si todo um hospital psiquiátrico como campo de trabalho e pacientes como fonte viva e real de pesquisa. Assim, classifica os doentes de forma minuciosa, fazendo do hospício um “terreno da prática e da

observação diária, diante da multiplicidade das formas da loucura”, usando as palavras do alienista para o Jornal do Comércio. De acordo com Bosi (2007), não bastaria dizer que o conto de Machado faria somente uma “sátira ao cientificismo aplicado ao estudo da loucura” (p. 88), a história seria também uma espécie de “comédia de erros” (p. 88), ou seja, uma sequência de eventos equivocados sob um ar divertido. Para Bosi, o eixo do conto é a questão do “arbítrio do poder” antes da questão da ciência em si, mesmo que as duas questões se somem. Machado faria, portanto, uma crítica equiparando ou colocando ainda o hospício acima da câmara, para Bosi, o hospício seria “a Casa do Poder”.

Segundo o pesquisador Baptista (2016): “além da caricatura, depara-se sempre realidade histórica brasileira, percebida e denunciada com a lucidez conhecida: Itaguaí como alegoria do Brasil” (p. 543). Para o estudioso, por trás da figura de Simão Bacamarte e do seu poder diante da câmara de vereadores e de toda a cidade, vê-se também uma crítica aos ideais sociais e humanitários da crescente psiquiatria da época.

Portanto, publicar um conto em que a personagem principal é um psiquiatra renomado que manda e desmanda na cidade colocando quem ele bem entende num hospício: vereadores, manifestantes e o próprio padre da cidade, e ao fim, se dar conta de que tudo aquilo não tenha passado da própria loucura, em um ano em que a psiquiatria ganhava um enorme destaque na sociedade fica entre a coragem, a ousadia e o atrevimento de Machado de Assis.

Não é à toa que esse conto permanece sendo lido há mais de um século, pois, mesmo não se sabendo das condições em que fora publicado, ele ainda permanece atemporal falando do homem e do anseio pelo poder e pelo controle. Em Coimbra, Simão Bacamarte talvez não fosse tamanha autoridade como o fora em Itaguaí. A ciência, a ambição e a loucura caminham juntas até o fim.

Em *Le Docteur Héraclius Gloss*, essa questão do poder é mais branda. Ele e sua família não parecem ter tanta influência política na cidade. Apesar de todos os homens de sua linhagem carregarem o título de “doutor” mesmo não tendo diploma, a sociedade Balançonesa parece admirá-los enquanto sábios. Ao final do conto, a crença filosófica se estende para a questão política quando o narrador cita a facção política medieval dos Guelfos e dos Gibelinos, pois, ao comparar Héraclius e Dagobert a chefes de clãs opostos, a questão passa a ser ligada ao poder e sobre quem realmente manda no hospício e não mais a antiga questão da busca pela verdade filosófica.

Tanto o conto machadiano como o maupassantiano tratam da loucura, do poder, da sociedade e das questões da natureza humana, cada um à sua maneira e às suas medidas. De acordo com Gayon (s/d), Maupassant teria optado por um conto filosófico à *la Voltaire*, tendo um “descendente de Pangloss” em uma história “divertida e leve” (p. 36), que, segundo a estudiosa, esbarra no burlesco não é gratuito: “Maupassant mostra a fragilidade da razão e o perigo das crenças esotéricas. Gloss representa a figura de um idealista em busca de um ideal, pro-

curando desesperadamente por uma filosofia irrefutável que daria coerência ao mundo²³ (Gayon, s/d, p. 36).

Machado e Maupassant alfinetam o leitor, deixam sua ironia ali para quem quiser ou puder entender. Cândido acredita que a melhor palavra para criticar Machado seria a “finura”, Machado é um sujeito de

ironia fina, estilo refinado, evocando noções de ponta aguda e penetrante, de delicadeza e força juntamente. [...] Num momento em que os naturalistas atiravam ao público assustado a descrição minuciosa da vida fisiológica, ele timbrava nos subentendidos, nas alusões, nos eufemismos, escrevendo contos e romances que não chocavam as exigências da moral familiar. (Candido, 1970, p. 18-19)

Não há como deixar de concordar com Cândido e não estendermos a palavra a Maupassant. O autor francês também tem esse estilo refinado do qual fala o teórico. Suas ironias também têm essa ponta aguda com a qual Machado teria alfinetado seus leitores.

Considerações finais

Brunel, Pichois e Rousseau (2012) discutem o que seria a literatura universal. Segundo Goethe, ela se proporia a “arrolar e explicar as obras-primas que formam o patrimônio da humanidade [...] tudo o que, sem deixar de pertencer à nação, pertence ao conjunto das nações e estabelece um equilíbrio mediador entre o nacional e o supranacional” (p. 62). Ou seja, na época de Goethe, essa lista era muito menor do que é hoje, pelo motivo de que seu conteúdo sempre vai se modificar e se enriquecer na medida que os anos passam, visto que a produção literária não para.

De acordo com os estudiosos, para se considerar uma obra de qualidade universal, não se deve olhar o sucesso internacional, uma vez que há autores célebres para as Letras que morreram sem terem conhecido o sucesso. A qualidade da obra estaria ligada à sua “universalidade original” (p. 63). Um dos grandes problemas de se reconhecer uma obra como um “título de glória do planeta” (p. 62) é a língua em que foi escrita e a sua tradução:

As dificuldades de tradução a prejudicam como, geralmente, também o fato de pertencer a uma minoria linguística. Falta, pois, bastante para que a qualidade seja o fator determinante. Porém, a literatura universal ideal deve procurar por toda a parte as obras que, por suas qualidades, merecem uma audiência internacional, mas que não a obtiveram ainda. (Brunel, Pichois, Rousseau, 2012, p. 64)

Sabemos que a língua portuguesa e a influência política brasileira são grandes empecilhos para que a nossa literatura seja colocada no mesmo patamar das

²³ *Maupassant montre la fragilité de la raison et le danger des croyances ésotériques. Gloss fait figure d'idéaliste en mal d'idéal, recherchant désespérément une philosophie irrefutable qui donnerait cohérence au monde.*

consideradas “grandes literaturas”. Candido, em sua obra *Educação pela noite*, afirma que Jorge Luís Borges, escritor argentino do final do século XIX, teve mais reconhecimento internacional que Machado de Assis:

[...] Jorge Luís Borges representa o primeiro caso de incontestável influência original, exercida de maneira ampla e reconhecida sobre os países-fontes através de um modo novo de conceber a escrita. Machado de Assis, cuja originalidade não é menor sob este aspecto, e muito maior como visão do homem, poderia ter aberto rumos novos no fim do século XIX para os países-fontes. Mas perdeu-se na areia de uma língua desconhecida, num país então completamente sem importância. (p. 153)

Como vimos, a proposta foi comparar dois contos contemporâneos do fim do século XIX, um francês e um brasileiro, ambos de autores de renome em seus países. Muito provavelmente, Machado lera Maupassant, no entanto, o contrário nos parece um pouco improvável, mesmo que com muito sucesso, a língua era um impedimento e na época ainda não havia traduções machadianas para o francês. De acordo com os estudos de Audigier (2010, p. 11), a primeira tradução de Machado de Assis para o francês foi publicada em 1910, tanto Machado como Maupassant já estavam mortos. O escritor brasileiro morre em 1908 e o escritor francês em 1893. Não há estudos ou referências de que Maupassant sabia ler em português ou teria tido acesso a livros do escritor brasileiro.

Vamos retomar a pergunta inicial deste trabalho e tentar respondê-la: para quê comparar? Voltamos a Brunel, Pichois e Rousseau: comparamos literatura, pois ela faz parte de como o homem se expressa. Dessa forma, ao estudarmos e compararmos dois contos de duas nacionalidades, podemos ver semelhanças e diferenças na questão da criação literária, na discussão de um mesmo tema e no uso de recursos narrativos por dois autores tão diferentes e ao mesmo tempo tão semelhantes.

Os contos aqui analisados representam uma visão irônica do final do século XIX em que o cientificismo estava em voga e a figura do cientista que acaba sendo levado à loucura pelo seu próprio ego inflamado e pela sua busca desmedida por respostas. Não só essa visão da época, mas também uma visão da própria natureza humana, o que leva os dois contos a serem considerados atemporais. Os autores discutem o arbítrio do poder, e principalmente o egotismo e o narcisismo que levam as personagens à mais profunda sandice. Até que ponto é válido buscar a verdade e a ciência?

Mestres contistas incríveis que escreveram sobre a loucura, criticaram o cientificismo, usaram da ironia, da intromissão do narrador e ambos utilizaram a estrutura de ampulheta na construção dos contos aqui citados. Os dois autores tratam de questões da natureza humana forma genuína e atemporal, deixando assim, mais dois textos na lista da *Weltliteratur*.

Referências bibliográficas

- Assis, M. (1999). *Instinto de nacionalidade & outros ensaios*. Porto Alegre: Mercado Aberto.
Assis, M. (1998). O Alienista. *Contos: uma antropologia, volume 1*. (pp. 273-327). São Paulo: Companhia das Letras.

- Audigier, É. G. (2010). *As traduções francesas de Machado de Assis e Guimarães Rosa: variação de oito contos de 1910 a 2004*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UERJ. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/pgneolatinas/media/bancoteses/emilieaudigierdoutorado.pdf> Acesso em: janeiro de 2019.
- Barbieri, I. (2016). Sob o disfarce da ciência. In J. C. C. Rocha (Org.). *Machado de Assis: Lido e relido* (pp. 575-595). Campinas: Editora Unicamp.
- Baptista, A. B. (2016). O paradoxo do alienista. In J. C. C. Rocha (Org.). *Machado de Assis: Lido e relido* (pp. 541-556). Campinas: Unicamp.
- Biron, M. (1875). Liminarité de Maupassant: Le Docteur Héraclius Gloss (1875). In S. Triaire, J.-P. Bertrand & B. Denis (Dir.). (2016). *Sociologie de la Littérature: La question de l'illégitime* (pp. 141-155). Col. Littératures, n.º 5. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée. Disponível em <https://books.openedition.org/pulm/1063#ftn16>. Acesso em: 11 jan. 2019
- Bosi, A. (2007). *O enigma do olhar*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Brunel, P., Pichois, C. & Rousseau, A. M. (2012). *Que é Literatura Comparada?* 2ªed. Tradução de Célia Barrettini. São Paulo: Perspectiva.
- Candido, A. (1970). Esquema de Machado de Assis. In *Vários Escritos* (pp. 13-32). São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- Carvalho, T. F. (2011). Introdução. In T. F. Carvalho & E. F. Coutinho (Orgs.), *Literatura Comparada: textos fundadores* (pp. 15-21). Rio de Janeiro: Rocco.
- Cortázar, J. (2013). *Valise de Cronópio*. Col. Debates. Tradução de Davi Arriguci Jr. e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectivas.
- Diógenes Laércio (1993). *Pythagore*. In *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*. Tradução de Robert Genaille. Paris: Ed. Garnier Frères. Disponível em <http://ugo.bratelli.free.fr/Laerce/Pythagoriciens/Pythagore.htm> Acesso em jan. de 2019.
- Gayon, F. (s.d.). Variations sur la métempsychose. *Séquence pédagogique*, 995. Canopé-Le Réseau de création et d'accompagnement pédagogique. Pp. 30-37. s/d. Disponível em: <https://cdn.reseau-canope.fr/archivage/valid/N-4179-12276.pdf> Acesso em: janeiro de 2019.
- Gledson, J. (1988). Os contos de Machado de Assis: O machete e o violoncelo. In M. Assis: *uma antologia*, (vol 1. pp. 15-55). São Paulo: Companhia das Letras.
- Houaiss, A. (2009). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva.
- Hutcheon, L. (2000). *Teoria e política da ironia*. Belo Horizonte: UFMG.
- Konder, L. (1981). *O que é dialética*. São Paulo: Editora Brasilienses.
- Lima, L. C. (1991). O palimpsesto de Itaguaí. In *Pensando nos Trópicos* (pp. 253-265). Rio de Janeiro: Rocco.
- Maupassant, G. (2010). *Le Docteur Héraclius Gloss*. Paris: Éditions Allia.
- Muecke, D. C. (1995). *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva.
- Perrone-Moisés, L. (1990). Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In *Flores da escrivania: ensaios* (pp. 91-99). São Paulo: C. das Letras.
- Peres, M. A. A., Barreira, I., A. B., Santos, T. C. F., Almeida-Filho, A. J. A. & Oliveira, A. B. O. (2011). O Ensino da Psiquiatria e o poder disciplinar da Enfermagem Religiosa: O Hospício de Pedro II no Segundo Reinado. *Texto Contexto*, 20 (4), 700-8. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tce/v20n4/08.pdf>. Acesso em: janeiro de 2019.
- Pichois, C. & Rousseau, A. M. (1967). Vers une définition. In *La Littérature comparée* (pp. 173-85). Paris: Colin. (Trad. Port. de Coutinho, E. F. & Carvalho, T. F. (2011). *Literatura Comparada: Textos fundadores* (2ªed. pp. 230-233). Rio de Janeiro: Rocco).
- Remak, H. H. H. (2011). Literatura Comparada: definição e função. In T. Carvalho & E. F. Coutinho (Orgs.), *Literatura Comparada: textos fundadores* (pp. 189-205). Rio de Janeiro: Rocco.
- Wellek, R. & Warren, A. (1955). *Teoria da Literatura*. 4ªed. Tradução de José Palla e Carmo. Sintra: Publicações Europa-América.

Resumo

Neste trabalho, propomos comparar um conto brasileiro *O Alienista*, de Machado de Assis com um conto francês *Le Docteur Héraclius Gloss*, de Guy de Maupassant. Dois autores contemporâneos do fim do século XIX que *têm muito em comum: mestres contistas* irônicos e críticos da natureza humana. Os dois contos tratam do tema da loucura. As personagens principais são dois eruditos que vão fundo em suas pesquisas e se encontrarão na mais profunda sandice. Trabalhamos a ironia, a narrativa “estilo ampulheta” e a presença da dialética de Hegel na construção de ambos os contos. Temos como base teórica os autores: Brunel, Pichois, Rousseau, Candido, Cortázar, entre outros grandes estudiosos.

Abstract

In this paper, we propose to compare a Brazilian short story *The Alienist*, by Machado de Assis with a French one *Le Docteur Héraclius Gloss*, by Guy de Maupassant. Two contemporary writers of the late nineteenth century who have much in common: ironic short stories writers and critics of human nature. The two short stories deal with the subject of madness. The main characters are two scholars who go deep in their research and find themselves in the deepest insanity. We work on the irony, the “hourglass style” narrative and the presence of Hegel’s dialectic in the construction of both short stories. We have as theoretical base the authors: Brunel, Pichois, Rousseau, Candido, Cortázar, among other great scholars.

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 comiseração. 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.

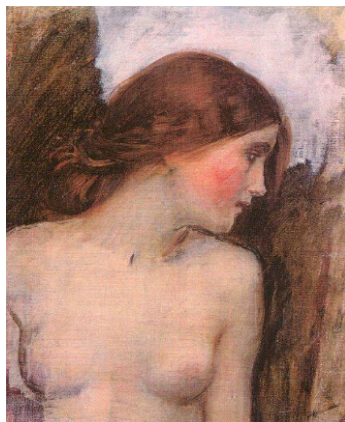
Pelos esboços e estudos, confirmamos que o resultado não se distancia do que é projetado. Um dos esboços⁵, presentes no Victoria & Albert Museum, mostra que o braço direito de Narciso já evidencia a flexão que terá no quadro

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 leiloadado 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.

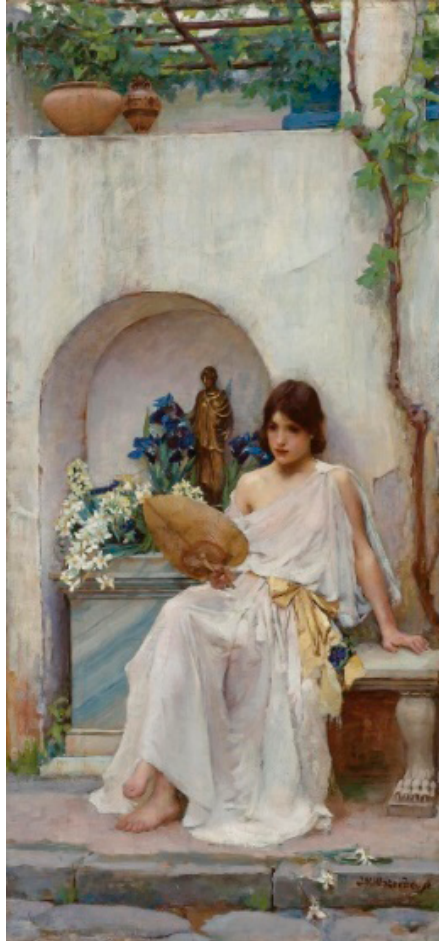


Figura 3 – *Flora* (1891)

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 açafrão 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 anêmonas, 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 *Metamorfoses* 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, Ascáballo 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 Prosépina 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 Rosebudes 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 anêmonas 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 pinelada 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 anêmonas 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 anêmonas, 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.

***Double* (1982) de Constança Capdeville: a obra onde o ego se descobre num universo outro que não o de si próprio**

Double (1982) by Constança Capdeville: the work where the ego finds itself in a universe other than itself

Helena Maria da Silva Santana

Inet-MD, Universidade de Aveiro
hsantana@ua.pt

Maria do Rosário da Silva Santana

Unidade de Investigação para o Desenvolvimento do Interior, Instituto Politécnico da Guarda
rosariosantana@ipg.pt

Palavras-chave: *Double*, Constança Capdeville, teatro musical, obra aberta, egotismo, alienação.
Keywords: *Double*, Constança Capdeville, Musical Theater, open work, egotism, alienation.

Constança Capdeville (1937-1992) desenvolveu a sua atividade criadora em vários domínios da criação artística. Nela denota uma constante aliança entre a música e a arte cénica, sendo que a sua produção espelha um modo de ser e agir onde estabelece, e vivencia, uma fusão entre a vida e as artes. O som, o espaço sonoro e o espaço das artes merecem da sua parte uma atenção detalhada, sendo que se encontram identicamente em estreita relação com o corpo e uma gestualidade performativa inerentes à criação e interpretação de uma proposta obra. A sua produção indica igualmente uma componente pluridisciplinar e uma apetência marcada pelo uso da Forma Aberta (Eco, 1989), bem como pelo Teatro Musical (Serrão, 2006). Segundo o descrito por Maria João Serrão (2006),

as [suas] peças de teatro musical seguem as regras gerais do género, tal como foi criado por M. Kagel e seguido por G. Aperghis, na Europa dos anos 60-90. [Cita], a título de exemplo, *Mise-en-requiem*, 1979, *Double*, 1982, *Don't*, *Juan*, 1985, *Memoirae*, *Quasi una Fantasia I e II*, 1980 e 1986, respetivamente. (Serrão, 2006, p. 21)

Deste dizer, percebemos que a importância da sua obra, mormente a cénica e teatral, é inquestionável, levando-nos a destacar a relevância que a mesma concede ao teatro no seu processo criativo. Este facto traduz-se no confronto de duas das forças criadoras maiores, a apolínea e a dionisiaca, numa dualidade permanente e, ousamos dizer, imanente. O seu conteúdo, quer se trate de uma ideia política, social, moral ou existencial, será, acima de tudo, um denominador comum da representação, e não um motor de uma ação ou de uma história. Se as primeiras respostas para o desenvolvimento e a efetivação de um conjunto de obras que salientam esta problemática nos são dadas pelos protagonistas da vanguarda italiana, mas também por Constança Capdeville, percebemos que, e no processo de conceptualização, determinação e formalização dos procedimentos formais, discursivos, imagéticos e linguísticos de uma sua obra, se encontra sempre presente uma tomada de consciência sobre si e o outro, que se solicita junto do público. Este, voluntária ou involuntariamente, é obrigado a uma tomada de posição devido à confrontação imposta com uma realidade de si, uma realidade física, moral e social que se quer percebida, refletida e, quiçá, alterada.

Na obra versada, *Double*, esta confrontação se dá não só ao nível do criador compositor, como com o criador intérprete e destes com o fruidor da obra. Os conteúdos e a cena são organizados de forma a conseguir um contraponto de elementos visuais, materiais, cénicos e teatrais, evitando, contudo, a duplicação de significados entre os elementos obra: som, luz, música, texto e representação. Neste contraponto, poderão ainda intervir os meios tecnológicos, sendo que na obra *Double* sobressai o confronto do autor consigo próprio, o eu e o duplo, mas também o do intérprete com uma sua imagem (reflexo/sombra), e o do espectador, com uma outra possibilidade de si.

Se certos modelos empregues nas primeiras obras teatrais da vanguarda italiana são bons exemplos de arquétipos a implementar e desenvolver em obra, pois aplicam técnicas e processos de composição, criação e reflexão importantes e vários, o texto e a partitura, enquanto fontes de informação, sendo construídos com fragmentos, extratos e citações de autores vários (populares e/ou eruditos; musicais, visuais ou outros), surgem, em Constança Capdeville, como constituinte fundamental, sendo o elemento base para proceder a uma reflexão profunda sobre conteúdos/mensagem e conteúdos/forma das novas formas de arte. Neste dizer, a autora propõe ainda uma reflexão sobre a condição humana¹. O texto, englobando diversos elementos literários ou musicais, sejam sons, palavras, frases, fragmentos de textos, ao fazer parte dos modelos de vanguarda, seja outro género de textos e elementos cénico-linguísticos, permite a construção de um discurso pleno de conteúdos drama e conteúdos imagem, consentindo a discussão da questão das referências a modelos já adquiridos, e a soluções trazidas por autores do teatro de prosa, ou mesmo o happening veiculados por John

¹ O processo de citação, senão autocitação, foi amplamente desenvolvido em arte ao longo da segunda metade do século XX. Vejamos a obra da autora, mas também de outros seus colegas, nomeadamente Jorge Peixinho, Emmanuel Nunes, João Pedro Oliveira, etc.

Cage (Eco, 1989)². Neste tipo de ação, poderão utilizar-se técnicas aleatórias e uma organização diferente do espaço de cena, nomeadamente pela rutura com a relação tradicional da cena italiana induzindo novos processos criativos, novas formas de pensar e construir o objeto arte.

Escolhemos apresentar a obra *Double* de Constança Capdeville, de forma, a não só mostrar uma autora pouco conhecida a nível académico e artístico, como desenvolver um conhecimento sobre um espaço de arte que se mostra alternativo. Simultaneamente, o desenvolvimento da tecnologia e de novos meios tecnológicos de suporte à criação e difusão de obra, bem como de uma outra atitude face à sua obra, permitem expandir um outro tipo de ação criativa, investigativa e performativa, em palco³. Concomitantemente, o uso sábio das luzes será aqui fundamental, iluminando, engrandecendo a presença dos diferentes elementos da criação, sejam eles cénicos, interpretativos ou musicais. Este tipo de componentes será preponderante em *Double*, permitindo não só uma interação com os meios eletrónicos, como uma reflexão e análise sobre aquilo que a compositora pretendeu – a apresentação de diferentes formas de dualidade e confronto de si com o outro, mas, e sobretudo, o confronto de si consigo mesmo. Neste sentido, o uso de um discurso imagem, produzido pelos diferentes elementos cénicos que se vão dizendo, mas também pela ação performativa que se vai evidenciando, torna-se recorrente em obras de arte contemporânea, sendo fatores indissociáveis do desenvolvimento do “novo” teatro.

Constança Capdeville não lhe é indiferente. No seu processo criativo, estes constituintes, relevantes, elegem-se elementos de progresso para o ser humano, tornando o produto artístico mais apelativo. Permitem ainda a ação, mas também a integração de diferentes domínios do saber e do fazer artístico, a reflexão e indagação sobre si e o outro, numa ação de conscientização maior do si e daqueles que de si fruem.

Contribuindo de forma relevante para a produção do seu próprio conhecimento sobre as coisas, o espectador enforma-se no objeto de arte, percebendo o porquê e para quê desse mesmo objeto, mas também o porquê e o para quê de uma projeção e manifestação de si através do objeto arte. Assim, não só estas ações se podem constituir em objetos de formação, educação e conscientização humanas, como em elementos de transmissão de um eu ao outro. Objetos que projetam ideias e ideais vários, e que acordam o desenvolvimento de todos de forma efetiva e eficaz, concedem ainda a interação entre o eu e o outro, do ser com o seu duplo, de um coletivo nós (intérpretes) com um coletivo outros (público), constituindo-se ainda fator de desenvolvimento pessoal, relacional, emotivo e intelectual. Ao intitular a sua obra *Double*, a autora projeta, no nosso entender, não só a possibilidade de diferentes formas de dualidade (Serrão 2006), como a

² Neste sentido, poderemos apelar a outros modelos teatrais, nomeadamente aos provenientes dos Estados Unidos e que nos põem em contacto com o movimento pictural que surge nos finais dos anos 50, seja a *action-painting* de Jackson Pollock, sejam os conceitos de Obra Aberta e de *work in progress*.

³ Neste sentido, veja-se o trabalho desenvolvido por Alfonso Benetti, Mónica Chambel e Helena Marinho (Benetti & al., 2019).

oposição constante e consciente de um eu com o seu duplo (double) (Rank, 1973; Morin, 1988).

1. O Ser e o seu Duplo: o Eu e uma outra consciência de Si

A questão do duplo, e a sua utilização ao nível da criação artística, bem como a reflexão sobre a forma como se espelha em arte, remontam ao período Romântico (Rank, 1973)⁴. O tema, largamente difundido ao nível das crenças e práticas mais tradicionais, nomeadamente os rituais e os ritos, desenvolve uma componente mais erudita em finais do século XIX, início do século XX, quando estudado pela ciência, e em particular, pela Psicologia. O desenvolvimento do pensamento artístico e os meios tecnológicos postos à disposição do criador, nomeadamente os audiovisuais, permitem a este sustentar uma visão muito pessoal do “eu” e do “duplo”, de uma maneira mais efetiva e eficaz. Percebemos então que o tema, tratado desde a mais alta antiguidade, remonta a questões ligadas a uma consciência que o ser humano adquire de uma existência de si e do outro, a uma existência de si e de uma alteridade de si, mas, também, e em última análise, à questão da vida e da morte, assim como ao quesito de uma sobrevivência de si (corpo espiritual), para além de si (corpo físico). “Com efeito, o homem vai atribuir ao seu duplo toda a força potencial da sua afirmação individual. É o duplo que detém o poder mágico; é o duplo que é imortal” (Morin, 1988, p. 95). Nessa imortalidade surge a imagem de si a nível não só físico (a sombra, o reflexo), como espiritual (o espetro reflexo, o espírito). Assim sendo, a manifestação de uma espiritualidade que emana em diferentes ações e áreas da existência humana, e a sobrevivência de um corpo pela noção da existência de um seu reflexo espírito estão, com efeito, presentes na vida quotidiana em diversas manifestações da existência humana, nomeadamente a atividade artística. A vida depois da vida, rege um modo de ser e de fazer, propondo um olhar e um questionamento constante do homem sobre si mesmo. O espírito, uma outra forma de permanência de si, surge ainda expresso numa sua consciência a nível onírico. Contudo, “Este duplo não é uma cópia conforme, é um ser real que se dissocia do homem que dorme, que continua desperto e a agir nos sonhos. A sua existência é verdadeiramente objetiva” (Morin, 1988, p. 95). Comumente, a noção de uma sua existência que se mostra para além de uma materialidade corpo, e, sobretudo, a noção de uma outra consciência moral e material de si (duplo), perturbam aquele que nada propõe para além da morte.

Num seu questionamento, bem como numa sua tentativa de explicação, o criador aborda os temas, temas esses que, de uma forma ou outra, vão permanecendo ao longo de toda uma sua existência. Materializando-se em inúmeras respostas-obra nos mais diversos domínios da criação, surgem assim diferentes propostas-obra. Em exemplo podemos referir a proposta cinematográfica de Stellan Rye “Der Student von Prague” (O estudante de Praga, 1913). Considerada uma obra prima naquilo que se refere ao desenvolvimento e explanação do tema

⁴ Mormente na Alemanha.

do duplo, constituiu-se numa das primeiras abordagens ao tema⁵. Neste filme, o ator Paul Wegener, tem o papel de duplo. A sua materialização se faz de diferentes formas, seja a partir do uso de espelhos⁶, como de sombras⁷.

No que concerne o uso de sombras, sabemos que, e segundo Morin (1988),

Uma das manifestações permanentes do duplo é [essa mesma] sombra. A sombra, que é ser vivo para a criança, como fez notar Spencer, foi para o homem um dos primeiros mistérios, uma das primeiras percepções da sua pessoa. E como tal, a sombra tornou-se a aparência, a representação, a fixação, o nome do duplo. (p. 126)

Estes dois elementos, espelho e sombra, bem como a forma como são refletidos e utilizados em obra, induzem-nos a pensar que

[...] o duplo “possui” [de alguma forma] o indivíduo. E esse duplo é a sua individualidade triunfante sobre a vida e a morte, a sua individualidade ainda grande demais para ele. Assim, entre o duplo e o eu existe uma dialética da objetividade e da subjetividade, paralela à dialética que se opera entre o eu e o cosmo. O eu forma-se e desenvolve-se no centro de todas essas dialéticas. Sente-se incessantemente em outrem, projeta-se – como se diz na psicanálise –, aliena-se – como diz mais incisivamente a linguagem hegeliana – e apropria-se quer do animal totêmico, quer do duplo, por intermédio desse outrem. (Morin, 1988, p. 95)

O culto da vida para além da morte, o confronto eterno com seus medos e angústias, faz com que o homem se projete num modo de vida, de ser e de pensar, onde um vasto conjunto de rituais e ritos se evidenciam, mas também se formam e se enformam arte⁸. Sabemos que os medos do homem não exprimem tanto

⁵ Neste sentido, o filme de Rye aborda o tema da vida interior e da espiritualidade a partir do romance de Hans Heinz Ewers.

⁶ O duplo pode manifestar-se pelo reflexo: a cena onde Balduin se exercita na arte da esgrima diante de um espelho é disso exemplo.

⁷ Segundo Morin, 1988, p. 127, “Os indígenas das ilhas Figi diferenciam a sombra negra da “sombra branca” (a do reflexo na água ou no espelho). “Agora já consigo ver o mundo dos espíritos”, diz um deles a Thomas Williams, que lhe mostrara um espelho. O além dos espelhos é o verdadeiro reino dos duplos, o reverso mágico da vida...”. Neste caso, a sombra onde o ator se vê a ele mesmo numa outra situação, uma situação que não aquela que vive no momento. Em exemplo podemos referir a cena onde Balduin e a Condessa se encontram no cemitério. Sob o luar Balduin tenta beijá-la. No entanto, depara-se com o seu duplo olhando para eles, este duplo surgindo por detrás de um túmulo.

⁸ É do conhecimento geral que as ciências do Homem sempre negligenciaram a morte e o estudo da vida para além da morte. Contudo, a etnologia mostra-nos que os mortos e as crenças, rituais e ritos a eles indexadas, sempre foram alvo de práticas que correspondem, todas elas, a crenças respeitantes, tanto à sua sobrevivência (sob a forma de espectro corpóreo, sombra, fantasma, etc.), como ao seu renascimento, ou seja, à crença na imortalidade (Morin, 1988). Numerosos são ainda os estudos que nos informam que a morte é a característica mais humana, mais cultural do *antropos*, e que, se nas suas atitudes e crenças perante a morte, o homem se distingue mais nitidamente dos outros seres vivos, é aí mesmo que ele exprime o que a vida tem de mais fundamental (Morin, 1988).

o querer-viver, o que é um pleonismo, mas o próprio sistema do viver. Com efeito, os dois mitos fundamentais, morte-renascimento e “duplo”, são transmutações, projeções fantasmáticas e noológicas das estruturas da reprodução, isto é, das duas formas pelas quais a vida sobrevive e renasce [...]. [Ademais, e] Como se verá, o duplo (fabricado quase automaticamente pela experiência do reflexo, do espelho, da sombra, o duplo, produto espontâneo da consciência de si próprio) [será] um mito universal (Morin, 1988, p. 16-17),

permitindo a sobrevivência e uma outra consciência de si. Através da ciência, mas também da arte, é possível tratar destes, e outros temas, tão sensíveis para o homem e, conseqüentemente, a humanidade⁹.

2. *Double*, a obra onde o ego se descobre num universo outro que não o de si

O aparecimento nos anos 50 e 60 do Teatro Musical e Instrumental de Maurício Kagel e Dieter Schnebel, bem como das inovadoras ações cênicas e performativas propostas por John Cage, ou dos eventos musicais realizados pelos membros do Grupo Fluxus, fazem pressentir a possibilidade de novas formas de fusão científica, criativa e artística. Contudo, devemos questionar sempre, de que maneira e em que sentido utilizamos a designação de “Teatro Musical”¹⁰. Utilizar simultaneamente instrumentistas, cantores e atores numa mesma criação artística não será suficiente para dar origem a um evento de Teatro Musical. Aprofundar a musicalidade do tempo dramático, acentuar a teatralidade do gesto musical assomam, no nosso entender, somente depois de um tempo de reflexão e criação coletiva, de um tempo onde cada interveniente se cruza, e torna cúmplice do seu companheiro de ação, quando cada um dos intervenientes se mostra, se dá e diz, obra¹¹.

Construir um conjunto de significantes e significados que estão para além do simples conteúdo notado, revelando o invisível e o indizível na ação que se produz obra, surge, no dizer de cada um e de todos, e orientados pela ação do compositor, como elemento arte. Simultaneamente, outras formas de enunciação, dição e expressão linguística, sonora e musical, concedem um outro signi-

⁹ Esses temas englobam certamente a morte, o eu, a relação do homem consigo mesmo, a ameaça que este tem de destruição total com morte, e para os quais o homem cria mitos e crenças nos quais se apoia para tentar ultrapassar o medo dessa mesma morte. Neste dizer, percebemos que a questão do duplo será largamente estudada e investigada tanto ao nível da ciência, como da religião e das artes. Existe, tanto na religião, como na arte e na filosofia, uma necessidade constante de responder a questões de temas tão enigmáticos como a morte ou a imortalidade da alma sendo que a arte se mostra um meio promissor e revelador de tais medos, angústias, mas, sobretudo, soluções.

¹⁰ O abuso a que foi sujeito o uso do termo ao longo dos anos, leva-nos a pensar até, de que forma o seu uso camuflou um vazio qualitativo e criativo que se manifestou ao nível da criação do teatro lírico ao longo do século XX.

¹¹ Enformar uma consciência e um saber de si para se dar ao conjunto obra será essencial num tipo de ação desta natureza.

ficado ao elemento-som, bem como ao uso de uma linguagem corporal que se mostra ao serviço de uma dramaturgia. Esta, não surge veiculada unicamente pelo som ou conteúdo-palavra, mas igualmente, pelas outras ações performativas, consubstanciando-se na multiplicidade de signos e eventos que são produzidos de forma simultânea depois de analisado o conjunto de documentos e possibilidades neles propostas (Benetti & al., 2019). Sabemos que o texto, e as propostas nele contidas, surge preponderante neste tipo de ações. No entanto, ele não é predominante, ele se enforma no questionamento dos intérpretes. Surge assim, a questão do movimento em palco, característica que para Maurício Kagel faz parte daquilo que ele apelida de “Teatro Instrumental” (Serrão, 2006).

Neste sentido, sabemos que em *Double* toda uma movimentação cénica surge como uma possibilidade construída com base na proposta da compositora, dando origem a uma cenografia que a cada proposta-obra se faz própria¹². A partitura não ordena apenas uma possibilidade de um sonoro, mas de todos os componentes que se integram e interagem para dar origem ao espetáculo. Nesta ação se incluem gestos, comportamentos, movimentos, sons, palavras, objetos, histórias, que, inseridos no fazer e dizer de cada obra, traduzem um seu visível. No dizer de Mário Vieira de Carvalho

a extraordinária invenção de Constança Capdeville, o seu gesto inconformista, quase sempre marcado por um olhar irónico, senão sarcástico, estão na origem de um género híbrido que constitui o traço distintivo da sua obra: entre o teatro e a música, entre a visão e a escuta, entre o texto pré-fixado e a improvisação, entre o corpo e o instrumento, entre a estrutura e o processo, entre o espaço e o tempo. Música-Gesto-Teatro sobre o mundo e a vida, mas também sobre a arte, sobre a música, sobre a cultura, citações, re-leituras, re-descobertas, re-invenções, impulsos, paixões, memórias, interrogações, interpelações, fragmentos de experiência, eis de que é feita a obra de Constança Capdeville. Cada obra uma montagem de fragmentos com uma ideia poética como fio condutor, ou não raro apenas experimentada no curso da escrita. (Serrão, 2006, p. 11)

E a dialética se propõe entre o sentido e o dito, entre o construído e o expresso, entre o captado e o fruído, entre o visível e o invisível da arte, mas igualmente entre um eu e um outro, o seu duplo, numa dissimulação constante. Neste sentido, sabemos que

A primeira percepção de si como realidade, [...], é a sombra, o reflexo do seu próprio corpo, e este visto exteriormente, como um “duplo” estrangeiro. O homem conhece o seu “duplo” antes de se conhecer a si próprio. E, por meio desse duplo, descobre a sua existência individual, permanente, os seus contornos, formas e realidade; “vê-se” objetivamente” (Morin, 1988, p. 94). [...] A partir desse eu objetivo precisar-se-ão por si as determinações da individualidade. (Morin, 1988, p. 94)

¹² Neste sentido informamos e salientamos a estabilização dos elementos conducentes à realização do Jogo de Xadrez sobre os tímpanos; o piano, o violoncelo e a voz.

O estudo do tema mostra-se assim não só grandioso como profícuo, não só ao nível da ciência como das artes¹³. Em *Double* permite ainda diferentes formas de dualidade e alteridade.

3. *Double* (1982): a obra musical

Na obra *Double* de Constança Capdeville, as cenas onde o eu e o seu reflexo se encontram e confrontam são inúmeras. O espelho surge como objeto ciente desses reflexos, desses seus duplos. Os protagonistas encontram-se inúmeras vezes diante de um espelho onde a sua figura se encontra refletida (mormente o pianista), bem como toda a sua ação performativa, denotando o diálogo e o confronto constantes de si com um seu reflexo (duplo). Se a visibilidade do eu através da sombra ou do reflexo no espelho é uma realidade já mostrada, o diálogo que se pode estabelecer com um seu duplo se faz identicamente através da sombra e de uma consciência dupla de si, de uma sua alteridade e de um seu reflexo que se enforma nos demais elementos cénicos e performativos, nomeadamente o Jogo de Xadrez e a duplicidade da ação performativa dos intérpretes (voz, violoncelo e piano). Neste dizer,

O duplo [torna-se], um *alter ego*, e, mais precisamente, um *ego alter*, que o vivo sente em si durante toda a existência, simultaneamente exterior e íntimo. E já não é uma cópia, uma imagem do vivo que, originalmente, sobrevive à morte, mas sim a sua própria realidade de *ego alter*. O *ego alter* é bem o “Eu” que “é um outro”, [...]” (Morin, 1988, p. 128),

sendo que o duplo passa a deter o poder mágico, pois é o duplo, como já foi referido, que é imortal, tornando-se, quantas vezes, autónomo¹⁴. No que concerne

¹³ Neste sentido, o estudo da obra de Hans Heinz Ewers mostra-nos que este sempre se interessou por temas ligados ao bizarro e ao oculto. Daí que consigamos encontrar paralelo e afiliações entre a obra de Hans Heinz Ewers e a obra de Stellan Rye. Em exemplo: os filmes *Der Student von Prag* (1913) e *L'enfant du miracle de Berlim* (1912) deste autor (Rank, 1973). O modelo a partir do qual Ewers cria o seu personagem encontra-se presente no livro II, capítulo III dos *Contos Fantásticos* de Hoffmann, intitulado “L’histoire du reflet perdu” (A História do Reflexo Perdido). Neste conto, Hoffmann conta como Érasme Spikker se apaixona durante uma estadia em Florença por Guiletta e como este, depois de matar o seu rival, foge, deixando para trás o seu reflexo. Note-se que em *Der Student von Prag* (O estudante de Praga; 1913) Balduim, a personagem principal, também perde o seu reflexo para o velho misterioso – Scapinelli –, que em troca de riqueza e prestígio social, pede a Balduim aquilo que mais lhe aprouver em seus aposentos. Balduim lhe diz que escolha o que quiser. Scapinelli escolhe o reflexo deste num espelho. Balduim diz-lhe que sim, e qual o seu espanto vê seu reflexo acompanhar o velho.

¹⁴ Neste sentido propomos a análise de *L’Ombre* (A Sombra) de Andersen. Se denotamos uma certa semelhança no tratamento deste tema em diferentes autores pela confluência da temática da venda/abandono da alma ao Diabo, assim como o facto de ser a mulher a trazer a desgraça, percebemos que, em *Der Student von Prag* (O Estudante de Praga), Rye enfatiza a questão da perda da própria sombra, bem como das graves consequências que daí advém. Além disso, em *L’Ombre* de Andersen não se trata unicamente da falta, como em Chamisso, mas também de uma perseguição por parte do “Duplo” que se tornou independente e que se opõe por toda a parte ao seu

a criação musical, propomo-nos aqui evidenciar, os temas do “eu” e do “duplo” na obra de Constança Capdeville¹⁵. Mas não só a questão do “eu” e do “outro”, do “eu” e do seu “duplo”, como o Mito de Narciso¹⁶, o Egotismo e a Alienação.

Neste nosso trabalho, tentaremos assim perceber de que forma a compositora ensaia de fazer transparecer um “eu” e um “outro” nos elementos “duplo”, duplicidade, reflexo, sombra, mas também como a criação artística se mostra um ato narcísico, uma forma de egotismo e alienação, sendo que, enquanto reflexo de si, se constituiu como maneira de se fazer permanecer para além de si (imortalidade da alma). Desta forma destacamos aqui a obra *Double* onde o discurso se desenrola com recurso ao duplo, a imagem reflexa do intérprete presente seja no seu reflexo, seja na sua sombra, seja num espelho, seja no diálogo e na reação dual que estabelece com o seu duplo.

Numa visão do eu duplicado, seja no jogo e interpretação reativos dos intérpretes, a obra inicia com um jogo simbólico entre o eu e o não-eu, o Jogo de Xadrez, a materialidade do eu presente na imagem do eu reflexo ação e sombra, em visão do eu na sombra que se desenha e que dialoga comigo como se de um outro eu se tratasse, fora de mim numa vivência externa ao meu ser corporal. E o diálogo com um eu imaterial e inatingível, espírito ausente de mim que se move no exterior de nós numa existência livre dos constrangimentos da matéria e do corpo, este eu-não-eu, dialoga, constrange, condiciona, age e reage ao eu numa ação sobre si mesmo, pois que se exterioriza do corpo do seu autor material através das ações reativas às suas próprias propostas (jogo). Este diálogo estende-se aos instrumentistas, quando proposto pelo aspeto pictórico e dramatúrgico da presença de um duplo instrumental em palco e de um instrumentista que reage e

“Eu” até ao efeito catastrófico que é o amor. O tema da perda da sombra foi também usado por Lenau na sua poesia *Anna*, que retoma o mito sueco da jovem que crê perder a sua beleza se se tornar mãe e assim fala com uma bruxa para que não engravide. Mas como na sua sorte se encontram sete filhos, após sete anos de casamento com uma beleza imutável, o seu marido se apercebe, ao luar que ela não tem sombra e desconfia desse facto. Quando Anna confessa o facto de ter contactado com a feiticeira, Anna passa sete anos da sua vida em penitência e remorsos por ter evitado o nascimento das sete crianças e envelhece desmesuradamente arruinando assim a sua bela figura. No final deste período de tempo, um eremita lhe dá o perdão e esta se reconcilia com Deus e morre após ter a visão de sete sombras das crianças que não permitiu nascer numa capela (Rank, 1973).

¹⁵ O tema do “duplo” presente em *Double*, encontra-se também, e arriscamos dizer, em *Don't Juan*.

¹⁶ Narciso é um personagem da mitologia grega, filho do deus do rio Cefiso e da ninfa Liríope e representa o símbolo máximo da vaidade e da adoração por si mesmo. É, frequentemente, citado nas diferentes áreas do saber, desde a psicologia à filosofia, às artes e à literatura. De acordo com a lenda, Narciso nasceu na região grega da Beócia. Como era muito belo, ao nascer, Tirésias afirmou que Narciso seria muito atraente e que teria uma vida bem longa, desde que não contemplasse a sua beleza, vendo o seu rosto, uma vez que isso amaldiçoaria toda a sua vida. Narciso era portador de grande beleza que despertava a atenção de todos (homens e mulheres). No entanto, e como Narciso era arrogante e orgulhoso, ao invés de se apaixonar por outras pessoas que o admiravam, se apaixonou pela sua imagem refletida num lago.

se desloca entre os dois instrumentos e espaços interpretativos (elemento material), espelho e reflexo (elemento não material)¹⁷.

A sombra, primeiro reflexo e consciência humana do eu (Morin, 1988), é, além disso, uma forma que a autora tem de discorrer sobre o seu lugar no mundo. Do ponto de vista interpretativo ousamos propor, através da fruição e análise desta obra, ser analisadas as ações e as reações do homem face às influências que lhe são externas e que determinam um seu ser e perfil¹⁸. Prevemos que o estudo das partituras de Capdeville, bem como o conjunto de anotações, comentários, signos e cores que encerram, nos mostre um conteúdo outro que não somente aquele que regula a ação performativa e os seus integrantes (Benetti & al., 2019). Segundo Maria João Serrão (2006),

abordar o teatro musical de Constança Capdeville significa penetrar num universo multifacetado de sons e imagens, que é o das suas pulsões criativas. Mas, para decifrar e analisar a obra, devemos [segundo a mesma autora] tentar redesenhar as fronteiras que a compositora se esforçava precisamente por diluir entre os géneros e suas componentes fascinada pela globalidade na criação, isto é, pela descompartimentação das artes e a sua fusão na obra. [...] As suas obras de música/teatro são numerosas e delas podemos, [no dizer de Maria João Serrão], salientar quatro procedimentos diferentes. (p. 21)

São eles aqueles que nos levam ao Teatro Musical; à Música para teatro; aos Espetáculos cénico-musicais e àquilo que apelida de *Palavras dentro*¹⁹. Para dar seguimento ao seu trabalho criativo, a compositora funda dois grupos de música de câmara: *Convivium Musicum* e mais tarde o *ColecViva*, o único grupo de teatro musical fundado em Portugal²⁰. Este grupo consente-lhe o desenvolvimento de

¹⁷ Largamente estudada ao longo dos séculos, esta questão aparece aqui apresentada na sua máxima expressão, o que nos permite refletir sobre questões essenciais para o Homem e a Humanidade: a morte, a não morte, o eu corpóreo e o eu espiritual, a permanência e a impermanência de si, a essência da vida.

¹⁸ Da mesma forma que as formas e as cores das sombras nos indicam da qualidade das ações que praticamos, a determinação do perfil dos intérpretes define a sua ação cénica e musical.

¹⁹ No caso do Teatro Musical, as peças seguem as regras gerais do criado por Maurício Kagel e seguidas por George Arperghis, na Europa dos anos 60-90; *Memoriae, Quasi una Fantasia I e Memoriae, Quasi una Fantasia II* são disso exemplo. No caso da Música para Teatro, as partituras são criadas em colaboração com o encenador; *Filhos de um Deus Menor* de Mark Medoff de 1985 é disso um exemplo. Os Espetáculos cénico-musicais por outro lado são criados com referência a músicas, textos e mesmo vidas de personalidades, sendo a compositora responsável pela conceção, encenação e criação dos elementos cenográficos; *Fe...de...ri...co* de 1987 surge como homenagem a Federico García Lorca. *Palavras Dentro* engloba um conjunto de projetos criados em colaboração com o poeta e ator Manuel Cintra e têm como particularidade a poesia ou o texto como elemento iniciador (Serrão 2006). Podemos referir como exemplo a obra *Silêncio, Depois* de 1990 sobre textos de Samuel Beckett.

²⁰ Surgindo em 1985 tem na sua constituição, para além de Constança Capdeville, a pianista Olga Prats, o contrabaixista Alejandro Erlich-Oliva, o cantor Luís Madureira, o bailarino e coreógrafo João Natividade, o Mimo Osvaldo Maggi, bem como a colaboração de António Sousa Dias.

intensa atividade criativa²¹. Paralelamente, a extraordinária cumplicidade que se estabelece entre os seus elementos, possibilita a criação de obras num terreno pouco explorado e desenvolvido até então. Autoriza ainda que as suas criações, anotações e notações se encontrem cobertas de informação expressamente veiculada em função de cada um deles, sendo que a sua criação bebe também da sua influência. Contudo, a obra aqui apresentada, para voz, violoncelo e piano, dois jogadores de xadrez, coro mudo, banda magnética e luzes, foi interpretada, na sua primeira audição por: A. Wagner Dinis, L. Vasconcelos, J. P. Santos, Jorge Peixinho e J. Heitor. O Coro constituiu-se de diversos elementos do Dança Grupo, sendo que o Jogo de Xadrez teve lugar sobre um conjunto de tímpanos. A obra, encomenda da Fundação Calouste Gulbenkian, foi criada, em primeira audição, nos IV Encontros Gulbenkian de Música Contemporânea. Formalmente constituída por um prólogo, oito intervenções, um epílogo e um Jogo de Xadrez, a obra é, segundo Maria João Serrão (2006)

[...] constituída, tal como sugere o título, a partir de diferentes tipos de dualidade. Em primeiro lugar, a dualidade cénico-musical, paradigmática do estilo da compositora, mais evidente nas obras de teatro musical[...]. Há um exemplo deste tipo de dualidade nos dois jogadores de xadrez que se encontram face a face e representam a sua parte sobre um tímpano (ouvindo a *Marcha Fúnebre* da 3ª Sinfonia de Beethoven, já utilizada em *Memoriae, Quasi una Fantasia I*). Em segundo lugar, a dualidade na organização dos papéis dos intérpretes, cada um com um duplo a quem devem reagir, prosseguindo simultaneamente o seu desenvolvimento autónomo. Em terceiro lugar, a dualidade que se manifesta no jogo de cada intérprete, tanto gestual como sonoro. (p. 33)

A obra surge assim rica na explanação das diferentes formas de dualidade, mas também do sentido e expressão do “eu” e do seu “duplo” na aceção de Morin (1988) e de Rank (1973). Segundo Morin (1988), o duplo permite-nos uma permanência para além de nós mesmos. Permite uma sobrevivência a nós outros através de um outro eu que surge como reflexo/sombra de nós próprios. Permite ainda, a permanência de si através de uma morte renascimento. Contudo,

Se são invisíveis [os mortos], são-no à maneira do homem invisível de Wells, que tem corpo. São espelhos dotados de forma, fantasmas, como o havia já comentado Tyler, à imagem exata dos seres vivos. São verdadeiros duplos, como, com grande perspicácia, o havia revelado Spencer. (Morin, 1988, p. 126)

São-no igualmente as sombras de Stellan Rye e Hans Heinz Ewers. “O duplo é o âmago de toda a representação arcaica que diz respeito aos mortos” (Morin, 1988, p. 126), constituindo-se uma possibilidade vida. Uma possibilidade vida para além de uma morte que subtilmente nos é anunciada na audição de *Marcha*

²¹ Embora anteriormente a compositora se muna dos instrumentistas e dos meios necessários à sua produção enquanto autora não se vislumbrando no conjunto da sua obra qualquer restrição criativa e interpretativa. Vejamos a proficiência dos seus intérpretes, bem como das formações orquestrais e instrumentais que populam a sua obra.

Fúnebre da 3ª Sinfonia de Beethoven (Serrão, 2006), audição essa que se concretiza ao longo do Jogo de Xadrez, um Jogo também ele de vida e morte, terminando com uma ação de Xeque-Mate a um dos jogadores. Para que a permanência se dê, para que se faça a morte renascimento, o outro será projetado como um *alter-ego* ou um *ego alter*, e visto como uma possibilidade vida (Morin, 1988).

O Jogo de Xadrez permite ainda construir, através do outro, e no outro, uma nossa intenção, pois que a cada jogada será antecipada uma reação, na tentativa de se fazer continuação e vida, pois que de morte se reveste o Jogo. Projeta-se, assim, uma intenção de si na forma como se conduz e se manipula o jogo e a ação do outro. No outro surge a possibilidade da autoafirmação, da autodeterminação, do autoelogio, ou seja, a “admiração da sua imagem, a auto-admiração da sua sombra através do outro” (Rank, 1973, p. 16)²². E o seu outro, o seu duplo, se separa

[...] do eu tornando-se independente (sombra ou reflexo), distinguindo-se do verdadeiro duplo (sósia) ou dos indivíduos, em carne e osso, extremamente parecidas e que, quando se encontram, se opõem de forma clara e permanente. (Rank, 1973, p. 19)²³

Relativamente à segunda proposta de dualidade referida por Maria João Serrão no que concerne a organização dos papéis dos intérpretes, “...cada um com o seu duplo a quem devem reagir...” (Serrão, 2006, p. 33), prosseguindo simultaneamente o seu desenvolvimento autónomo, podemos verificá-lo também na ação dos intérpretes voz, violoncelo e piano, ao confrontarem-se com o seu duplo na ação interpretativa, uma ação que age sobre si mesmos, mas também sobre o outro, o seu duplo. Através do seu reflexo, que no caso do piano e do pianista, se veem refletidos no espelho, “a temática do “duplo” enquanto elemento de si mesmo que se separa do corpo e se vê presente a [si próprio] tornando-se vida, gesticulando, agindo” (Rank, 1973, p. 22), surge enfática.

A alienação conseguida com o processo, através não só da alucinação presente na duplicidade dos eus, mas também no processo de transferência do domínio de uma coisa para outrem se mostra, afinal, estão “cada qual com o seu duplo ao qual devem reagir” (Serrão, 2006, p. 33). Da mesma forma, a dualidade que se mostra a cada jogo, a cada jogada/gesto, torna-se evidente. Reagindo, integrando e interagindo, as ordens e transferências de intenção/ação são muitas. Intérprete, eu e duplo, agem e reagem definindo-se ainda nas ordens e nos textos que se encontram repletos de referências literárias e musicais. Já aqui referimos Beethoven, mas podemos também referir

[...] um fragmento do *Manifesto* de Picasso, de 1935; “*Voi ch’entracte/ lasciate ogni speranza*”, extraído do *Inferno* de Dante; um fragmento de um texto de S. Dalí, extraído

²² Estes factos conduzem ao tema da vaidade humana amplamente projetados em numerosas obras da literatura mundial. Em exemplo: *L’Ombre* de Andersen; *Contes Fantásticos* de Hoffmann; *L’Ombre* poesia da autoria de Moerike, etc.), já aqui referenciados.

²³ Curioso será constatar que na interpretação realizada no âmbito do Projeto Constança Capdeville XXI, o jogo de xadrez foi realizado por dois intérpretes de características físicas totalmente distintas, enfatizando não só a questão do duplo independente, mas, sobretudo, do duplo (sósia).

de *O Arcangelismo científico*; a frase “*Something is happening but you don’t Know what it is, do you know, Mr. Jones?*”, e as frases isoladas – “*Rex Absconditur*”, “*Wo bist du*” e a palavra *Cruxifixus*, desconstruída” (Serrão, 2006, p. 34).

A intertextualidade e a intermusicalidade surgem evidentes, mas também um eu e um outro que se mostra numa intenção de mim (neste caso, Constança Capdeville).

Conclusão

Todo o processo de composição implica a interrogação constante, o questionamento, seja na escrita, seja na visualização ou na audição, seja ao nível dos conteúdos imagéticos delineados e propostos aquando da interpretação. Os processos de corte e continuidade, a sobreposição de elementos díspares, sejam cenas contrastantes, linguagens várias ou modelos diversos, produzem contextos que alargam horizontes e permitem ao compositor, mas também ao intérprete e fruidor da obra, desenvolverem mecanismos de pesquisa e autenticidade na escrita, na comunicação e na aquisição da obra. De cabal importância para a obtenção de conhecimento, pois não se trata somente de encontrar, mas, acima de tudo, de recorrer a uma memória adquirida, uma memória que mostre bem as vivências de cada um e do contexto geográfico em que se insere, *Double* permite, a todos aqueles que a ela se propunham adquirir, otimizar-se e redefinirem-se enquanto indivíduos.

Na sua conceção e criação, e de uma forma muito concreta, verificamos que se manifestam um conjunto de características já expressas por Maria João Serrão, e que são:

- a) tomar as qualidades do som, em vez das do texto (ao contrário da tradição clássica), como ponto de partida para a montagem do espetáculo: [a partitura torna-se o guia da criação];
- b) fazer intervir todos os elementos da estrutura num nível igual, desenvolvendo-os em autonomia, sem perturbar a sua fusão no espetáculo, que se pretende integral. Estes elementos são variados, sendo os mais frequentes a música, o texto, o jogo teatral, a cenografia, os adereços, a iluminação, o gesto, o movimento, a dança, a banda magnética e, mais raramente, as projeções audiovisuais ou cinematográficas;
- c) explorar a voz de formas não convencionais e obter, por meio de diferentes recursos, novas sonoridades que traduzam as ideias da compositora, inserindo-se no espírito da época;
- d) alargar a espacialização sonora (acusmática) e diversificar os espaços cénicos. (Serrão, 2006, p. 22)

Relativamente a cada um destes pontos, *Double* mostra-se enfática, pois que em todo o seu processo dual vimos transparecer a importância de todos estes pontos. Para Serrão (2006),

É evidente que a produção espetacular gerada por estes diferentes processos tem pontos de encontro e semelhanças, [...]. A diversidade encontra-se sobretudo na quantidade de música escrita e na escolha do elemento que dará o impulso inicial:

por vezes o texto, por vezes a peça de teatro ou ainda a música de outros compositores, conforme os casos. (p. 21)

A partitura e a notação das suas ações performativas não ordenam assim, e somente, o sonoro, mas todos os componentes que integram e interagem para dar origem ao espetáculo: gestos, comportamentos, movimentos, sons, palavras, objetos, histórias, incluídos no fazer e dizer de cada obra, refletindo sobre questões essenciais à sobrevivência e vivência humana²⁴. Através de ações interventivas e artísticas, realizadas nas áreas do teatro musical e da performance, bem como da música contemporânea, questionámo-nos se seria o homem capaz de se capacitar de forma mais eficaz e valorativa. No nosso entender, somos do parecer que sim, pois que, para além de um mais valorado conhecimento sobre a música contemporânea portuguesa, fomos confrontados com a possibilidade de refletirmos sobre o homem, a sua natureza física, mas também emocional e espiritual.

Num contexto tão inovador como é a produção do Teatro Musical de Constança Capdeville, percebemos a importância de nos capacitarmos enquanto indivíduos, de forma a pudermos construir obra e fornecer significado aos conteúdos expressos. Tradicionalmente, é pedido ao instrumentista que execute a obra sem lhe serem pedidas outras competências performativas. Nesse sentido, muitos mostram-se constrangidos, senão incapazes, de incluir na sua prática obras que deles exigem uma outra atuação em palco, uma atuação onde as suas capacidades interpretativas passem também pelas da dramatização.

Simultaneamente o expresso e dito ao nível da notação, ao nível dos seus conteúdos imagísticos e musicais, nem sempre é de fácil leitura e, sobretudo, questionamento e interpretação. Segundo Nietzsche (2004), e citando Sócrates, “pelo fio de Ariadna da causalidade, [o homem] poderá penetrar até aos abismos profundos do Ser, de que o pensamento poderá não só conhecer, mas também corrigir a existência” (p. 123). Neste sentido, obra revela-se aberta (Eco, 1989) e plena de conteúdos imagéticos.

Podemos questionar-nos ainda se, à semelhança de outras obras, *Double* não veiculará uma informação maior, uma informação

sobre o mundo e a vida, mas também sobre a arte, sobre a música, sobre a cultura, citações, re-leituras, re-descobertas, re-invenções, impulsos, paixões, memórias, interrogações, interpelações, fragmentos de experiência, [constituindo-se] uma montagem de fragmentos com uma ideia poética como fio condutor, ou não raro apenas experimentada [...]. (Carvalho in Serrão, 2006, p. 11), o dito e o não dito na obra de arte.

Somos do parecer que todo o trabalho que implique a criação de uma obra desta natureza, desde a elaboração do texto, da cena, dos momentos musicais e da encenação/teatralização, propõe questões sobre a maneira como todos irão refletir nas noções de equilíbrio, forma, conteúdo, sobre a natureza desse con-

²⁴ Veja-se o recente trabalho de investigação conducente a uma das suas práticas (Benetti & al., 2019).

teúdo e a forma como este é veiculado na sua essência ao espectador. Todas as tentativas de construção/desconstrução teatral e musical são o impulso necessário à procura da verdade, ao questionamento interior e à evolução do pensamento humano. Todo o trabalho de pesquisa histórica, cultural, musical ou outra, envolvidos neste processo, são de cabal importância no processo educativo, pelo envolvimento que aportam e, no momento final de apresentação, no resultado que se traduz pela realização do espetáculo em sala de concerto. Quem sabe, e já o afirmava Sócrates, se a arte não é um complemento, ou suplemento, necessário da ciência, constituindo-se num objeto de educação e realização pessoal, mas também de conhecimento e alienamento de si..., será certamente fruto de uma projeção de “si” no “outro”, de um “eu” num seu “duplo”, de um “ego” numa “alteridade de si”, o obra onde o ego se descobre num universo que não o de si próprio.

Referências bibliográficas

- Benetti, A., Chambel, M. & Marinho, H. (2019). *Experimentando com Arquivos – A recriação de Double e Don't Juan de Constança Capdeville*. Acervo. Rio de Janeiro. (32-3). pp. 90-107.
- Capdeville, C. (1982). *Double*. Autografo partitura. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- Eco, U. (1989). *Obra Aberta*. Lisboa: DIFEL.
- Morin, Edg. (1988). *O Homem e a Morte*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Nietzsche, F. (2004). *A origem da Tragédia*. Coleção Filosofia & Ensaios. Lisboa: Guimarães Editores.
- Rank, O. (1973). *Don Juan et Le Double. Études psychanalytiques*. Paris: Petite Bibliothèque Payot.
- Serrão, M. J. (2006). *CONSTANÇA CAPDEVILLE. Entre o Teatro e a Música*. Lisboa: Colibri/CESEM/UNL.

Resumo

Constança Capdeville (1937-1992) exerceu a sua atividade criadora em vários domínios, sendo que a contante aliança entre a música e a arte cénica aparece, na sua obra, ligada, e em particular, ao Teatro Musical. O som, o espaço sonoro e o espaço das artes multimédia e plástica, merecem, da sua parte, uma atenção detalhada, sendo que se encontram identicamente em estreita relação com o corpo e uma gestualidade performativa inerente à criação/interpretação da obra. Com uma componente pluridisciplinar marcada, e uma apetência assinalada pela Forma Aberta, a sua obra reflete ainda a influência de vários autores, nomeadamente Cage, Schwitters, Berio ou Kagel. Denotamos também a influência de Lorca, Joyce, Cendrars, Poe ou Elliot e, nesta obra em particular, de Picasso e Dalí, pois que, do ponto de vista técnico utiliza a colagem. Utiliza igualmente a justaposição de materiais e ações diversas, bem como a intertextualidade. Segundo a autora, a sua obra contém ainda uma mística incessante, bem como uma dialética com o invisível. Neste sentido, e através da obra *Double* (1982), pretendemos mostrar como a autora reflete sobre o Mito de Narciso, o Egotismo e a Alienação que dele se desprende pelo diálogo que estabelece consigo mesmo num despreendimento com o demais. Através da análise de *Double* iremos perceber de que forma uma interpretação pode revelar os conteúdos imagísticos e imagéticos propostos pela autora revelando o eu e o outro, num confronto entre elementos díspares num contraponto intenso e revelador.

Abstract

Constança Capdeville (1937-1992) pursued her creative activity in various fields. The unbroken alliance between music and scenic art appears in her work, linked to musical theater. The sound, the sound space and the space of the multimedia, theatrical and plastic arts deserve,

on their part, a detailed attention. They are identically in a close relationship with the body and a performative gesture inherent in the creation / interpretation of the work. With a very strong multidisciplinary component and a pronounced desire for open forms, her work also reflects the influence of several authors, namely Cage, Schwitters, Berio or Kagel; but also, the work of Lorca, Joyce, Cendrars, Poe or Elliot. In this work, we also can see the influence of Picasso or Dalí. From a technical point of view, the author uses collage, indicating those influences. She also uses juxtaposition and intertextuality. According to the author, her work still contains an incessant mystique view, as well as a dialectic language with the invisible. In this sense, and through *Double* (1982), we want to show how the author reflects on the Narcissus Myth, the Egotism and the Alienation that comes from it, through the dialogue that she establishes with herself in a total disagreement with others. Through the analysis of this work, we will understand how an interpretation can reveal the imagistic contents proposed by the author revealing the self and the other, in a confrontation between dissimilar elements in an intense and revealing counterpoint.

Narciso e a melancolia do outro lado do espelho

Narcissus and melancholy through the looking-glass

Luís Adriano Carlos

Universidade do Porto
lcarlos@letras.up.pt

Palavras-chave: Narciso, melancolia, Saturno, Romantismo, Modernidade.
Keywords: Narcissus, Melancholy, Saturn, Romanticism, Modernity.

A obra de arte foi concebida pelo pensamento estético da Antiguidade clássica como espelho do Cosmos, ordenado segundo os princípios da simetria e da unidade, que caracterizavam o *to kalon* ou Belo Ideal. Seguindo as lições de Policleto e dos Pitagóricos, é Platão o fundador deste modelo de representação de uma Natureza Ideal que seguirá duas vias paralelas ao longo da história: a via da beleza como proporção, fundamentalmente estrutural, com profunda influência no Renascimento e adoptada por todas as formas de Classicismo, especialmente o francês, cuja síntese horaciana é subscrita por Nicolas Boileau em *L'art poétique*, de 1674; e ainda a via da beleza como emanção do esplendor das ideias a partir do Uno e do supremo Bem, esboçada no *Fedro* mas desenvolvida nas *Enéadas* de Plotino, com profusa disseminação pelo Neoplatonismo e, no âmbito estrito da poesia, pela tradição petrarquista.

É esta a doutrina estética oficial e dominante no Ocidente até ao século XVIII, essencialmente dualista mas presidida pelo princípio unitário da imitação idealizada, que extrai a *forma* da matéria com o fim de provocar um prazer intelectual, conforme defende Aristóteles na *Poética*. Uma imitação sem lugar para a impureza, em virtude de filtros como a conveniência, o *decorum* e a *electio*, em rigoroso cumprimento da censura platónica no Livro X da *República*, onde os poetas do sensível e do múltiplo, do mal e do delírio ou da melancolia e do feio são banidos da cidade, à qual só regressarão muitos séculos depois, quando o Classicismo naufragar nas águas tempestuosas do Romantismo (Highet, 1957; Michel, 1994).

Na obra de 1953 *The mirror and the lamp*, consagrada ao estudo da teoria romântica e da tradição crítica, M. H. Abrams sintetiza, por meio de duas simples metáforas, a história das ideias estéticas no Ocidente, ou, se quisermos, a história da Poética ocidental (Abrams, 1971, pp. 30-69). Teríamos, por um lado, a longa tradição clássica da imitação, em que a obra era pensada como espelho

correctivo da natureza. A mimese consistiria, assim, numa simples representação passiva e ortogonal, codificada pelo programa do Belo Ideal e processada pelos preceitos da Arte Poética normativa. Este modelo aplica-se de facto a toda a tradição clássica oficial — e, quando digo “oficial”, acautelo vultos marginais que sempre correram em contramão, como, por exemplo, Luciano de Samosata, Petrónio, os trovadores das cantigas de escárnio e maldizer, os goliardos, Villon, Rabelais, Bosch, Brueghel e tantos cínicos e libertinos que passaram séculos a estilhaçar este espelho plano e a incendiar as águas geladas da representação algébrica do Homem (Bachelard, 2003).

Por outro lado, através de meios filosóficos e estéticos desenvolvidos durante um século exacto, entre o *Ensaio do entendimento humano* de John Locke (1690) e a *Crítica da faculdade do juízo* de Immanuel Kant (1790), com a substituição da razão e da regra pela imaginação e pelo gosto como factores cognitivos e criativos, libertando as forças latentes do génio e do sublime, o Romantismo instituiu um contexto radicalmente oposto (Burke, 1998; Kant, 1998; Locke, 1999). Nos termos de Abrams, a arte e a literatura já não almejavam ser espelhos ou imitações; preferiam ser *lâmpadas*, dotadas de luz própria, visando a *energeia* da *expressão* com todas as consequências daí decorrentes, tal como a da centralidade do sujeito e do ritmo, da emoção e do sentimento, da originalidade e da invenção. Com efeito, são abundantes os textos e metatextos que teorizam esta demanda do *característico* e do *originário* no século XVIII — ainda sob o efeito da Querela dos Antigos e Modernos —, muitas vezes referidos erradamente, no nosso tempo, como se fossem conceptualizações dos modernismos do século XX, à semelhança do que sucede com os produtos contrafeitos que perdem a denominação de origem.

Posto isto, dir-se-ia, sem rodeios, que a estética clássica do Belo Ideal, nas suas duas derivações, mantém uma afinidade intrínseca com o mito de Narciso, na medida em que toda a obra de arte se oferece ao Homem como espelho límpido com o seu reflexo mais aprazível e perfeito. No entanto, também imediatamente se alegaria que este espelho apenas permite conhecer as formas do objecto representado e não a figura do sujeito da representação — nem sequer sob o modo intuitivo, através da sensibilidade, porque é mediada por conceitos. Além disso, a estética clássica organiza o seu pacto de comunicação com base num contrato de felicidade eterna. O Homem reflectido nos espelhos do poema ou da tela é um homem algébrico e imortal, porquanto o *to kalon* consiste numa *forma sensível* do Eterno. A contemplação desta *forma sensível* subordina-se à *lei do inteligível*, de modo que não ocorre cisão significativa do sujeito no contacto com a superfície reflectora, nem ao menos existe conflitualidade interna desse mesmo sujeito que se torne o seu próprio objecto, tal como sucede com os maneiristas, barrocos, românticos, simbolistas e modernistas em geral.

Ora, a condição da imortalidade do *homo classicus* é a maldição de Narciso, que, segundo o Oráculo de Tirésias, na versão das *Metamorfoses* de Ovídio, viveria muitos anos caso não se conhecesse a si mesmo, isto é, desde que não contemplasse o Belo por si próprio personificado. Este destino afinal medusiano, em que o reconhecimento ou anagnórise precipita a catástrofe, faz de Narciso um mito romântico, aliás muito apreciado por uma das suas epistemologias mais distin-

tivas, a psicologia do inconsciente ou psicanálise, que nunca teria sido possível antes do Romantismo, das suas premissas e dos seus efeitos.

De facto, o sujeito é “o princípio que conhece sem ser conhecido”, conforme advertia em 1818 o filósofo de *O mundo como vontade e representação* (Schoopenhauer, s/d, p. 10). Epistemologicamente, é impossível conhecer o sujeito, porque só como objecto podemos conhecê-lo. Quer dizer: só podemos conhecê-lo como aquilo que ele *não é*. Muitos psicólogos sabem francamente que não há maneira de conhecer o sujeito enquanto sujeito, tal como é impossível medir o comportamento das partículas, uma vez que ele é modificado pela presença do observador, de acordo com o princípio da indeterminação estabelecido pela Mecânica Quântica.

Todavia, o Romantismo cultivou o sonho de dar a conhecer o sujeito enquanto sujeito, através dessa *expressão íntima da voz original* e de uma *retórica da espontaneidade* do homem concreto, que teve meticulosa elaboração no século XVIII, em especial, com o primado do sentimento na apreciação das obras de arte proposto por Jean-Baptiste Du Bos em 1719 (Du Bos, 1993, pp. 225-228), com a definição do juízo estético como simples manifestação do estado do sujeito, desinteressado e sem conceito, formulada por Kant na terceira Crítica em 1790 (Kant, 1998, pp. 89-109), e, *last but not least*, com o postulado de William Wordsworth, no prefácio à 2.^a edição de *The lyrical ballads* (1800), de que “toda a boa poesia é o derrame espontâneo de sentimentos poderosos” na “linguagem realmente usada pelos homens” (Wordsworth, 1959, pp. 8, 10). Em suma, o egotismo torna-se assim o fulcro da poesia e o poema já não é o reflexo do mundo ordenado, mas a expressão da interioridade rítmico-emotiva do criador. Por isso irrompe uma crise na viragem do Classicismo para o Romantismo, a que Mallarmé chamaria mais tarde *Crise de vers* mas que na realidade vai muito para além do verso medido, com a aparição do verso livre e a libertação rítmica das emoções. O sincretismo dos géneros, do verso e da prosa ou da poesia e da crítica reinventa um novo tipo de unidade que, paradoxalmente, será o fermento de uma fantasmática da fragmentação.

Neste novo panorama, o próprio juízo de gosto funciona como representação do espelho, na medida em que *reflecte o estado do sujeito* e exhibe a imagem invertida da alma interior. O espectador ou leitor participa deste jogo de espelhos, revendo-se na superfície dos textos como se fosse virado do avesso e pudesse contemplar o que nele é mais invisível, o organismo fisiológico ou a intimidade psíquica. É um mundo narcísico generalizado, fruto da revolução copernicana que permutou os lugares do sujeito e do mundo. Este sujeito nuclear e radial revê-se no novo tipo de espelho, raramente plano, que torna os sentimentos comunicáveis, como pretendia Kant ao definir a arte: “o gosto é a faculdade de ajuizar *a priori* a comunicabilidade dos sentimentos que são ligados a uma representação dada (sem a mediação de um conceito)” (Kant, 1998, p. 198). Em consequência, o incognoscível torna-se objectivo e partilhável, graças ao meio de comunicação que é o gosto subjectivo no seu impulso para a universalidade.

É oportuno observar neste contexto que a quase exclusividade do mito de Prometeu nas caracterizações escolares do Romantismo releva de uma anamorfose crítica e de uma retórica da hipérbole. Prometeu é sem dúvida a conden-

sação mitográfica do novo Homem, de carne e osso, orgânico e depressivo ou histérico, génio ou anti-herói, porém a sua relevância deve-se na verdade, por um lado, ao prestígio do teórico setecentista Lord Shaftesbury, que fez passar a ideia do poeta como um “*Prometheus, under Jove*” através de Herder e Goethe (Shaftesbury, 1978, p. 207), e, por outro, ao excessivo culto do génio, muitas vezes hagiográfico, a que se prestou o Romantismo em Oitocentos, apesar de esta faculdade produtiva, procedente de Platão e Aristóteles, ser alvo de um ataque implacável da Psicologia experimental positivista, que reputou a genialidade criadora como degenerescência hereditária e neurose epileptóide (Brann, 2002; Duff, 1999; Gerard, 1966; Grappin, 1952; Murray, 1989; Zilsel, 1993).

Prometeu é o mitograma do poeta demiúrgico que emula a divindade numa atmosfera de laicização. No entanto, o mito é inadequado para descrever o criador demiúrgico que enfrenta a sua própria fragmentação e se pulveriza na prosódia do verso cada vez mais explosivo. Ora, Narciso é o símbolo da subjectividade egotista, mas é também o mitograma ideal deste novo fenómeno trágico do Homem, que sabe não poder conhecer-se senão através de máscaras e que acaba por se lançar no abismo da mortalidade, tal como Mariana se lançou ao mar para morrer abraçada ao cadáver de Simão no romance que superiormente sintetiza o nosso Romantismo, *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco. Um Homem dividido, que diz “*Je est un Autre*” pela voz de um poeta adolescente¹ para proclamar o triunfo da “pessoalidade” e da “impessoalidade” excessivas, de Fernando Pessoa a T. S. Eliot ou de Ezra Pound a James Joyce.

Em primeira análise, assim é. Narciso condensa a tragédia do homem moderno, representando de certa maneira a sua matriz de inteligibilidade. Porém, nesta mitografia da era industrial, Narciso morre constantemente sem se conhecer e sem se transformar em flor. A sua morte não tem futuro. As únicas flores das metamorfoses de Narciso são as *flores do mal*, que têm como jardineiro-mor o maldito Charles Baudelaire. Com ele, Narciso pode olhar-se no “espelho triste” de que fala o poema “*Le cygne*” dedicado a Victor Hugo (Baudelaire, 1968, p. 97) e ao mesmo tempo do outro lado desse triste espelho sem a antiga simetria, à semelhança do óleo de Magritte *La Reproduction Interdite*, revendo-se como figura de Saturno, seu correlativo negativo. Estamos próximos do estádio do espelho lacaniano, perante “a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem” e traduzida numa “identidade alienante” (Lacan, 1966, pp. 90, 94). O mundo torna-se um espelho estilhaçado e o Homem transforma-se num ser refractado, fracturado, fractal, que se olha de frente nas águas geladas do espelho e que se vê de costas voltadas para si mesmo, desafiando as leis da Física, os princípios da representação ortogonal e o *sensus communis* do olhar.

Nesta óptica, Saturno, deus da agricultura, da terra e do tempo, que devora os seus próprios filhos sem compaixão nem piedade, é o mito romântico por excelência, emblematicamente figurado por Goya, ainda que a tradição saturniana, ligada à melancolia desde o aforismo VI, 23 do *Corpus Hippocraticum* e o *Problema*

¹ Trata-se da famosa carta de Arthur Rimbaud a Georges Izambard, datada de Maio de 1871. Nasceu em Outubro de 1854, o poeta tinha 16 anos de idade (Rimbaud, 1973, p. 272).

XXX, 1 de Pseudo-Aristóteles, seja muito antiga e tenha ficado largamente documentada ao longo do século XX (Aristóteles, 1988 e 1994; Bright, 1996; Burton, 1961; Carlos, 2016; Ficino, 2000; Freud, 1974; Klibansky, Panofsky e Saxl, 1989; Lambotte, 1999; Löwy e Sayre, 1997; Pigeaud, 1989; Wittkower e Wittkower, 2000). Tendo fascinado uma plêiade de autores, artistas, filósofos e médicos, da Idade Média à Renascença italiana e ao Barroco britânico, a começar no nosso Rei D. Duarte de *O leal conselheiro* e a continuar em Marsilio Ficino, Dürer ou Robert Burton, só o século XIX reuniu as condições para o florescimento de uma poesia intrinsecamente saturniana, melancólica, maníaco-depressiva, alienada e alienígena, que se alargará a todas as artes e terá no Expressionismo germânico os acordes mais refinados. As águas de Saturno já não são cristalinas; são águas turvas e enlameadas, as mesmas que Victor Hugo evoca em *Les Misérables*, de 1862, ao associar a lama à alma: *la boue mais l'âme*, adversativa que em português teria uma versão copulativa e paronímica, com uma simples metátese, pela pena do poeta nosso contemporâneo José Emílio-Nelson: “A Alma a Lama”, série do livro *Queda do Homem*, de 1988. A Alma, recorde-se, era a terceira hipóstase de Plotino, que estabelecia a comunicação entre o sensível e o inteligível, o feio e o belo, a lama e o espírito.

Fragmentado e bipolar, o *homo melancholicus* “perde o sentimento da correlação entre o seu tempo interior e o movimento das coisas exteriores”, nos termos do crítico e médico Jean Starobinski a pretexto de Baudelaire (Starobinski, 1989, pp. 61, 64). Note-se bem: não é a crítica que projecta sobre Baudelaire o seu reportório da melancolia; é o próprio poeta quem expõe, a abrir *Les fleurs du mal*, de 1857, no poema-pórtico “*Épigraphe pour un livre condamné*”, a sua condenação ao Tempo que devora os seus próprios filhos: “*Lecteur paisible et bucolique, / Sobre et naïf homme de bien / Jette ce livre saturnien / Orgiaque et mélancolique*” (Baudelaire, 1968, p. 43). O mesmo esteta que, enquanto diarista, escreverá, em *Fusées*, de 1867: “O que não é ligeiramente disforme tem um ar insensível” (Baudelaire, 1968, p. 625). Definitivamente, os espelhos da obra não são espelhos planos e ortogonais, mas superfícies caoticamente côncavas e convexas que geram imagens deformadas e irreconhecíveis. Não o são ainda em *Poèmes saturniens* de Paul Verlaine (1866) e *Une saison en Enfer* de Rimbaud (1873). Tão-pouco o são nas figuras longilíneas de El Greco, nas *Meniñas* de Velázquez, no *Grito* de Edvard Munch, nas dançarinas de Matisse ou nas escadarias quadridimensionais de Escher, só para dar alguns exemplos plásticos que rompem com as leis matemáticas da estética, da proporção à perspectiva, mas também com as emanções do esplendor inteligível.

Em Portugal, escolheria, a título de exemplo entre muitos outros possíveis, dois casos literários do fascínio por Narciso e da sua morte às mãos de Saturno. O primeiro é o caso de José Régio, poeta de primeira grandeza que categorizou periodologicamente o Modernismo português e liderou a revista *Presença* entre 1927 e 1940, sob os auspícios de uma doutrina estética que, em 1927, no número inaugural dessa publicação periódica, valorizava a “literatura viva” como expressão “que provém da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística” (Régio, 1927, p. 1), o que replica um dos princípios da estética intimista e espontânea do Romantismo em busca da composição original

(Young, 1966), amiúde nele associada ao narcisismo porque o seu livro de estreia, *Poemas de Deus e do Diabo*, de 1925, apresentava um soneto intitulado “Narciso”:

Dentro de mim me quis eu ver. Tremia,
Dobrado em dois sobre o meu próprio poço...
Ah, que terrível face e que arcabouço
Este meu corpo lânguido escondia!

Ó boca tumular, cerrada e fria,
Cujo silêncio esfíngico eu bem ouço!...
Ó lindos olhos sôfregos, de moço,
Numa frente a suar melancolia!

Assim me desejei nestas imagens.
Meus poemas requintados e selvagens,
O meu Desejo os sulca de vermelho:

Que eu vivo à espera dessa noite estranha,
Noite de amor em que me goze e tenha,
... Lá no fundo do poço em que me espelho! (Régio, 2001, p. 56)

O espelho deste Narciso é a noite e o poço, ou o elemento *terra*, a descida ao submundo do Inferno. O dispositivo retórico revela-se por isso alheio ao mito clássico, dado que o sujeito se inclina sobre si mesmo, em pose consagrada, como figura afundando-se numa catábase melancólica. As águas em que este Narciso naufraga são as águas turvas da melancolia, essa “doença da alma” que, no diagnóstico primordial de Hipócrates, mistura a fobia e a distímia (Pigeaud, 1989). Sucede algo de semelhante ao que Starobinski entrevê no “espelho sinistro” de Baudelaire: “O Eu-espelho figura um aspecto extremo da melancolia: ele não se pertence, ele é pura despossessão” (Starobinski, 1989, p. 35). O que revoga as leituras confessionalistas deste poema em concreto e da poética de José Régio em geral.

Por último, para coroar os meus argumentos, convoco um poema do mais inesperado poeta em matéria de expressão confessional e sentimentalidade imediata. É um autor conhecido como titular de uma expressão metaforocêntrica, objectiva e impessoal, vertida num lirismo elíptico e estésico que gozou de singular fortuna crítica e grande adesão de leitores na segunda metade do século XX. Refiro-me a Eugénio de Andrade, nascido em 1923, cuja bibliografia poética oficial indica dois livros juvenis e imaturos, *Adolescente*, de 1942, e *Pureza*, de 1945, conferindo à obra *As Mãos e os Frutos*, de 1948, o verdadeiro papel inaugural da sua obra poética. Sem embargo, em 2002, no Vol. 7 da *História da literatura portuguesa* vinda a lume com a chancela das Publicações Alfa, fiz recuar o início da produção literária deste autor até 1940, integrando no seu percurso, à revelia das listas oficiais que circulavam, um outro opúsculo juvenil, dado à estampa aos 17 anos, com evidente qualidade de composição mas progredindo numa linha estética que o autor iria de facto superar com *As Mãos e os Frutos* (Carlos, 2002, p. 262). O opúsculo reproduz um poema relativamente longo, com notórias influências do esteticismo das *Canções* de António Botto. De título “Narciso”, e assinado pelo nome civil do autor, José Fontinhas, com a dedicatória “A todos os

olhos verdes / — como os meus”, é, na sua aparente ingenuidade, um impressionante exemplo de como o mito clássico se transfigura num jogo de espelhos e labirintos melancólicos, com sugestões sombrias de sedução onanista que a obra regiana também cultivou:

Aquêle rapaz de olhos verdes,
Que me fita lá do fundo
Do cristal onde me espelho
Parece gostar de mim.

Segue todos os meus gestos
Com aquêle olhar profundo
De querer fixar a vida
E os Desvairios do mundo.

Tento fugir ao seu olhar,
Mas meus olhos indecisos
Estão presos ao encanto
Dos seus olhos muito belos,
Dos seus cabelos doirados,
E dos seus lábios vermelhos.

O rapaz que vai seguindo
Os meus movimentos brandos
Lá no fundo do cristal,
Tem nos olhos o desejo
De beijar a minha boca,
Num beijo brusco, brutal.

[...]

E o rapaz dos olhos verdes
E do sorriso parado
Estende os braços... e beija
A minha boca vermelha
Que se rendeu ao pecado.

[...]

O menino dos olhos verdes
— O de sorriso parado,
O que tem cabelos de ouro
E levemente ondulados,
Está caído ali no chão
Ao pé do límpido espelho... (Fontinhas, 1940, s/p)

De certo modo, *mutatis mutandis*, esta canção, a que aqui falta a poderosa cadência do refrão, não deixa de ser uma forma ínvia de imitar o imaginário de *Through the looking-glass*, de Lewis Carroll. A melancolia ressalta da imagem narcísica que se move no outro lado do espelho em processo de mutação e alienação: puro correlato invertido, tal como o poema “*Jabberwocky*” de Humpty Dumpty, o inventor do *portmanteau word*, que consiste em “*two meanings packed up into one*

word” (Carroll, 1980, p. 271). No fim de contas, é esse conhecimento do duplo e do *contraditório* que Saturno incorpora, ao contrário de Narciso, paralisado pela identidade entre conhecer-se e morrer.

Referências bibliográficas

- Abrams, M. H. (1971). *The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Aristóteles (1988). *L’homme de génie et la mélancolie: Problème XXX, 1*. Paris: Rivages, 1988.
- Aristóteles (1994). Sur la raison, l’intelligence et la sagesse [Problème XXX]. In P. Louis (Ed.), *Problèmes* (T. III). Paris: Les Belles Lettres.
- Bachelard, G. (2003). *L’eau et les rêves: Essai sur l’imagination de la matière*. Paris: José Corti.
- Baudelaire, C. (1968). *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil.
- Brann, N. L. (2002). *The debate over the origin of genius during the italian Renaissance: The theories of supernatural frenzy and natural melancholy in accord and in conflict on the threshold of the scientific revolution*. Leiden: Brill, 2002.
- Bright, T. (1996). *Traité de la mélancolie*. Grenoble: Jérôme Millon. Ed. orig. 1586.
- Burke, E. (1998). *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Oxford: Oxford University Press. Ed. orig. 1757.
- Burton, R. (1961). *The anatomy of melancholy*. Londres: J. M. Dent & Sons. Ed. orig. 1621.
- Carlos, L. A. (2002). A geração dos *Cadernos de poesia* (pp. 235-268). In Ó. Lopes (Ed.), *História da literatura portuguesa: As correntes contemporâneas* (vol. 7). Lisboa: Publicações Alfa.
- Carlos, L. A. (2016). “Apoptoses” (pp. 7-18). In F. C. Branco, *Carta a mim mesmo: Poesia 2011-2014*. Maia: Cosmorama.
- Carroll, L. (1980). *The annotated Alice: Alice’s adventures in Wonderland and through the looking-glass*. Middlesex: Penguin.
- Du Bos, J.-B. (1993). *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Genebra: Slatkine. Fac-simile ed. 1770. Ed. orig. 1719.
- Duff, W. (1999). *An essay on original genius and its various modes of exertion in philosophy and the fine arts, particularly in poetry*. Delmar: Scholars’ Facsimiles & Reprints. Fac-simile ed. orig. 1767.
- Ficino, M. (2000). *Les trois livres de la vie*. Paris: Fayard. Ed. orig. 1489.
- Fontinhas, J. [Eugénio de Andrade] (1940). *Narciso*. Lisboa: Autor.
- Freud, S. (1974). Luto e melancolia. In *Metapsicologia*. Rio de Janeiro: Imago.
- Gerard, A. (1966). *An essay on genius*. Munique: Wilhelm Fink Verlag. Fac-simile ed. orig. 1774.
- Grappin, P. (1952). *La théorie du génie dans le préclassicisme allemand*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Highet, G. (1957). *The classical tradition: Greek and roman influences on western literature*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Kant, I. (1998). *Crítica da faculdade do juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998. Ed. orig. 1790.
- Klibansky, R., Panofsky, E., e Saxl, F. (1989). *Saturne et la mélancolie: Études historiques et philosophiques: Nature, religion, médecine et art*. Paris: Gallimard.
- Lacan, J. (1966). Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je. In *Écrits I*. Paris: Seuil.
- Lambotte, M.-C. (1999). *Esthétique de la mélancolie*. Paris: Aubier.
- Locke, J. (1999). *Ensaio sobre o entendimento humano*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Ed. orig. 1690.
- Löwy, M., e Sayre, R. (1997). *Revolta e melancolia: O romantismo contra a corrente da modernidade*. Venda Nova: Bertrand.
- Michel, A. (1994). *La parole et la beauté: Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Paris: Albin Michel.
- Murray, P. (Ed.). (1989). *Genius: The history of an idea*. Oxford: Blackwell.
- Ovídio (1983). *Metamorfosis*. Barcelona: Editorial Bruguera.

- Pigeaud, J. (1989). *La Maladie de l'âme: Étude sur la relation de l'âme et du corps dans la tradition médico-philosophique antique*. Paris: Les Belles Lettres.
- Plotino (1976). *Ennéades* (I, VI). Paris: Les Belles Lettres.
- Régio, J. (1927). Literatura viva. *Presença*, 1, 10 de Março.
- Régio, J. (2001). *Poesia-I*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Rimbaud, A. (1973). Lettres dites du voyant. In *Poésies / Une saison en Enfer / Illuminations*. Paris: Gallimard.
- Schopenhauer, A. (s/d). *O mundo como vontade e representação*. Porto: Rés Editora. Ed. orig. 1818.
- Shaftesbury, L. (1978). Soliloquy: Or, advice to an author. In *Characteristicks of men, manners, opinions, times* (vol. I). Hildesheim: Georg Olms Verlag. *Fac-simile* ed. orig. 1711.
- Starobinski, J. (1989). *La mélancolie au miroir: Trois lectures de Baudelaire*. Paris: Julliard.
- Wittkower, R., e Wittkower, M. (2000). *Les enfants de Saturne: Psychologie & comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution Française*. Paris: Macula.
- Wordsworth, W. (1959). Preface. In *The lyrical ballads*. Londres: Methuen. Ed. orig. 1800.
- Young, E. (1966). *Conjectures on original composition*. Leeds: The Scholar Press. *Fac-simile* ed. orig. 1759.
- Zilsel, E. (1993). *Le génie: Histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance*. Paris: Minuit.

Resumo

O autor propõe a unificação do mito de Narciso e da teoria da Melancolia como termos do tropo etopoiético na poesia da Modernidade romântica e baudelairiana. Mito e teoria da Antiguidade, figurando a transparência da água e a densidade da terra, a sua síntese alienante será incarnada pelo Homem romântico e moderno, no “espelho triste” da sua orfandade teológica e estética, que traduz uma ruptura com a ordem do Bem e do Belo ideais. Começando por representar o regresso de Narciso enquanto símbolo da subjectividade egotista assim resgatada, o Romantismo, na sua evolução durante os séculos XIX e XX, acabará por se encontrar com a figura melancólica de Saturno, que se transforma no mito idiossincrático da Modernidade estética.

Abstract

The author proposes the unification of the Narcissus myth and the Melancholy theory as terms of the ethopoeitic trope in the poetry of Romantic and Baudelairean Modernity. Myth and theory of Antiquity, featuring the transparency of water and the density of the earth, its alienating synthesis will be incarnated by the romantic and modern Man, in the “sad mirror” of his theological and aesthetic orphanhood, which translates a rupture with the order of ideal Good and Beautiful. Starting by representing the return of Narcissus as a symbol of the egotist subjectivity thus rescued, Romanticism, in its evolution during the 19th and 20th centuries, will end up meeting the melancholy figure of Saturn, who becomes the idiosyncratic myth of aesthetic Modernity.

Espelhos de Narciso, mimetismos imperiais: notas à margem do Portugal de Sacheverell Sitwell

Narcissistic Mirrors, Colonial Mimetics: some remarks on Sacheverell Sitwell's Portugal

Pedro Lopes de Almeida

Brown University

pedro_lopesdealmeida@brown.edu

Palavras-chave: Literatura de viagens, imperialismo, colonialidade, fotografia, mimetismos coloniais, modernização.

Keywords: Travel writing, imperialism, coloniality, photography, colonial mimetism, modernization.

1. Espelhos narcísicos e políticas imperiais

Gostaria de começar com uma pequena heresia. Gostaria de me afastar por momentos da versão mais canónica do mito de Narciso, aquela que nos chega por Ovídio nas suas *Metamorfoses* e que, calculo, ocupará parte importante dos trabalhos deste encontro, para me deter numa outra versão, porventura menos conhecida, mas que serve melhor os propósitos da minha exposição. Trata-se da versão de Pausânias, na sua *Descrição da Grécia* (também esse um livro de viagens), e fixada já no segundo século da era comum. Pausânias começa por comentar a versão corrente do mito, dizendo que lhe parece estapafúrdia a ideia de um homem com idade suficiente para se apaixonar não ser capaz de distinguir um ser humano de um reflexo na água (não está mal visto...). De acordo com a versão preferida por Pausânias, Narciso teria uma irmã gémea, em quase tudo semelhante a ele. Os dois costumavam caçar juntos, usando idênticas roupagens, armas, e modos de por os cabelos. Narciso ter-se-ia então apaixonado pela irmã e, quando esta morre, ele iria até à fonte onde costumavam beber juntos para, sabendo ser aquele o seu próprio reflexo (não era estúpido nenhum...), encontrar nele algum alívio para a sua dor, imaginando ver não a sua imagem, mas a

da sua irmã (9.31.9)¹. Ora esta versão, porventura menos dramática, permite-me colocar a seguinte pergunta: pode, afinal, o espelho ser um problema? Pode um espelho exigir de quem nele se revê um esforço de interpretação, e uma reorganização daquilo que a superfície lhe devolve? Numa palavra: pode um espelho ser também um *puzzle*?

Publicado originalmente em inglês em 2008 e traduzido para o português apenas em 2019, *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Quotidiano*, da artista plástica, escritora e teórica Grada Kilomba oferece-se ao leitor — na magnífica edição da Orfeu Negro aparecida em Maio de 2019 — como um espelho refletindo na capa o rosto da leitora, ou de quem tome nas mãos o livro-objeto. A obra recolhe uma série de cenas aparentemente triviais onde interações mais ou menos comuns produzem práticas de violência racializada, através de processos de subalternização onde o passado colonial e as relações entre branquitude-negritude nunca estão demasiado distantes. Como demonstra em cada um dos episódios que revisita Grada Kilomba, “Olhar e questionar são formas de controlo que encarnam naturalmente o poder” (Kilomba, 2019, p. 121). Assim, a superfície espelhada na capa do livro remete a potencial leitora para a sua própria situação de poder, começando por devolver a priori a quem se encontra fora do livro todas as perguntas que se pode esperar verem respondidas lá dentro, e destruindo assim a estabilidade da relação sujeito-objeto na base da epistemologia ocidental e, claro, da tradição académica em que, de uma maneira ou de outra, nos inserimos.

O espaço entre a superfície da água e o rosto de Narciso torna-se problemático, denso, e tem de ser percorrido em múltiplas direções uma e outra vez em redor deste livro-objeto que reflete tudo à sua volta. Se, por um lado, não procuro aqui estabelecer equivalência entre os processos de racialização identificados por Kilomba e aqueles que irei tentar expor em seguida — não se trata, no texto de que irei ocupar-me, de uma relação colonial, nem se trata, na maioria dos casos, de uma subalternidade pela construção de um sujeito negro por oposição ao branco europeu — importa-me, outrossim, alargar o campo de possibilidades dos processos de subalternização, incluindo a construção de hierarquias discretas e subtis baseadas na corporalidade, a partir de interações quotidianas, de modo

¹ “They say that Narcissus looked into this water, and not understanding that he saw his own reflection, unconsciously fell in love with himself, and died of love at the spring. But it is utter stupidity to imagine that a man old enough to fall in love was incapable of distinguishing a man from a man’s reflection. There is another story about Narcissus, less popular indeed than the other, but not without some support. It is said that Narcissus had a twin sister; they were exactly alike in appearance, their hair was the same, they wore similar clothes, and went hunting together. The story goes on that Narcissus fell in love with his sister, and when the girl died, would go to the spring, knowing that it was his reflection that he saw, but in spite of this knowledge finding some relief for his love in imagining that he saw, not his own reflection, but the likeness of his sister. The flower narcissus grew, in my opinion, before this, if we are to judge by the verses of Pampbos. This poet was born many years before Narcissus the Thespian, and he says that the Maid, the daughter of Demeter, was carried off when she was playing and gathering flowers, and that the flowers by which she was deceived into being carried off were not violets, but the narcissus” (Pausanias, 1935, p. 311).

a compreender os efeitos do poder — nas suas dimensões imperiais, neocoloniais, globalizantes, e num quadro capitalista — como prática de espelhos narcísicos, onde um *eu* procura um *outro* que não está lá (ele sabe-o, no fundo, como o Narciso de Pausânias), não pode estar, mas lhe parece necessário para poder construir a imagem de si que, num dado sistema, lhe parece a mais adequada.

Tudo isto pode soar demasiado vago por enquanto, e é natural que assim seja. Proponho então, depois deste preâmbulo necessariamente insatisfatório, visitar brevemente alguns argumentos que têm sido formulados em torno das ideias que pretendo explorar, para em seguida, passar a uma leitura rente ao texto do livro de viagens *Portugal and Madeira*, de Sacheverell Sitwell, onde encontrei um número de figuras narcísicas curiosas que talvez me permitam avançar algumas ideias. Farei essa leitura em torno de três momentos, ou três eixos de sentido, e, convém dizê-lo desde já, irei quase sempre limitar-me a deixar falar o texto original, quase sem interferências da minha parte (de uma certa maneira, como a capa do livro-objeto de Grada Kilomba). A minha linguagem será, pois, quase sempre colada à letra de Sitwell, traduzida por mim do modo mais direto possível.

É conhecido o argumento do sociólogo Boaventura Sousa Santos acerca das características particulares da ocupação colonial portuguesa em África². Segundo ele, a posição semiperiférica do espaço metropolitano português no âmbito das potências colonizadoras encontraria eco na condição dos colonos portugueses nos territórios ocupados em África, colonos que se encontrariam em posições intermédias entre os demais colonizadores brancos europeus (Próspero) e as populações vítimas da colonização (Caliban). Não pretendo aqui discutir os méritos e as insuficiências da abordagem de Sousa Santos (o que já foi feito, de resto, com bastante detalhe)³, mas apenas convocar essa sua perspectiva como contraponto

² Em “Entre Próspero e Caliban”, Boaventura de Sousa Santos analisa a condição “semiperiférica” ocupada por Portugal na cena internacional (Santos, 2003, p. 27), para propor uma revisão da especificidade do colonialismo Português (especialmente em África) no século XX: um Estado periférico na Europa, em estado de subdesenvolvimento, procurando manter um domínio colonial ultramarino sem possuir os recursos necessários para isso, sendo ele mesmo subalterno relativamente a outras potências coloniais da época. De acordo com Sousa Santos, tendo embora a inserção de Portugal no projeto de expansão europeia sido original, a ulterior vinculação do capitalismo industrial ao colonialismo viria a pôr termo a esse discurso da originalidade portuguesa, substituído pela “derivação, pelo particularismo e [pela] especificidade” (p. 29), redundando assim numa “estranha suspensão do tempo, numa anacronia”. Embora a sistematização seja altamente eficaz na caracterização da relação colonizador europeu/colonizado, e em particular na demonstração da ineficácia e brutalidade da ocupação como consequência da temporalidade específica em que se desenvolve este modelo colonial, pouco é dito acerca da construção desta subalternidade relativa face às outras potências coloniais, tendo a dimensão *calibanizada* desse Próspero (Caliban doutras latitudes) ficado, até ao momento, largamente inexplorada. Curiosamente, esta dimensão permanece igualmente ausente das críticas e objeções que têm sido apontadas à teorização de Sousa Santos, o que parece sugerir um certo grau de naturalização das premissas do seu argumento.

³ Mais recentemente, os trabalhos de autores como Miguel Vale de Almeida, Paulo de Medeiros, Ana Paula Ferreira, entre outros, vieram contribuir para uma abordagem mais nuanceada das questões de identidade e raça no contexto português. De uma forma ou de outra, estes autores

— num primeiro momento — e possivelmente (sem contradição) como complemento — num segundo momento — à leitura que proponho de *Portugal and Madeira*. Por um lado, o relato de viagens de Sitwell demonstra que não existe uma diferença substancial entre a expansão imperialista de Portugal e da sua metrópole de origem (Inglaterra), como fica patente na afinidade de efeitos que essas ocupações produzem nas duas metrópoles, e que constituem, grosso modo, o núcleo admirativo de Sitwell em Portugal (a opulência do barroco, a abundância de talha dourada, as riquezas amalgamadas na exploração colonial e vertidas em palácios sumptuosos, os excessos do manuelino, ou o acesso a objetos e bens deslocados de países e culturas distantes com as quais os colonizadores estabeleceram relações largamente expropriativas), mas também as brutais desigualdades sociais e económicas resultantes de regimes tremendamente lucrativos para um pequeno número de indivíduos que acumulam poder, bens e capital com origem imperial, vis-à-vis todos os demais. Esta é, evidentemente, a dimensão que se poderia dizer em contradição (ou talvez, com mais propriedade, contradistinção) com a leitura de um Próspero calibanizado — e, de resto, não contém em si nada de especialmente original. A outra forma de relacionar a minha leitura com a abordagem já clássica de Sousa Santos — talvez mais original — pode ser vista como um modo de complementaridade à sua análise. Na linha das teorias que atrás evoquei de Grada Kilomba e do racismo como produção quotidiana de atos aparentemente triviais, procurarei destacar como aspetos discretos na produção de um livro de viagens são instrumentalizados na produção de inferioridades estratégicas entre o viajante britânico e os portugueses locais, isto é, na transformação de sujeitos (homens e mulheres com quem se cruza e interage nas viagens) em objetos narrativos calibanizados. Na combinação destes dois modos de relação espero poder realçar a tal imagem narcísica, de aproximação e repulsa, que anima a minha leitura de *Portugal and Madeira*.

Partindo destes diálogos críticos, a minha hipótese exploratória para a leitura que proponho de *Portugal and Madeira* assenta na premissa segundo a qual aqui — como noutros textos congéneres — há um imaginário do Portugal contemporâneo que é objeto de negociação por parte do viajante-escritor. Um imaginário marcado pela não-pertença a um tempo e a um espaço que poderíamos designar como “A Europa”, que serve aqui como substituto de “A Modernidade,” sendo que esta, por sua vez, serve como substituto para “a branquitude.” Esta não-pertença exige desde logo uma operação de distanciamento e parentetização da realidade imediata, das pessoas, da vida quotidiana, enquanto se alicerça, ao mesmo tempo, numa negociação da memória destinada a adjudicar um lugar específico ao passado imperial e ao presente de ocupação colonial protagonizada pelo regime português. Noutras palavras: se existe, por parte do viajante inglês, uma identificação com o imaginário expansionista na base da ocupação colonial,

têm demonstrado como a experiência das vítimas do colonialismo de ocupação branca europeia protagonizado por portugueses coexiste com uma subalternidade desse mesmo colonizador no quadro de um capitalismo transnacional com efeitos em todo o campo, complicando assim as narrativas de subalternidade(s) presentes na metrópole e nos espaços coloniais portugueses.

que não é dissociável do papel do império britânico no mesmo período, essa identificação é tensionada pelo exercício de poder de um homem, branco (ou mais branco), vindo de um espaço hegemónico, que se revê numa relação altamente estratificada com os corpos que encontra aqui. Trata-se, em suma, de negociar a imagem devolvida pelo espelho — mimetismo imperial — encontrando um regime que preserve a desigualdade estrutural na base destas relações.

2. *Portugal and Madeira*, ou um Narciso em viagem

Sir Sacheverell Sitwell nasce em 1897 em Scarborough, Yorkshire, no seio de uma família da alta aristocracia inglesa, e morre em 1988 em Towcester, Northamptonshire. Sacheverell é o mais novo dos três irmãos Sitwell — Edith Sitwell e Osbert Sitwell, conhecidos como os “literatos Sitwell”, e que gozam, desde os anos 20, de fama como os mais refinados (e snobes) poetas e ensaístas do meio artístico britânico. O trio irá protagonizar momentos memoráveis na alta sociedade inglesa, como várias performances em castelos, recitais de poesia marcados pela excentricidade, e festas que contribuem para definir os anos 30 como *a era do swing*. Sacheverell destaca-se como crítico de arte, publicando numerosos livros acerca do barroco europeu e da arte inglesa do século XIX⁴, além de vários livros de viagens, que lhe valem um público fiel de viajantes de sala de estar⁵.

Portugal and Madeira, publicado em Londres pela Batsford em 1954 e em Nova Iorque no ano seguinte pela Hastings, insere-se no corpus relativamente vasto (e pouco explorado) de livros de viagens escritos ao longo da primeira metade do século XX tendo como temática central um país — Portugal — mais ou menos isolado do resto da Europa, atravessando mudanças políticas e sociais nem sempre fáceis de compreender aos observadores estrangeiros. O volume conta com um mapa do país desenhado pelo autor e 71 fotografias, algumas delas captadas pelo próprio ou pela sua esposa, outras adquiridas a fotógrafos que visitam o país no mesmo período (como Fritz Henle, A. F. Kersting, Lettice Ramsay, Paul Popper, ou Gerti Deutsch). O livro é recebido com algum entusiasmo, como demonstra o número apreciável de recensões publicadas nos anos seguintes (destacando-

⁴ Entre eles podem ser referidos: *Southern baroque art; a study of painting, architecture and music in Italy and Spain of the 17th & 18th centuries* (New York, Knopf, 1924); *German baroque art* (New York, George H. Doran, 1928); *Theatrical figures in porcelain, German 18th century* (London, Curtain Press, 1949); *The Netherlands: a study of some aspects of art, costume and social life* (London/New York, Batsford, 1948); *Spanish baroque art, with buildings in Portugal, Mexico, and other colonies* (London, Duckworth, 1931); *The Gothick north; a study of mediaeval life, art, and thought* (Boston/New York, Houghton Mifflin Company, 1929); *Conversation pieces: a survey of English domestic portraits and their painters* (London, B.T. Batsford, 1936).

⁵ Para além do volume de que se ocupa este ensaio, compõem a sua bibliografia de títulos dedicados a viagens: *Roumanian Journey* (London, Batsford, 1938); *Denmark* (London, Batsford, 1956); *Malta* (com Tony Armstrong Jones, London, Batsford, 1958); *Bridge of the Brocade Sash: travels and observations in Japan* (Cleveland, World Pub. Co., 1959); *Spain* (London, New York, Batsford, 1950); *The Red Chapels of Banteai Srei, and Temples in Cambodia, India, Siam, and Nepal* (London, Weidenfeld and Nicolson, 1962); *Golden Wall and Mirador: Travels and Observations in Peru* (Cleveland, World Pub. Co., 1961).

-se entre elas a da *Kirkus Reviews*, do *The New York Times*, e do *The Times Literary Supplement*)⁶, o que faz pensar que a sua circulação (e dos quadros que ele reproduz) não terá sido despidiçada.

O livro é o resultado das visitas do autor a Portugal, em nada menos do que cinco ocasiões diferentes: a primeira entre Março e Abril de 1926, a que se seguiram visitas mais curtas em 1931, 1932, 1936, e uma última, de Agosto a Setembro de 1953. Após um capítulo introdutório dedicado a dados históricos e sociais, a narrativa encontra-se organizada geograficamente, com Sitwell apresentando ao leitor os principais centros regionais de Portugal e vários trajetos possíveis em redor de cada um deles, com um grau de minúcia assinalável, deslocando-se até povoações tão remotas como Canas de Senhorim, Vidago, Lamego, Refóios do Lima, Castelo Branco, Estremoz, ou Praia da Rocha, para além, como é óbvio, dos mais emblemáticos destinos turísticos (Braga, Nazaré, Alcobaça, Batalha, Tomar, Beja, etc.). Em cada um deles Sitwell aponta os principais pontos de interesse, seja por razões históricas, artísticas, arquitetónicas, ou naturais, indo a detalhes quase impressionantes para um viajante estrangeiro. O caudal de informação que flui através do seu livro não teria sido possível, como o próprio autor reconhece, sem o apoio de “informantes locais” ligados às elites portuguesas, entre os quais se destaca o médico e especialista em história da arte Reynaldo dos Santos (autor de uma vasta bibliografia consagrada às artes plásticas e à arquitetura portuguesa), ou o detalhadíssimo guia *The Selective Traveler in Portugal*, preparado alguns anos antes por Ann Bridge e Susan Lowndes Marques⁷.

3. Corpos espelhados e reflexos fora do lugar

O primeiro momento onde gostaria de deter-me neste itinerário de leitura prende-se com o modo como os corpos que atravessam este livro nos são apresentados na sua materialidade. Refiro-me, em concreto, aos corpos de mulheres

⁶ “Portugal and Madeira, by Sacheverell Sitwell”, recensão anónima, *Kirkus Reviews*, edição de 21 de Janeiro de 1954; “Baroque And Rococo; PORTUGAL AND MADEIRA. By Sacheverell Sitwell. Illustrated. 242 pp. New York: British Book Center. \$4”, recensão de V. S. Pritchett, *The New York Times*, edição de 23 de Janeiro de 1955. “Poet’s commentary”, recensão de Rose Macaulay, *Times Literary Supplement* 2754 (12 de Novembro de 1954), p. 724; e ainda “Sacheverell Sitwell, “Portugal and Madeira,” and H. V. Morton, “A Stranger in Spain” (Book Review).” *Bulletin of Hispanic Studies*, 33(2), pp. 104. De um modo global, a receção contemporânea do livro tende a sublinhar as liberdades adotadas pelo autor na elaboração do seu relato de viagens por Portugal, destacando aspetos como a “imaginative journey” através de um Portugal “[...] of subtle colors, of gentle chivalry and of colorful history”, no qual “Mr. Sitwell’s consciousness of the intangibles does much to recreate Portugal as the country lacking the tragedy of Spain, whose beauties are more soft than dazzling yet whose golden era started new world discoveries” (*Kirkus Review*), a classificação de “a poet’s commentary” (*Times Literary Supplement*), ou ainda a classificação de “evocative travels” que haviam produzido “a dignified and useful book for the traveler who looks for beautiful things” (*The New York Times*).

⁷ *The Selective Traveller in Portugal*, por Susan Lowndes Marques e Ann Bridge, publicado em 1949 (London: Evans Brothers Limited). V.g. Pinho, Jorge. “‘The Selective Traveller in Portugal’: Anacronismos e Peculiaridades de um Olhar sobre Portugal,” *Via Panorâmica* 2 (2009), pp. 101-128.

e de homens com quem Sitwell se cruza em Portugal, e como essas pessoas são descritas, classificadas, e racializadas pelo viajante.

Sitwell viaja para a Ilha da Madeira a bordo do navio *Stirling Castle*, da Union Castle Line, vindo de Southampton, e faz o primeiro desembarque em Porto Santo. À chegada, a meio da noite e entre cerrado nevoeiro, descreve com minúcia a cena que aguarda os viajantes ainda antes de entrarem nas águas do porto: vindas de terra, dezenas de pequenas canoas movidas a remos aproximam-se do enorme cruzeiro transatlântico, cada uma delas com pequenas lanternas de que-rozene, um adulto e uma criança a bordo. Os meninos estavam ali para mergulharem nas águas por uma moeda, e os homens oferecem-se para levar para terra os passageiros e a respetiva bagagem. A cena, afirma, podia estar a acontecer em qualquer ilha dos mares do Sul, e “talvez não haja outra população branca anfíbia que saia a receber desta maneira os navios em passagem, ignorando se é dia ou noite” (Sitwell, 1954, p. 45)⁸. Ficamos sem saber, acrescento eu entre parêntesis, se ‘anfíbio’ se refere aqui à geografia marítima ou à hibridez racial. Em todo o caso, é notória a atenção dedicada a assinalar a diferença entre *estes* brancos e os outros, nomeadamente e em primeiro lugar o próprio Sacheverell, que confessa recordar a sensação do desembarque como “uma chegada privada e clandestina”, sentindo-se “como se fora um rei exilado aportando ao seu destino, onde ninguém o aguarda, para além de um ou dois mendigos, e alguns noctívagos que, nestes climas temperados, parecem falar toda a noite, e nunca se recolhem para dormir” (Sitwell, 1954, pp. 45-46).

Há um esforço contínuo para encontrar categorias raciais onde encaixar os nativos. Na ilha da Madeira, Sitwell compara-os alternadamente a mensageiros indígenas da civilização Maya (ao vê-los carregados com enormes cestos às costas, transbordantes de flores que os cobriam quase por completo, e com os quais corriam longas distâncias nos caminhos estreitos através da montanha), ou aos homens do norte de África, os habitantes das *fondouks* de Marrocos, que lhe parecem semelhantes às casas típicas de Santana, com os seus telhados de colmo. Na Nazaré, ao contemplar os pescadores trabalhando na praia, retoma a obsessão com a classificação dos corpos desta que vê como “uma raça à parte,” os mais jovens com “o osso frontal e a cana do nariz constituindo uma única linha reta”, sugerem-lhe traços semíticos (Sitwell, 1954, p. 123), enquanto os mais velhos lhe lembram “sátiros usando barretes negros e longos bigodes”. Já as mulheres, e vale a pena citar textualmente e na íntegra:

As mulheres, também, são orientais. Quando não se encontram ocupadas remendando as redes de pesca ou salgando o peixe, são orientais na sua passividade, especialmente quando se sentam em círculo na areia, ou nos degraus de pedra. Vestem negro, usam xailes negros, e algumas levam um pequeno chapéu também negro à cabeça. E parecem felizes, sentadas sem movimento algum, escondendo os rostos com uma mão que segura o xaile. (Sitwell, 1954, p. 123)

⁸ Para facilitar a legibilidade do presente artigo, todas as citações do livro de Sacheverell Sitwell são traduzidas para português. Salvo indicação em contrário, as traduções são da minha responsabilidade, e seguem de perto o original.

É claro, há surpresas que o viajante não poderia antecipar no quadro que parece traçar para as pessoas que aqui vivem, resultando em irónicos volte faces para o narrador. Descobre com imenso espanto que alguns dos praticantes de uma dança arcaica num dos pontos mais remotos do país, lugar inteiramente desligado do curso do mundo e resistente à modernidade, onde persistiam ainda primitivos rituais de bruxaria e se falava um *patois* rudimentar, tinham estado afinal, fazia menos de dois meses, no Royal Albert Hall em Londres, com a sua dança dos pauliteiros, representando Miranda do Douro num festival de folclore (Sitwell, 1954, p. 163).

As menções diretas às condições de vida nas colónias portuguesas referem-se sobretudo ao período colonial tardio do Brasil, apenas para enfocar a obra de António Francisco Lisboa (o Aleijadinho), e notar que a vida na Ouro Preto do século 18 teria oferecido um pitoresco espetáculo a todos quantos pudessem gozá-lo, com numerosas vantagens sobre as minas de ouro do Rand (Sitwell, 1954, p. 24).

Mas há algo, afirma o autor, de que é impossível esquecer-se estando em Lisboa: Mascate, no Omã, Ormuz, Goa, ou Macau. Como se estes espaços estivessem inscritos na geografia urbana da capital, em contraste com a ausência do império britânico na cidade de Londres. Afinal, recorda Sitwell, Macau contava-se entre as colónias portuguesas desde 1557, enquanto Hong Kong apenas em 1841 se tornara uma colónia da coroa inglesa. Perante isto, lamenta que não se ache em Lisboa um correspondente Arquivo das Índias, à imagem do de Sevilha (Sitwell, 1954, p. 36).

Os portugueses são, nas suas palavras, “a mais romântica das raças colonizadoras” (Sitwell, 1954, p. 53) — expressão obscura que não nos resta senão imaginar o que quereria com ela dizer o autor — o que explicaria que a colonização da Madeira tivesse sido descurada, em face de Macau ou de Goa. A Madeira estaria demasiado próxima de casa, o que também lhe serve para explicar a existência de “melhores edifícios nos Açores do que os que se encontram na Madeira” (*ibidem*).

Em Lisboa, ao visitar o Mosteiro dos Jerónimos, o especialista em história da arte (com obra publicada sobre o estilo Manuelino) declara parecerem-lhe os Jerónimos não uma abadia gótica, mas um templo indiano (“os Jerónimos são um templo indiano, com mil ou mil e quinhentos anos. Mais próximo dos templos de Angkor do que de Chartres ou de Amiens”, Sitwell, 1954, p. 97). O Castelo da Pena, em Sintra, surge-lhe como uma bizzarria da qual se alcança uma vista esplêndida (Sitwell, 1954, p. 103), o Balmoral português, dirá o autor, mas “em versão pesado”. Já o palácio de Mafra (cuja traça, diria eu, não é tão afastada assim da do Castelo de Balmoral) lhe parece “de uma monotonia quase intolerável” (Sitwell, 1954, p. 104). Na mesma linha, em fascinante nota de rodapé (pelo menos para mim) queixa-se Sitwell do mau gosto dos carrilhonistas do palácio, dizendo que um amigo seu, ao serviço do British Museum, visitara Mafra poucos anos antes, sendo recebido com os sinos das duas torres interpretando nada menos do que a valsa da *Viúva Alegre*, de Franz Lehár. “Os gostos mudam, e, parece-me — escreve — deterioram-se com o tempo. Barettoni — continua — visitando Mafra a 13 de Setembro de 1760, encontrou o carrilhonista tocando Händel e as mais difíceis

peças de Scarlatti. Que música, perguntamos nós, irão tocar os sinos do Palácio de Mafra em 2054-55?” (Sitwell, 1954, p. 107).

Tudo parece estar rigorosamente fora do lugar, como se algum génio malvado tivesse trocado a localização de monumentos, sons, e edifícios dos principais destinos turísticos da elite britânica.

4. Temporalidades fora de ordem: reflexos narcísicos dessincronizados

O segundo motivo de interpretação que gostaria de propor tem a ver com o modo como, no relato de viagens de Sitwell, o tempo merece um tratamento cuidadoso e coerente, configurando uma orientação que podemos rastrear ao longo de toda a obra. Penso aqui em particular num certo sentido da palavra *tempo*, relacionada com o conceito de tempo histórico mas não contido apenas no sentido historiográfico deste. Um sentido que pode definir-se enquanto *temporalidade*, isto é, a forma como numa relação (e todo o olhar sobre o outro o é) se produz uma negociação do tempo que é imputado ao outro, relativamente ao meu tempo. Noutras palavras: o modo como os diferenciais de poder se atualizam em ideias acerca de atraso, progresso, modernização, arcaísmo, anacronismo. O antropólogo Johannes Fabian, na sua influente obra *O Tempo e o Outro*, define como marca central destas relações aquilo que ele designa como “a negação da coetaneidade”⁹, isto é, a prática segundo a qual numa relação entre agentes com lugares de poder desiguais, um irá atribuir ao outro uma temporalidade diferente da sua, posicionando-o, relativamente a si, num ponto anterior da cronologia, remetendo-o para o passado (o exemplo clássico seria o do antropólogo branco Europeu que visita uma sociedade não-ocidental de organização comunitária, e a coloca discursivamente num tempo anterior ao seu). Importa, antes de mais, referir aqui que esta negação da coetaneidade no contexto do espaço português está longe de ser um exclusivo do olhar do estrangeiro, como demonstrou Catarina Fróis num brilhante ensaio em torno da “fatalidade do atraso” na cultura portuguesa, onde observa que, pelo menos desde meados do século XIX, a ideia

⁹ “The posited authenticity of a past (savage, tribal, peasant) serves to denounce an inauthentic present (the uprooted, évolués, acculturated). ‘Urban anthropology,’ inasmuch as it exposes counterimages to the pristine wholeness of primitive life, was in an obvious sense the byproduct of an advanced stage of colonization abroad and an advanced stage of urban decay at home. On a deeper level, as Volney’s example reminds us, it was the point of departure for our discipline in that it expressed the consciousness and concerns of its urban, bourgeois founders. [...] Beneath their bewildering variety, the distancing devices that we can identify produce a global result. I will call it *denial of coevalness*. By that I mean a persistent and systematic tendency to place the referent(s) of anthropology in a Time other than the present of the producer of anthropological discourse. What I am aiming at is covered by the German terms *gleichzeitig* and *Gleichzeitigkeit*. The unusual *coeval*, and especially the noun *coevalness*, expresses a need to steer between such closely related notions as *synchronous/simultaneous* and *contemporary*. I take *synchronous* to refer to events occurring at the same physical time; *contemporary* asserts co-occurrence in what I called typological time. *Coeval*, according to my pocket Oxford dictionary, covers both (“of same age, duration, or epoch”). Beyond that, it is to connote a common, active “occupation,” or sharing of, time.” (Fabian, 1983, pp. 11 e 31)

de um espaço alheado do tempo histórico vivido pelo resto da Europa é central ao pensamento crítico português (v.g. Frois, 2012, p. 89 e ss). Importa, contudo, compreender como em Sitwell (como noutras narrativas de viajantes) essa cisão das temporalidades se liga, por um lado, com o primeiro eixo de leitura acima explorado, a racialização dos corpos, e, por outro, com um outro aspeto de que tratarei em seguida.

Ao fechar o capítulo inicial, Sitwell pinta um retrato do país onde se condensa o essencial da sua ideia de tempo neste espaço. Gostaria de reproduzir esse trecho que, embora longo, me parece justificar ser citado na íntegra:

Portugal é um dos mais adoráveis países da Europa, com os seus pinhais cheios de sons, as suas vinhas, os seus jardins hesperidianos. Existem vales no norte de Portugal que são puros vales arcadianos. Pequenas vilas, como Lamego, Barcelos, ou Amarante, contêm belezas fora de proporção com a sua população. Esta é a doce Lusitânia; e no sul é tórrida, mas sem o temperamento sanguíneo de Nápoles, sem a vendetta e o vulcão. Se uma idade de ouro dura apenas o tempo de uma geração, aqui existem ainda os extraordinários edifícios dessa geração que partiu do Tejo para a Índia e a China, e velejando para Oeste primeiramente atracou no Brasil. Hoje, esta é uma terra acordando de um sono longo, mas não isento de sonhos. Dormiu durante a revolução industrial, que enegreceu grande parte da Europa. Se agora acorda, sem mácula, para um presente mais risonho, deve-se isso ao benevolente projecto de sábias mãos. (Sitwell, 1954, p. 39)

Não será decerto difícil identificar aqui a que mãos se refere Sitwell, e qual o projeto que faria despertar “sem mácula” o país para um tempo que, de algum modo, saltava por cima da revolução industrial, para preservar esse espaço alegadamente idílico, composto de quadros de uma natureza pristina e intocada pela modernidade, e uma impecável ruralidade. Mas é interessante procurar compreender como o autor contemporiza uma ideia de passado imperial com a letargia “não isenta de sonhos”, e um presente ameno, pacífico e produtivo (um presente quase vegetal, como veremos). Em cada um destes atributos o seu quadro configura uma antítese perfeita e simétrica do que facilmente identificaríamos com a trajetória histórica do seu país de origem.

É recorrente, ao longo da narrativa, a atribuição aos nativos de uma suposta “idade da inocência”. Isso mesmo acontece logo na Madeira, onde, a propósito de uma reflexão acerca dos costumes locais no que respeita a gorjetas, os funcionários de hotéis e restaurantes, os mendigos, e as vendedoras ambulantes de flores inspiram no autor uma espécie de compaixão, “Mas esta — afirma — é uma população não corrompida, talvez aquela que se encontra ainda menos contaminada, de todas as que derivam do stock racial europeu. Os madeirenses ainda se encontram na idade da inocência” (Sitwell, 1954, p. 49).

Na Nazaré, perante os pescadores, revela o receio de que o “modo de vida tradicional” se perca em favor da modernização das técnicas e da melhoria das condições de trabalho e de vida, e faz votos de que a vila piscatória no litoral português se conserve inalterada, já que, na sua óptica, aqui o progresso equivale a destruição. Em Lisboa, informado acerca dos planos para construção de uma travessia sobre o Tejo (que começaria só em Novembro de 1962), a sua posição é idêntica: “Quando, se é que algum dia, a ponte sobre o Tejo for construída, o

mais certo é que a península de Setúbal seja destruída pelo excesso de estâncias de férias. Talvez essa construção seja inevitável, mas irá arruinar uma das mais belas regiões de Portugal” (Sitwell, 1954, p. 136).

Depois de visitar algumas das aldeias tidas como mais genuinamente portuguesas (Monsanto, Penamacor, Urgeiriça, Belmonte), Sitwell dirige-se para Viseu, onde desenvolve um dos *Leitmotive* da sua narrativa: lamenta aquilo que encara como a destruição dos edifícios, a pretexto da restauração. A Sé de Viseu, que é objeto de “furiosas e ruidosas obras de restauração” aquando da sua visita, parece-lhe o exemplo perfeito de como — cito — “homens no topo de escadotes, armados de marretas, martelavam a eito, não poupando pedra nem madeira, num insensato espetáculo de como os portugueses destroem os seus monumentos — trata-se da grande obra de vandalismo das nossas vidas” (Sitwell, 1954, p. 151).

Há, no entanto, um facto ligado à modernização da infraestrutura do país que Sitwell valoriza. A rede de estradas nacionais, desenvolvida pelo regime de Salazar, é, para ele, o aspeto mais positivo das mudanças no país entre as suas múltiplas visitas. Refere, por exemplo, que não poderia ter explorado as imediações de Évora aquando da sua primeira estadia em Portugal, o que lhe foi relativamente fácil na última deslocação. Testemunha em primeira mão o assentamento de uma estrada no norte, entre Braga e Ponte de Lima (provavelmente, a EN 201), e confessa nunca antes ter visto a construção de uma estrada inteiramente feita com recurso a força de braços, “todo o trabalho aqui é feito à mão, por dezenas de homens e mulheres, de joelhos no chão, martelando os paralelos um a um” (Sitwell, 1954, p. 189).

A impressão geral é a de que resiste aqui uma espécie de tempo imutável. Na sua última visita, dirige-se ao Porto, onde estivera cerca de vinte anos antes, e nota como nada ali mudou: sobe ao adro da Sé para contemplar o mesmo casario, e ao descer a rua é cumprimentado pelo que lhe parece ser a mesma mulher idosa do topo de uma janela numas águas-furtadas. “Quantos anos passarão — pergunta-se — até estas casas desaparecerem?” (Sitwell, 1954, p. 193).

5. Em campo de fundo: molduras vegetais

O terceiro e último momento no qual gostaria de me demorar remete-nos para o modo como, em *Portugal and Madeira*, um tema parece sobressair ao longo de todos os quadros narrativos que compõem a obra — o tema da natureza, e, muito em específico, a natureza vegetal. As plantas, em sentido lato, ocupam um lugar central no campo de visão de Sitwell, onde quer que se encontre. Ao ponto de se entregar, por páginas inteiras, à descrição da flora da serra de Sintra, dos jardins transmontanos, ou da vegetação da ilha da Madeira. Um investimento narrativo que surpreende num volume não dedicado à botânica, e sobretudo se o confrontarmos com a relativa escassez de espaço narrativo para as pessoas que vivem em volta dessa vegetação.

Assim, do Minho destaca o autor os pomares carregados de frutos, com as mulheres do campo movendo-se lentamente entre eles, e tornando-se cariátides portadoras de cestos de uvas por altura das vindimas, bem como os bois de longos cornos (Sitwell, 1954, p. 21). Aqui, neste território, o espaço parece intem-

poralmente consagrado à natureza, produzindo uma simbiose entre o corpo, a paisagem e o trabalho onde estes elementos se confundem entre si. Em Braga, o Palácio dos Biscainhos é desinteressante, com exceção dos seus jardins (Sitwell, 1954, p. 183), mas ao conduzir através do Minho, numa das “mais férteis e belas regiões de Portugal” (dois adjetivos que, registo de passagem mas enfaticamente, surgem quase sempre associados no seu livro), ao conduzir através do Minho “idílico” experimenta uma espécie de transe, já que “milha após milha, poderia qualquer um de nós imaginar ser este o palco para alguma ópera clássica ou peça de ballet” (Sitwell, 1954, p. 189).

No Porto, cidade onde “nenhum museu merece o tempo que lhe seria dispensado” (194), todo o interesse está nas ruas e, em especial, na beleza das camélias — trazidas para a cidade por mercadores ingleses (Sitwell, 1954, p. 194).

As cenas na cidade de Lisboa são dominadas pela presença quase obsidante do jacarandá, primeiro vislumbre e convite para os trópicos, naquela que seria a única capital europeia com jacarandás nas suas avenidas (Sitwell, 1954, p. 41). A Praça do Comércio parece-lhe decepcionante, não sendo comparável a qualquer das praças centrais de outras cidades europeias, e apenas a luz que se derrama sobre a cidade merece, segundo Sitwell, algo daquilo que sobre esta praça tem sido escrito — e que lhe parece, no geral, exagerado (Sitwell, 1954, p. 70).

Sitwell visita o Museu dos Coches, em Belém, e despende numerosas páginas a descrever a coleção de carros ornamentadíssimos. O que mais o intriga, no entanto, é qual teria sido a utilidade daqueles veículos, num país sem estradas minimamente aptas para o trânsito de qualquer tipo, o que o leva a rotular como “mania” dos governantes o acumular de coches e carros de coleção (91). Numa cidade onde os elétricos e os comboios nunca chegam nem partem à hora prevista, o autor não esconde que aquilo que o seduz são sobretudo os encantos da manhã, com “um galo cantando, escondido nalgum pátio ou jardim nas traseiras de uma vivenda”, e gerânios brilhando na primeira luz do alvorecer, quase incandescentes, ou palmeiras ladeando as ruas, e um velho castelo [o Castelo de São Jorge] quase em ruínas, reclamado pelas plantas trepadeiras (Sitwell, 1954, p. 88). É, enfim, uma cidade quase vegetal aquela que ele elege como ponto focal da sua narrativa. A logística, bem como aquilo que poderíamos simplisticamente designar “cultura” e que é, enfim, o que Sacheverell Sitwell encontra numa cidade como Londres ou Nova Iorque, não têm lugar em Lisboa. Devem ser afastadas, como imagens que se repelem (espelhos invertidos), numa lógica de distribuição do sensível (e do político) que reserva um lugar vegetal a este espaço.

O Algarve (“demasiado a Sul para ser interessante”, Sitwell, 1954, p. 145) é reduzido por sinédoque à raça de cão que terá tido origem ali, o Cão-de-Água-Português, que lhe motiva uma cuidadosa descrição e registo fotográfico (Sitwell, 1954, p. 146).

Na ilha da Madeira, Sitwell consagra grande parte da narrativa a reflexões acerca do crescimento de espécies florais no jardim do hotel Reid's: os gerânios, os crisântemos, hibiscos, buganvílias, os frangipanis ou jasmim-manga, as barri-lhas ou erva do orvalho, a flor do maracujá, as glórias da manhã, e ainda os catos e palmeiras, que “crescem como se a terra lhes pertencesse” (Sitwell, 1954, p. 52), tudo isto numa paleta de cores que leva Sitwell a questionar-se se não estará

afinal numa das telas de Gauguin na Polinésia. Toda esta luxuriante natureza vegetal lhe lembra, afinal, as estufas britânicas, como toda a ilha se tratasse de uma riquíssima estufa inglesa.

A ilha é um espaço onde tudo cresce indefinidamente, de forma abundante e descontrolada, as árvores nas ruas, os arbustos nos quintais, as florestas nas imediações das vilas (Sitwell, 1954, p. 49). Muitas destas espécies foram trazidas para cá por conterrâneos de Sitwell, por mais de dois séculos, o que confere toda uma outra dimensão à ideia de estufa britânica. Uma magnólia plantada pelo Capitão Cook podia ainda ser admirada na Quinta do Vale, e Veitch, cônsul britânico na Madeira, havia planificado muitos dos jardins da ilha, sendo responsável, sozinho, por quase toda a flora da região (Sitwell, 1954, p. 64).

Não longe do Funchal, caminhando junto à estrada ao entardecer, Sitwell depara-se com uma paineira-vermelha-da-Índia (*Bombax ceiba*), o que lhe traz à memória uma bisnagueira (*Spathodea nilotica*) vista dias antes num jardim madeirense, e o leva a pensar na abundância de “emblemas de outros continentes” presentes no espaço da ilha (Sitwell, 1954, p. 65).

A par da vegetalização da vida e do espaço, progride ainda na sua narrativa uma espécie de desrealização, com sucessivos quadros destinados a comprovar o que o autor vê como o afastamento deste espaço a sul da Europa do domínio da vida real quotidiana, com os seus problemas, a sua logística, a sua objetividade material e contingente. Pelo contrário, aqui tudo é vagamente onírico e sem uma função definida. Várias aldeias lhe parecem ter as proporções exatas de um palco de teatro (Câmara de Lobos, por exemplo, dá-lhe a impressão de poder ser desmontada e reconstruída em qualquer palco de um dos grandes teatros da Europa, com os seus barcos de pesca, cujas redes pousadas delicadamente sobre os costados nas embarcações, não se diferenciando do trabalho de cenógrafos, p. 60). E na cidade de Aveiro, deparando-se com as mulheres dos pescadores (uma “população pitoresca”, nas suas palavras), declara haver aqui “infinito material para pintores, e mais ainda para fotografos amadores” (Sitwell, 1954, p. 208). Aveiro, aliás, onde os tradicionais ovos moles, à venda na estação, lhe apresentam “um sabor decididamente Oriental, como se houvessem sido confeccionados num harém, e aparentados das *yemas de San Isidro*, de origem inquestionavelmente árabe”.

As espécies vegetais que o transportam para outras paragens, os cenários exóticos que vê nas cenas de vida quotidiana dos madeirenses levam Sitwell a associar também a ilha ao oriente. Vê nas cores da paineira vermelha o pigmento dos saris usados na Índia, em florestas onde elefantes transportam troncos de árvores, e lembra-se do Burma, com as suas mulheres que mastigam folhas de areca e fumam cigarrilhas (Sitwell, 1954, p. 66). A Madeira é, para ele, o palco de uma fantasia exótica. Mas uma fantasia exata, também: uma visão do oriente colonial britânico, que havia então alcançado recentemente a independência (a Índia a 15 de Agosto de 1947, o Burma a 4 de Janeiro de 1948).

Sem que isso seja nunca referido abertamente, Sacheverell Sitwell projeta sobre o quotidiano do país uma realidade sensorial que era conhecida de todos os britânicos da sua geração (e, em especial da sua posição social), uma panóplia de espécies vegetais, cores, cheiros, práticas que coincidiam com as do império

britânico, e que por esta altura, graças à resistência local, chegava a um fim (pelo menos, formalmente). O que fazer com tudo isto, como ler esta fantasia exótica?

É aqui que, creio, se torna especialmente útil pensar na criação de imaginários narrativos nos termos de espelhos narcísicos. O espaço que Sitwell percorre é, essencialmente, um espaço sem gente real, um espaço apenas contentor, recetáculo. Um território para o qual ele sente necessidade de traçar um passado nos seus termos, mas desprovido de presente. E que deve conservar-se assim, para que faça sentido numa certa lógica, narcísica, onde Narciso precisa de ver ainda o rosto da sua irmã.

Em São Pedro do Sul este espelho torna-se momentaneamente, por assim dizer, bidirecional, e irá reciprocamente o olhar de Sitwell. Pela primeira e única vez na sua vida, segundo o próprio, um grupo de pessoas aproxima-se do viajante enquanto ele almoça numa esplanada, e toca-lhe, para perceber se era real ou não (Sitwell, 1954, p. 152). Gostaria de ter uma descrição mais demorada deste momento de quebra da quarta parede, mas infelizmente é tudo o que nos proporciona Sitwell, e não creio que possa encontrar registos da narrativa contada pelos locais. O mais certo é o contato ter-se ficado por aí, devido às dificuldades de expressão de ambos no idioma do outro. Mas podemos imaginar a impressão que terá causado Sitwell, um homem branco, de estatura elevada, impecavelmente vestido e penteado, perante aquelas e aqueles que decidiram tocar-lhe para ver se era real. Uma espécie de reverso — o espelho líquido move-se, e interpela Narciso.

6. Olhares espelhados de um Narciso inquieto

Há duas pessoas apenas individualizadas em todo o livro, isto é, individualizadas como pessoas, atravessando o texto sem qualquer justificação instrumental, para provar o que quer que seja. Essas duas pessoas passam quase como fantasmas, sem que se perceba sequer, na lógica do livro, por que são trazidas às páginas. Uma mulher de meia-idade vestida de negro em Lamego que se cruza na frente de Sitwell e passa, em silêncio, e uma outra mulher, vendedora de peixe, na Nazaré. Não será, quase decerto, a mesma que fotografara Gerti Deutsch na mesma vila anos antes, e cujo retrato Sacheverell publica com o seu livro. Mas gosto de pensar em ambas como uma perturbação do transe de Narciso, uma imagem que não se deixa conter nos limites do reflexo, mas que toma lugar, inunda de vida e de sentidos o espaço vazio do trânsito entre o eu e o eu. De alguma maneira, como o livro de Grada Kilomba, um espelho-problema, a interromper o processo de vegetalização de Narciso, e a não permitir que no seu lugar nasça uma flor exótica ou outro marcador vegetal.

Gostaria de concluir sublinhando a importância destas figuras individualizadas que cortam através da perspetiva totalizante que é dominante no livro de Sitwell. Presenças como as destas duas mulheres impedem que a vida seja reduzida a uma função de distintos projetos imperiais, neutralizando uma racionalidade abstrata. Mas quanto pode o testemunho de um olhar tornado mudo nas páginas desta narrativa? Ao visitar *Portugal and Madeira* hoje, quase um século após as primeiras viagens ali documentadas, debatemo-nos com a dificuldade de ler o que não está lá, a experiência objetiva e real das pessoas que são quase

sempre (mas nem sempre) reduzidas a ilustração de projetos políticos. Encontrar as suas vozes debaixo dos escombros desta narrativa exige de nós um modo de leitura distinto, comprometido com as presenças que o livro reserva a posições marginais, mas que, ainda assim — e talvez *contra* o próprio autor — irrompem nas páginas de Sacheverell Sitwell.

Procurei demonstrar aqui que *Portugal and Madeira* é um produto do seu próprio tempo, refletindo posições que são as do contexto social, racial e cultural do seu autor, enquanto também se constitui como uma tentativa de redefinição dos termos relativos com que são descritos espaços geográficos, políticos, artísticos e corporais. Parece-me seguro afirmar que o livro de viagens tem como objetivo dar a conhecer um espaço caracterizado pela condição periférica, subdesenvolvida, e destinado a uma relação de colonialidade com outras geografias hegemônicas, função que se serve da racialização dos corpos e da construção de uma ideia de atraso para desligar o presente do passado. Trata-se, em síntese, de compartimentalizar em planos narrativos distintos a realidade material presente ao viajante (a percepção de pobreza generalizada, desigualdade social, indigência face ao estrangeiro), e uma noção de passado que este procura lhe imprimir, desligando-a por sua vez da ocupação colonial contemporânea à narrativa. Entre outros dispositivos temáticos, *Portugal and Madeira* serve-se de uma centralização narrativa de quadros naturais (com especial destaque para contextos vegetais) como instrumento de produção de contrastes com outros espaços europeus. Este aparato de contrastes e jogos de espelhos imperiais, porém, encontra resistência nas presenças individualizadas que podemos encontrar nas páginas do livro de viagens. Presenças que, ainda que de modos nem sempre óbvios, dão testemunho de condições materiais concretas, desmontando a lógica macro que o autor busca para a sua abordagem a este país.

E isso acontece porque estas presenças falam de um tempo e de uma realidade específicas, que não podem ser subsumidas nas grandes linhas generalizantes que constituem as lentes através das quais Sitwell observa Portugal. De algum modo, estas mulheres infiltram-se através do esforço sistematizante (e, por isso, redutor) do autor. Falam de quê? De um espaço de contingências e resistência. Não do Portugal rural estereotípico que Sitwell evoca em termos românticos e idealizantes, mas de uma realidade concreta de pobreza e persistência, que é a do Portugal debaixo do regime liderado por Oliveira Salazar.

Referências bibliográficas

- Fabian, J. (1983). *Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press.
- Frois, C. (2012). “The Fate of ‘Backwardness’: Portuguese Expectations over Modernisation.” *Anthropological Journal of European Cultures* 21.2 (2012), 89-113.
- Kilomba, G. (2019). *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Quotidiano*. Tradução de Nuno Quintas. Lisboa: Orfeu Negro.
- Pausanias (1935). *Description of Greece, Volume IV: Books 8.22-10 (Arcadia, Boeotia, Phocis and Ozolian Locri)*. Tradução de W. H. S. Jones. Loeb Classical Library 297. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Santos, B. S. (2003). Entre Próspero e Caliban. Colonialismo, Pós-colonialismo, e interidentidade. *Novos Estudos CEBRAP*, (66) Julho.
- Sitwell, S. (1954). *Portugal and Madeira*. London: B. T. Batsford Ltd.

Resumo

Publicado originalmente em 1954, *Portugal and Madeira* constitui o relato de cinco viagens realizadas pelo escritor britânico Sacheverell Sitwell a Portugal entre 1926 e 1953. A par de informes históricos, culturais e artísticos minuciosamente preparados (para os quais contribuíram as ligações do autor a vários membros da elite intelectual portuguesa), Sitwell pontua o seu livro de viagens com reflexões acerca do passado imperial português e da ocupação colonial portuguesa em África que é contemporânea da sua escrita. Em contraste claro com a temática do país rural, arcaizante e pobre que atravessa as suas descrições de Portugal (em especial, do interior), a visão de Sitwell dos espaços coloniais é marcadamente apologética do exercício colonial, destacando aspetos do que ele caracteriza como “modernização” e “progresso” dos territórios ultramarinos. O título é publicado contendo um elevado número de fotografias que reproduzem esta assimetria. Neste ensaio defendo que o aparente paradoxo do livro de Sitwell pode ser interpretado como um exercício de redefinição das relações de colonialidade estabelecidas entre Portugal e os territórios ocupados em África, partindo de um jogo de contraste e identificação entre o projeto imperial português e o britânico, o qual pode ser entendido como relação narcísica entre blocos imperiais.

Abstract

Originally published in 1954, the book *Portugal and Madeira* collects the impressions of the British author Sacheverell Sitwell over five trips to Portugal, on different occasions between 1926 and 1953. Along with detailed historical, cultural, and artistic remarks on the country (indebted to the many connections linking the author to the Portuguese intellectual elite), Sitwell includes several reflections on the imperial past of the country and the contemporary Portuguese colonial occupation in Africa. In stark contrast with his characterization of Portugal as rural, poor and backward (especially in the countryside), Sitwell's account of the colonial occupation is markedly positive, highlighting what he perceived as modernization and progress of the colonies. The travelogue comprises several photographic records that speak to this contrast. In this article I argue that this seemingly paradox can be understood as an exercise in redefining the relationship of coloniality between Portugal and the occupied territories overseas, based on a strategy of contrast and identification opposing the Portuguese imperial project and British imperialism, in what configures a narcissistic relationship between two imperial structures.

Pesadelos de Narciso: egotismo e transtornos de personalidade na narrativa urbana de José Rodrigues Miguéis e Branquinho da Fonseca

Narcissus's nightmares: egotism and personality disorder in the urban fiction by José Rodrigues Miguéis e Branquinho da Fonseca

Silvie Špánková

Universidade Masaryk
spancova@hotmail.com

Palavras-chave: Narciso, egotismo, transtornos de personalidade, cidade moderna, ficção portuguesa, José Rodrigues Miguéis, Branquinho da Fonseca.

Keywords: Narcissus, egotism, personality disorder, modern city, Portuguese fiction, José Rodrigues Miguéis, Branquinho da Fonseca.

Dentro de mim me quis eu ver. Tremia.
Dobrado em dois sobre o meu próprio poço...
Ah, que terrível face e que arcabouço
Este meu corpo lânguido escondia!
José Régio, "Narciso"

Num poema introspetivo de José Régio, intitulado "Narciso", o sujeito lírico experimenta uma vertigem ao penetrar em si, examinando a imagem que o seu eu reflete no poço da sua escuridão. Aquilo que vê não é uma imagem lisonjeira, é antes uma fonte de angústia e náusea. De um modo semelhante, no poema "Descida aos infernos" (*Orfeu rebelde*, 1958), o sujeito lírico de Miguel Torga mergulha no poço infernal do seu interior para ficar, por fim, consternado e gelado de horror. Estas e outras imagens que proliferam na literatura do século XX denunciam a crise gerada no sujeito moderno, instável e fragmentário. Alimentada pelo interesse tanto médico, como artístico, esta crise torna-se uma das síndromes do mundo cada vez mais precipitado e menos transparente. Aquilo que ainda no mundo oitocentista era considerado legível e maneável, fica abalado no século XX, era de uma cisão profunda, de uma euforia pelo vertiginoso avanço científico-tecnológico e, simultaneamente, de um dos maiores pesadelos de sempre: holocaustos, câmaras de gás, campos de concentração e extermínio em massa. Não é de estranhar que, na viragem dos séculos XIX e XX, a litera-

tura tenha refletido este mesmo descompasso na figura de um cientista genial sempre acompanhado pelo seu *doppelgänger* sombrio, delirantemente perverso.

O mito do duplo, tal como o concebemos hoje em dia¹, ganhou a sua celeridade no século XIX. A sua repercussão, no entanto, não é mais fraca na primeira metade do século XX, continuando a ser revisitado com assiduidade até à contemporaneidade. Embora não pretendendo apresentar agora as obras nas quais a figura do duplo se manifestou de um modo mais relevante, convém recordar que, na literatura portuguesa, a questão do desdobramento e da duplicidade é detalhadamente examinada precisamente na época da viragem dos séculos XIX e XX, como se vê, por exemplo, no texto de “A tragédia d’um homem de génio obscuro” (*Os Gatos*, 1889-1894) de Fialho de Almeida, em que é observado um paulatino mergulho do protagonista na loucura, geradora de uma cisão interior. O interesse de Fialho de Almeida é contudo ainda muito médico, sem a vertente estética nem a ressonância emocional. Muito mais interessante é, neste aspeto, o trabalho literário de Raul Brandão, sobretudo em *Os pobres* (1906) e *Húmus* (1917), obras visionárias e empáticas. Além disso, Fialho e Raul Brandão, não ignorando Cesário Verde, mostraram que os duplos, em forma de sombras, podem ser gerados na e pela cidade. Estas sombras povoam as ruas sepulcrais e perseguem o *homem da multidão* que circula pela cidade nas horas mortas. Por outro lado, o mito do duplo como a imagem de estilhaçamento psíquico é desenvolvido sobretudo pelos modernistas órficos Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa, cujo legado é discernível em toda a prosa narrativa dos anos 30 e 40 do século XX em Portugal, inclusive na obra inicial de José Rodrigues Miguéis (1901-1980) e de Branquinho da Fonseca (1905-1974), a qual me interessa em particular.

Regressando, portanto, ao ponto de partida, ao mito de Narciso, verificamos três vertentes que podem ser aplicadas na análise das obras dos autores em questão. O mito de Narciso exprime um egotismo que é uma expressão trágica da existência porque Narciso, ao ver-se refletido na água, não sabe que se observa a si próprio. A paixão pelo reflexo na água, portanto, não significa um onanismo consciente, mas sinaliza uma forma de duplicidade em que o sujeito, fascinado pelo outro, não percebe que se trata dele próprio. Em termos literários, esta vertente do mito pode ser observada, por exemplo, nos contos de Mário de Sá-Carneiro (p. ex. no conto “Eu próprio o Outro” de *Céu em fogo*, 1915) que apresentam um duplo ideal, mais bonito e em todos os aspetos perfeito. Às vezes, porém, a situação é invertida quando o duplo mostra a face obscura do sujeito, aquilo que o sujeito esconde dentro de si e de que tem medo. Nestas situações, muitas vezes, a água torna-se opaca, ou mesmo escura e impenetrável. Cria-se, portanto, o duplo monstruoso, detetável em várias obras do presencismo, p. ex. na poesia de José Régio e Miguel Torga, no romance *Jogo da cabra cega* (1934), de Régio, nas narrativas *O Barão* (1942) e *Rio turvo* (1945) de Branquinho da Fonseca e outras. Por conseguinte, a água que devolve a Narciso sua imagem adorada, pode ser conturbada e turva, criando uma imagem estilhaçada, fragmentada. A figura clássica de *doppelgänger* transforma-se, portanto, num sujeito em crise de

¹ Não deve ser confundido com a figura de sócia, presente na literatura desde a mais antiga tradição.

identidade, moderníssimo e múltiplo, como se observa, evidentemente, no projeto literário de Fernando Pessoa.

O tópic do narcisismo causado pelo transtorno psíquico, detetado em muitas obras literárias da viragem dos séculos XIX e XX, pode ser, até certa medida, cotejado com os estudos psicológicos e psiquiátricos. Nesta área, convém referir o trabalho de Theodore Millon que oferece uma tipologia do transtorno psíquico narcisista (*narcissistic personality disorder*), classificada segundo os quadros de comportamento pessoal. De acordo com esta tipologia, como é referido por Ananya Mandal (2019), existem cinco categorias básicas do narcisismo: *unprincipled* (fraudulento, explorador), *amorous* (exibicionista, enganador), *compensatory* (procura contrariar os sentimentos de inferioridade, exibe traços passivos agressivos), *fanatic* (sofre de paranóia e baixa auto-estima, procura ganhar reconhecimento e admiração) e *elitist* (sente-se privilegiado, portador de uma auto-imagem que não corresponde à realidade)². Esta classificação ajuda a perceber o comportamento das personagens literárias em várias obras do dado período, podendo ser também refletida na análise de *Páscoa feliz* (1934), de José Rodrigues Miguéis, e nalguns contos de Branquinho da Fonseca.

Além disso, muitas narrativas portuguesas e estrangeiras atestam que os problemas identitários relacionados com o transtorno psíquico mostram-se particularmente sensíveis se inseridos no espaço urbano. A partir da imagem narcísica, portanto, podemos também pensar na relação entre o sujeito e a cidade, uma vez que a crise de identidade é com frequência causada pela alienação a que é exposto o homem no espaço urbano. O objetivo primordial do presente estudo consiste, portanto, na análise dos laços que unem o sujeito duplicado/narcísico à cidade e que podem ser designados como sintomas da vida moderna.

Pesadelos urbanos: desde os crimes finisseculares até ao egotismo da modernidade

Numa das suas crónicas, datada de 1893, Raul Brandão escreveu: “No fin-dar deste século passam-se dramas pavorosos, que em vão a Humanidade procura explicar – e que atiram para a loucura os desequilibrados” (Brandão, 2013, p. 281). Nesta crónica, intitulada “O remorso”, Brandão de facto refere-se a crimes extremos, assassinios dos membros da família, executados por duas pessoas completamente diferentes e apesar disso, bem parecidas, porque são vítimas da *nevrose finissecular*. Um era Urbino, um “criminoso nato” conforme as teorias da época, sobretudo as de Lombroso, outro um músico genial, Marcos. Tais assassinios seriam, conforme Vítor Viçoso, um “sintoma evidente da degeneração sociocultural e da caminhada para a catástrofe”, estimulado pelo clima nevró-

² Na fonte de wikipedia existe o tipo de narcisista “normal” em vez do “fanático” (https://pt.wikipedia.org/wiki/Transtorno_de_personalidade_narcisista). Estas categorias de narcisismo partilham também certos atributos identificados em dez tipos de psicopatia, descritos por Theodore Millon e Roger D. Davis (*unprincipled, disingenuous, risk-taking, covetous, spineless, explosive, abrasive, malevolent, tyrannical, malignant*) (Millon et. al., 2003).

tico, em que os crimes hediondos como o de Jack o Estripador (1889), Rudolfo de Habsburgo (1889) ou Boulanger (1891) proliferaram (Viçoso, 1999, p. 148). A literatura começou bem cedo a refletir tal atmosfera viciada, saturada de depressão e melancolia negra, criando várias figuras de assassinos múltiplos, ou seja, na linguagem “atual”, *serial killer*. Ao lado de casos verídicos, foram aproveitadas algumas lendas bem famosas, como era entre outras a lenda do Barba Azul, cuja revivescência na época finissecular foi notável (recorde-se, como o melhor exemplo, o terrível Gilles de Rais, cognominado *Barbe-Bleue*, do romance *Là-bas*, de Huysmans, publicado em 1891).

Um dos assassinos apresentados na crônica de Raul Brandão, é um violonista que, num ataque de loucura, mata a sua mulher. Após o crime, contudo, o músico-assassino corrói-se de remorsos, os quais se projetam na sua maneira de viver/sentir “alucinada”, bem como na sua música, enlouquecida, “como feita de gemidos de assassinados, ora rouca, com estertores de epilepsia, já triste e simples como fora talvez o último olhar da sua mulher” (Brandão, 2013, p. 282). À noite, talvez para se vingar, o espectro da mulher assassinada começa a aparecer-lhe com regularidade. Incapaz de suportar o peso da consciência, vai um dia entregar-se à polícia, supostamente por incitação da morta. Nas palavras de Vítor Viçoso, o músico corresponde “à grelha do artista maldito finissecular: genial e obscuro; plenamente consagrado à Arte; nevrótico e sadomasoquista; marginal e misantropo; hipersensível e perverso” (Viçoso, 1999, p. 149)³. Esta versão do artista, com efeito, condiz com os sentimentos que, de acordo com Laura Winkiel, dominaram na cultura finissecular oitocentista e que influenciaram um certo tipo do modernismo europeu (Winkiel, 2017, p. 57). A este respeito, pode ser invocado o caso de Max Nordau, escritor e jornalista de origem húngaro-judaica, que em 1892 publicou um tratado polémico, *Entartung* (Degeneração), no qual apresenta o prognóstico da decadência moral da sociedade. Tal descrição de artistas modernos antecipa, conforme Winkiel, o romance *Dracula* (1897), de Stoker, em que o perverso Conde suga o sangue aos ingleses em tudo saudá-

³ É deste tipo, por exemplo, o protagonista do conto “Alma a penar” (*A mentira vital*, 1897) de Henrique de Vasconcelos (1872-1924), poeta e escritor português tipicamente finissecular (com uma obra [ultra]romântica, macabra, inspirada em Hoffmann e Poe). O protagonista do conto, conde de Forbach, é apresentado como um velho misterioso, de quem ninguém sabe nada e à roda de quem, portanto, giram várias histórias e lendas mais ou menos inverosímeis. Há quem diga que se trata de um “nobre boémio, mal visto na corte austríaca por suspeitar-se que conspirava pela sublevação da Boémia” (Vasconcelos, 1988, p. 74), outros afirmam que é “um aventureiro sueco, enriquecido em negócios escuros” (Vasconcelos, 1988, p. 74). A sua descrição é cheia de clichés típicos das figuras demoníacas ultraromânticas: é misantropo, provavelmente de origem fidalga, seco, de cara “comprida, amarelada e enrugada” (Vasconcelos, 1988, p. 74), de lábios finos, de crânio nu e de olhos fundos “cavados nas órbitas como poços”, de um “olhar mortiço, quase cego” (Vasconcelos, 1988, p. 74). O próprio narrador invoca metatextualmente a sua semelhança com as figuras de contos de Hoffmann. Trata-se, em suma, de uma figura com os traços vampírescos à la conde Dracula, sádico-demoníaco à la Gilles de Rais e fantásticos à la Frankenstein. Pior que o seu aspeto, contudo, são os rumores que correm a seu respeito e segundo os quais o conde, na sua propriedade na Boémia, construiu um laboratório, um teatro anatômico para a dissecação de cadáveres e criação de violoncelos com fibras de alma humana. O conto é inserido na antologia *Ficção e narrativa no simbolismo* de F. Guimarães.

veis (Winkiel, 2017, p. 58). Com efeito, o conceito da degeneração, em conjunto com as intrigantes teorias darwinistas, influenciaram em grande escala a ficção dos fins de oitocentos e inícios do século XX, em especial a da vertente fantástica ou, em termos ingleses, gótica, como se vê, por exemplo, nos romances *The Great God Pan* (1894), de Arthur Machen, ou *The Time Machine* (1895) e *The Island of Dr Moreau* (1896), de H. G. Wells⁴. Convém mencionar, contudo, que ao lado do processo de *degeneração* (também chamada *regressão*)⁵ usa-se muito o termo de *evolução paralela*⁶. A bestialidade, gerada através destes processos, constitui um dos tipos de alienação, ou mesmo duplicidade (homem/besta), que virá a ser abordada ainda na literatura moderna e contemporânea, sobretudo naquela que se centra na representação do horror urbano.

Um bom exemplo desta alienação, que envolve um crime bestial, dirigido a um parente, pode ser encontrado no conto “O Resto” (*Zonas*, 1931-32) de Branquinho da Fonseca. Nesta narrativa, localizada na cidade de Lisboa, o protagonista, chamado Resto, viúvo, vive num apartamento pobre com a sua filha Lucínia. Pobre e repelente, Resto entrega-se ao vício do álcool, perdendo-se cada vez mais no abismo da sua escuridão. Quando a filha, bonita e fresca, é pedida em casamento pelo seu namorado rico de boa família, Resto não consegue agir de maneira adequada. Ofuscado pela sensação de uma injustiça dirigida exclusivamente à sua pessoa, decide cortar a sorte à sua filha, assassinando-a junto com o seu namorado na sua própria casa. Este crime, premeditado, é particularmente cruel, uma vez que se trata da morte por fogo: Resto fecha os namorados dentro do quarto onde anteriormente tinha derramado gasolina. Todos os três morrem na casa sufocados e queimados.

A personagem de Resto pode ser considerada, simplesmente, louca. Contudo, embora no início do conto o narrador afirme que, “[n]o dia em que lhe morreu a mulher, enlouqueceu”, logo a seguir desmente: “mas agora já andava bom” (Fonseca, 2010, p. 339). O maior problema do homem não é só o facto de não possuir um sentido de vida, porque isso acontece a muitos, mas é o mundo dos outros, a sua felicidade. Aqui, com efeito, são os outros felizes que constituem um estímulo de tortura infernal para Resto, uma vez que a sua relação com os outros baseia-se em afetos negativos, de inveja, ciúme e ódio. Há nele, inclusive, o ódio

⁴ De acordo com Sue Chaplin, “[i]n 1896 the anxieties occasioned by certain interpretations of Darwin’s account of evolution reached their highest pitch with the publication of Max Nordau’s *Degeneration*, the language and tone of which is distinctly Gothic; Nordau warns that the whole of civilisation is under threat from nameless forces of destruction. (Chaplin, 2011, p. 106).

⁵ Usa-se o termo conforme K. Hurley: “Degeneration was evolution reversed and compressed. Like evolution theory, degenerationism concerned itself with the long-term effects of heredity within the life-span of a species, and with biological variations from type that affected not just the individual, but the generations to follow.” (Hurley, 1996, p. 66)

⁶ O termo relaciona-se com a teoria de evolução darwiniana, vista por Hurley como uma das fontes poderosas das narrativas góticas finisseculares: “Darwin’s narrative proved to be an extraordinarily fertile source for Gothic plotting, which in turn placed its phantasmatic entities within an explicitly evolutionist or pseudo-evolutionist framework [...] Gothic stories of parallel evolution represent anomalous phenomena (monsters are properly biological sports) as logical products of natural processes”, Hurley, 1996, pp. 60-61)

contra a própria vida, esvaziada e sem sentido. Podemos assim concordar com António Manuel Ferreira, que vê nesta personagem “uma espécie muito particular de Medeia que projecta no infanticídio não apenas a raiva contra o abandono amoroso, mas o ódio ferino e alienante contra uma vida que não passa de morte quotidiana” (Ferreira, 2004, p. 210). Os afetos negativos, a par do alcoolismo e incapacidade de viver decentemente, são também sintomas da degeneração, da sua regressão ao estado primitivo, irracional e bestial. Fisicamente, a bestialidade de Resto evidencia-se em vários traços animais que caracterizam a sua figura. A cantiga que repete todos os dias (“*Eu sou como o gavião*”, Fonseca, 2010, p. 339) traz-lhe a alcunha, precisamente, de gavião, ficando a assemelhar-se, de facto, a uma ave de rapina, ou fera predadora (“Ele seguia-os, a rastejar, a tremer, com a respiração suspensa, e dos cantos da boca entreaberta escorria-lhe uma baba espumosa”, Fonseca, 2010, p. 342)⁷.

Resto não vê ninguém, senão a si mesmo. Pode dizer-se até que o verdadeiro motor da patologia desta personagem é o seu narcisismo bloqueador de qualquer relacionamento empático para com os outros, inclusive para com a filha. Tal comportamento demonstra um evidente transtorno psíquico conforme à classificação de Millon; neste caso, poder-se-ia falar da categoria do narcisismo “sem princípios” que inclui características antissociais, podendo ser também invocado o caso do narcisismo maligno, cujo conceito foi pela primeira vez descrito por Erich Fromm em 1964 e que se refere à combinação da personalidade antissocial, do transtorno psíquico narcisista e da paranóia (cf. Mandal, 2019).

O amor-próprio do protagonista verifica-se explicitamente no momento em que se observa ao espelho: “Foi diante do espelho e ficou parado a olhar-se com um olhar imóvel e calmo. Passava os dedos sobre os cabelos brancos, palpava as rugas da cara, examinava-se pormenorizadamente e tinha os olhos com lágrimas” (Fonseca, 2010, p. 343). A partir desta cena, é possível supor que, para além da falta da mulher, Resto é atacado pela crise da idade, pelo medo de envelhecer. Talvez este espetro da velhice seja a causa primordial de todos os problemas interiores do protagonista, este mesmo tornado também espectral à semelhança da sua mulher morta⁸.

⁷ Este motivo de caracterização animal é recorrente, aparecendo nas seguintes variações: “Os dentes batiam-lhe uns nos outros e ele agarrava a boca com as mãos para os parar, e aquela baba espumosa resfolgava-lhe por entre os dedos. [...] Caíam-lhe bagas dum suor frio, pela cara abaixo, e a boca resfolgava-lhe mais, abafada nas mãos...” (Fonseca, 2010, p. 342).

⁸ A propósito da espectralidade vigente na representação do protagonista, atente-se nas seguintes descrições: “Pouco depois levantou-se como um espectro e subiu a escada. Ia já lícido, tinha-lhe passado a embriaguez, mas sentia a cabeça vazia, a esvair-se... e os olhos esgazeados saltavam-lhe da cara, como se enlouquecesse.” (Fonseca, 2010, p. 340), “Aquela cara plácida parecia de pedra e o olhar, parado, dum morto. (Fonseca, 2010, p. 341), “Deitou-se outra vez na cama e ficou na mesma, com a cara de pedra flácida, a arrefecer e os olhos de morto a olharem a claridade da janela...” (Fonseca, 2010, p. 341). Para além destas descrições que imprimem ao protagonista uns traços macabros, convém mencionar ainda o facto de ele próprio ser acometido de visões espectrais da sua mulher morta: “E então vinha-lhe mais nítida a visão da mulher, que tinha morrido há três anos, quando ele era feliz e respeitado” (Fonseca, 2010, p. 341). Este grande amor,

De um outro ponto de vista, este homem/besta, totalmente alienado e egoísta, pode ser considerado um produto extremado da cidade moderna, em que até os laços familiares sofrem a total deformação. A indicação geográfica do conto é imprecisa, sendo referido somente que se passa na cidade. Certas circunstâncias, de teor textual e biográfico, no entanto, levam o leitor a concluir tratar-se de Lisboa, tal como noutros contos de Branquinho da Fonseca concretamente localizados (em especial no conto “A tragédia de D. Ramón”, de *Caminhos Mágneticos*, 1938, que oferece uma passagem do protagonista pela Lisboa noturna). Um indicador infalível corresponde ao tópico da casa, que é aqui um prédio de cinco andares, velho e podre, semelhante ao que desempenha o papel fulcral no conto “Andares”, da mesma coletânea. As relações entre os vizinhos podem ser definidas como tipicamente urbanas, baseadas antes na indiferença ou hipocrisia (“« – Pois muitos parabéns, menina Lucínia, e que seja tão feliz como deseja...» E, desde a cave até ao quinto andar, toda aquela gente se mordeu de inveja.” Fonseca, 2010, p. 340). Além disso, sabendo-se que Resto é um ex-empregado do ministério, a alusão à capital torna-se evidente. Portanto, o caráter alienado de Resto pode ser moldado precisamente pela vida urbana, ainda que o horror intrínseco à história fique exclusivamente reservado ao tratamento do protagonista. A própria cidade, com efeito, mantém-se indiferente à violência doméstica, como se tudo não fosse mais que um espetáculo para o povo se entreter (“E o povo da cidade, em volta, olhava como nas fogueiras do S. João...” (Fonseca, 2010, p. 344)⁹.

Encontramos ainda, na obra de Branquinho da Fonseca, outros contos que encerram os tópicos do narcisismo, crime e cidade, em diversas proporções. Convém, a este respeito, aludir brevemente ao conto “A prova de força” (*Rio turvo*, 1945). Neste texto, com efeito, detetamos a personagem de um velho louco que conta ao narrador a sua vida e o seu crime passionai, arranjado de forma que parecesse um acidente. O crime não era nada menos que o assassinio da sua mulher supostamente infiel. Tendo fugido à justiça, porém, o velho não pode escapar a uma

contudo, ao contrário de muitas histórias sobre a projeção da mulher morta na filha ou noutra mulher parecida, é somente germen de uma aversão para com os vivos, supostamente felizes.

⁹ Enquanto Resto não é uma espécie de *serial killer*, apesar do horror dos seus gestos patológicos e perversos, o mesmo já não se poderia dizer do protagonista do conto “Memória de um degredado”, de Tomaz de Figueiredo, publicado pela primeira vez em 1934, isto é, dois anos depois da coletânea fonsequiana. A situação é bem diferente: aqui, o protagonista não mata por amor próprio e inveja doentia, mas por vingança. Enlouquecido, o herói corre pelas ruas lisboetas em perseguição do violador da sua noiva, matando todos os homens que exibem características semelhantes ao perseguido. Curiosamente, depois do primeiro assassinio, o narrador-protagonista que se diz “desdobrado” entra num estado próximo do delírio, matando por uma pulsão irreprímível (“Agora, era um impulsivo destrambelhado, só digno duma camisola de forças.” Figueiredo, 2012, p. 59, “Não vi mais nada. Não tive tempo de pensar mais nada. Peguei na manivela e esmigalhei-lhe o crânio...”, Figueiredo, 2012, p. 60). No fim, não aguentando já a carga enorme causada pelos sucessivos assassinios de que era agente, pretende fugir. Em vez de fugir para o estrangeiro, como desejava, porém, entrega-se no posto da polícia. O espaço urbano torna-se, também aqui, fundamental, uma vez que o narrador-protagonista se sente irracionalmente preso à cidade onde comete os assassinios em série (“Não poderia afastar-me dos sítios onde sofrera. Abandonar Lisboa. Impossível! À cidade maldita prendia-me a indolência e a dor.” Figueiredo, 2012, p. 59).

existência solitária e alienada. A necessidade de falar sobre o crime que cometeu por ciúmes reflete a escuridão a que ele próprio se condenou, à maneira de uma prisão interior. Nada mais lhe resta a não ser um egotismo extremo, (re)vivendo sempre os mesmos momentos dramáticos numa confissão exibicionista. A história passa-se em Lisboa, sendo realçado o rio Tejo, turvo e escuro, que funciona como um reflexo da escuridão interior da personagem ciumenta, no momento preciso da sua pulsão assassina. Bem poderia ser evocado, nestas circunstâncias, o poder do “arcanjo negro”, caracterizado por Aquilino Ribeiro como “um vampiro mais temível que o das florestas da Guiana que se apodera duma pessoa”, sobretudo se esta for ciumenta, devorada pela frustração e incerteza¹⁰. Os ciúmes, portanto, tal como no caso de Resto, podem estimular o desvelamento daquela face terrível de Narciso, do *id* ocultado, talvez soterrado debaixo das camadas de um *ego* displicente, mas sempre presente e ameaçando a sua irrupção.

Para dentro do abismo da escuridão: a é(ró)tica de um alienado narcísico

A novela *Páscoa feliz*, de José Rodrigues Miguéis desenvolve todos os aspetos mencionados no conto fonsequiano, acentuando ainda mais tanto a problemática do narcisismo maligno e da consequente fragmentação associada aos transtornos de personalidade, como a relação entre o homem e a cidade. Trata-se de uma história dum alienado, geralmente classificado como esquizofrénico, que, após entrar numa crise de identidade, rouba e supostamente mata o seu patrão¹¹. A história é narrada retrospectivamente, em forma autodiegética, a partir do momento em que o protagonista-narrador julga expiar o seu crime na prisão, que é, de facto, um hospital psiquiátrico. Neste aspeto, a novela migueisiana evoca o famoso texto de Mário de Sá-Carneiro, *A confissão de Lúcio* (1914), em que o protagonista-narrador se encontra em situação idêntica, pensando-se aprisionado por causa de um suposto crime. É evidente que, para além das mesmas circunstâncias (a ambivalência do espaço heterotópico da prisão/manicómio), os protagonistas-narradores destes dois textos são movidos também pelo mesmo problema de desdobramento e cisão interior. Consequentemente, o mito de Narciso anima os dois textos, sob a forma de *mise-en-abyme*. Os dois protagonistas-narradores

¹⁰ O romance *O arcanjo negro* (1947), continuação do romance *Mónica* (1939), discorre sobre Ricardo Tavarede, homem patologicamente ciumento que, apavorado pela velhice precoce, não sabe como tratar a sua esposa jovem e bela. O tema de ciúmes que não raramente acabam na violência constituem, de facto, uma linha poderosa de narrativas modernas, como é, por exemplo, a famosa novela *A sonata de Kreutzer*, de Tolstoi. Pela lógica narrativa, portanto, o homem ciumento mata a sua mulher, como fez o protagonista de Tolstoi ou de Branquinho da Fonseca, ou então sente pulsão de a matar, como o narrador-protagonista de novela “Vestido cor de fogo” (*Histórias de mulheres*, 1946), de José Régio, ou o Ricardo aquiliniano (“Um dia destes teu marido mata-te”, diz Carma à sua filha Mónica [Ribeiro, 1960, p. 336]).

¹¹ O próprio escritor fala do protagonista como de um “esquizofrénico paranóide” (Neves, 1990, p. 64). Teresa Martins Marques igualmente assume a mesma “definição” (“a esquizofrenia do narrador apresenta-se como um dado assente”, Marques, 1997, p. 32).

projetam-se dentro do texto que estão a produzir, manifestando simultaneamente o narcisismo como um traço definidor de suas personalidades.

No início deste ensaio, sugeri que a figura modernista do (mental e socialmente) alienado reflete, muitas vezes inconscientemente, a discussão epocal sobre a degeneração e/ou regressão a um estado, dir-se-ia, anterior ou mais primitivo. Consequentemente, estas questões apontam também para o estado atual da civilização, considerada já desde os fins de oitocentos um tanto esgotada e decadente. Por outras palavras, o progresso vertiginoso tem sempre um lado obscuro que põe em causa, em certas circunstâncias, a própria noção do progresso como tal. Por isso, as distopias, como as criadas por H. G. Wells, alertam para o perigo que a civilização corre pelo menos a partir da revolução industrial e científica oitocentista. O mesmo imaginário distópico anima também várias obras modernistas, entre as quais *The Waste Land*, de Eliot, marca a sua posição privilegiada. Em *Páscoa feliz* apresenta-se o mesmo vetor vertical, de declínio: o progresso conduz a *stasis* e esta à degeneração. A fase de *stasis* é, com efeito, representada por um iterativismo agressivo que sugere a ideia de monotonia e automatismo:

As carroças e os camiões carregados trovejam todo o santo dia no pavimento irregular da rua. Cheirava ao mesmo tempo, a fumo de carvão, a maresia, ao peixe frito das tabernas vizinhas – e ao bafio do escritório. Próximo dali, nas oficinas e armazéns retiniam ferros. Rangiam correntes nos guindastes do cais. As vozes do trabalho enchiam-me os ouvidos. Os apitos das fábricas, alegres e estridentes e as sereias dos vapores de som grave e rouco, faziam trepidar as vidraças. (Miguéis, 1974, p. 46)

De acordo com Teresa Martins Marques, podemos verificar, nesta passagem, a “desumanização desse espaço de Lisboa não apenas no sentido em que transmite uma sensação de agressão, mais ainda porque as ações são apresentadas como se fossem executadas por robots, nunca sendo explícito o elemento humano que as executa.” (Marques, 1997, p. 45). A crescente robotização da sociedade, expressa pela ideia do progresso, leva naturalmente ao esgotamento, *burnout effect* e alienação e, com isso, ao crescimento da criminalidade. Paralelamente, porém, a crescente automatização de processos vitais leva à revolta contra o normativismo, a uma anarquia perspectivada não só a nível sócio-político, mas também pessoal. Mas há, também, um método de compensação que, em certos casos, pode resolver graves problemas de teor psíquico. E a compensação menos prejudicial é, naturalmente, a evasão pela fantasia.

Tudo isto vem a respeito do protagonista de *Páscoa feliz*, Renato Lima, personagem classificada pelo autor como um “esquizofrénico paranóide”, que, a meu ver, encarna também um melancólico deprimido e um narcisista “compensatório”, fechado no seu mundo de fantasia para compensar os enormes complexos e traumas que norteiam a sua vida desde a infância. Algumas questões relacionadas com esta leitura afloram com maior lucidez desde que se leve em consideração o espaço topográfico-social, no qual o protagonista é inserido. O ponto básico, pois, consiste no facto de Renato Lima se incluir num tipo social, essencialmente urbano, de funcionário público ou empregado de escritório. Daniela Hodrová, ao debruçar-se sobre as várias encarnações da monstrosidade nos textos literários, aponta para a importância do funcionário (como um representante de um

homem “comum”) por este parecer, à primeira vista, um antípoda do monstro como tal (Hodrová, 1994, p. 172). Na realidade, Hodrová afirma haver um relacionamento entre a profissão banalmente estereotipada, a existência não menos estereotipada, a regularidade circular de vida e a monstruosidade, evidenciada no comportamento sadomasoquista, na megalomania ou humildade ou, mesmo, na pulsão assassina (Hodrová, 1994, p. 172). A análise de uma vida “comum” leva à descoberta do monstro num homem “comum” (Hodrová, 1994, p. 172). A literatura dá-nos muitos exemplos deste fenómeno. Com efeito, o paradigma desse homem “comum” pode ser rastreado até ao século XIX, quando a literatura começa a preferir figuras de uma modernidade urbana em desfavor de monstros românticos. Neste sentido, podemos mencionar sobretudo os funcionários públicos de Gogol (*Contos de Petersburgo*, 1842) e Dostoiévski (*Memórias de Subterrâneo*, 1864). Com o advento do século XX, a mesma figura ganha cada vez maior repercussão, sendo retratada, de modo polémico, em várias obras modernistas (de Pessoa, Hostovský¹² etc.). Como um dos precursores desta figura na poesia, convém referir um autor não muito conhecido, John Davidson (1858-1909), que se tornou numa das fontes de inspiração da poesia de Eliot. De facto, nos poemas da coletânea *In a Music Hall and Other Poems* (1891), a figura do funcionário desempenha o papel fundamental. Robert Crawford alega que este funcionário, “[w]orking in the office day after day, loses his soul nightly in the music hall – a wish to escape from an inane world” (Crawford, 1990, p. 57). Retrata-se, assim, “[t]he routine life under which a terror may lurk” (Crawford, 1990, p. 58). Além disso, Álex Matas Pons afirma que o drama do funcionário é um drama urbano, o da modernização (Pons, 2010, p. 46), explicando que o funcionário “cuyo abrigo le ha sido proporcionado por aquella misma aventura modernizadora [...] acaba por ver cómo esta misma aventura le roba su abrigo cuando se convierte en rutina tras el triunfo de la burocracia y el capital” (Pons, 2010, p. 46). Toda a noção de progresso, modernidade e civilização é, assim, posta em causa, mesmo que de uma forma ambivalente porque, ainda de acordo com Matas Pons, a figura do funcionário não é a simples recusa do ideal do progresso, uma vez que ela própria se sabe produto desse mesmo progresso (Pons, 2010, p. 55).

A mesma ambivalência paradoxal que domina nas estruturas da modernidade assenta também na base da figura migueisiana. Embora não se trate de um funcionário, mas de um guarda-livros, o trabalho por ele executado é da mesma maneira estereotipado, maquinal e rotineiro. O problema é que o estereótipo que vigora no trabalho do protagonista se reflete também na casa e, por extensão, em todo o ambiente em que Renato se move. Efetivamente, como Eduardo Lourenço já tinha reparado, o protagonista migueisiano é “sufocado pela pasmaceira de Lisboa, pelos seus horizontes mesquinhos e sórdidos, consciente da mediocridade da sua própria vida” (Lourenço, 2001, p. 47). Tudo o que é associado, por ele, à monotonia e rotina, seja a cidade, casa, escritório ou o seu próprio corpo,

¹² Deste autor checo (1908-1973) pode ser mencionada a novela *Sombra perdida* (*Ztracený stín*, 1933), sobre um jovem funcionário público que se aproveita de uma fraude do seu patrão para o chantagear.

é também sentido como uma prisão. Todos os espaços, transfigurados por uma visão alucinada, são igualmente imagens da psique do herói, dos seus terrores irracionais e incontrolláveis. Por isso sente tanto desejo de se evadir: da cidade – pelos passeios ao cais, admirando os navios e sonhando com as aventuras impossíveis; da casa – pelas fugas para a vida noturna, boémia e desregrada; do escritório – pelos supostos crimes de roubo e assassinio; do seu próprio corpo – pela criação de seus duplos.

O primeiro aspeto do desdobramento que surge como consequência da vida mesquinha e rotineira corresponde à evasão solipsista, alimentada de sonhos e delírios. O narrador frisa, logo no início, que não está satisfeito com o seu aspeto: “Um dos meus martírios foi sempre ver-me ao espelho: tenho o rosto assimétrico, os olhos divergentes, as orelhas espalmadas” (Miguéis, 1974, p. 29). Atente-se no pormenor de “olhos divergentes”, sublinhado pela repetição (“Ultimamente o meu estrabismo acentuou-se”, Miguéis, 1974, p. 29), o qual pode ser transferido do plano somático ao psíquico, sinalizando a cisão interior. Esta auto-imagem negativa é ainda alimentada pelos traumas com os quais o narrador se debate desde a infância, por ter sido alvo da praxe dos colegas de escola e por ter perdido, muito cedo, os pais. Pela hipertrofia da fantasia, o protagonista, portanto, cria dentro de si próprio uma *persona* romântica, semelhante aos heróis da literatura popular e sensacional (de tipo folhetim), chamada Renato Lima, em que o nome (re-nato) é sintomático desse processo de compensação (o nome verdadeiro do protagonista será talvez Abílio, nome mencionado no hospital psiquiátrico). Esta nova *persona*, impondo-se por uma masculinidade atraente pouco em conformidade com o verdadeiro sujeito, encarna um “eu ideal”, comparável ao duplo de Mário de Sá-Carneiro do conto “Eu-próprio o Outro”¹³. Este aspeto do duplo provoca no sujeito um prazer profundamente narcísico, sendo também este duplo que se presta com facilidade a uma vida boémia, plena de aventuras eróticas e viagens sonhadas. O sujeito sente-se, afinal, satisfeito: “Vejo num espelho o fulgor novo dos meus olhos, o rubor das minhas faces... Sou, sou outro. Estou contente comigo” (Miguéis, 1974, p. 76). Para além de este duplo causar satisfação ao sujeito, é ainda revestido de atitude libidinosa, sintomática do narcisismo:

¹³ Recapitulemos, brevemente, este conto subjetivo e reflexivo que é, pela forma literária, concebido como um diário íntimo, com as entradas desde 12 de Outubro de 1907 até Novembro de 1913. Numa entrada datada de 1909 e situada em Paris, o narrador encontra o seu duplo pela primeira vez, num café. O duplo é belo, ao contrário da percepção que o narrador tem de si próprio. Assim, o duplo cumpre o desejo do narrador, plasmando-se como a sua antítese, a complementação da parte omissa. Apesar de eles começarem a passar as noites juntos, a sua relação fica brevemente deteriorada pela desarmonia. O duplo vem absorvendo a sua vítima, até o narrador alcançar a fase de se considerar o outro, o seu *doppelgänger*. A certa altura, o narrador dá-se conta de que, para além de ter adquirido alguns traços fisionómicos do seu amigo, começa a pensar e escrever de modo diferente, como o seu duplo. O horror do narrador, portanto, está ligado ao medo de perder a sua própria identidade em favor de um *outro* vampiresco. A resolução final de matar o usurpador parece-lhe a única possibilidade de se libertar. Uma análise mais detalhada encontra-se no meu artigo “Aquele que passeia ao teu lado: O fascínio dos duplos em Mário de Sá-Carneiro e Richard Weiner (2019).

Todo o meu corpo vibrava por fim num desejo misterioso – o desejo duma posse inigualável, transcendente, que viria a ser afinal o meu crime. (Miguéis, 1974, p. 51)

Um outro amor, abstracto, imaterial, incoercível começava a ocupar em mim o lugar dessa afeição tranquila – o amor do fantasma que em mim se gerara e concebia lentamente. Sim, era um verdadeiro amor, um estranho narcisismo, uma embriaguez deliciosa e odiosa, que me queimava as energias afectivas, como as amantes que adivinham os nossos mais ocultos desejos, para os satisfazer até à loucura, o esgotamento e a morte. (Miguéis, 1974, p. 61)

Outro aspeto do desdobramento relaciona-se com o conceito de monstrosidade que é efeito essencial da existência monótona e letal de um empregado de escritório. Tal como Jekyll criou o seu Hyde e Frankenstein a sua criatura, o protagonista migueisiano cria também o seu duplo monstruoso, esse que será o suposto agente de roubo e assassinio. A criação de Hyde fornece a Jekyll a possibilidade de entrar numa vida dissoluta, na Londres de East End, sementeira de prostituição e criminalidade, portanto na vida, na qual como um gentleman de classe média nunca poderia penetrar se não quisesse perder respeito e boa reputação. O duplo monstruoso do sujeito migueisiano age também contra todas as regras e convenções sociais, mudando-se o seu aspeto tal como o de Jekyll ao desdobrar-se em Hyde. Assim como Hyde encarna o vício a que a honestidade de Jekyll não pode sucumbir, o sujeito migueisiano desdobra-se em *outro* para poder satisfazer os seus desejos ocultos: “No meio da honestidade insípida da minha vida, experimento a mais absurda atracção do prazer, do vício e da acção.” (Miguéis, 1974, p. 69) Neste sentido, parece-me que o protagonista migueisiano é ainda dotado de uma poderosa imaginação transgressora que releva certas pulsões sexuais de índole incestuosa, homoerótica e sadomasoquista¹⁴. Com efeito, várias imagens que entram no plano afetivo são estranhamente veiculadas pelas metáforas que sugerem sensualidade e relação libidinosa. Quando o protagonista fala do seu filho, exprime não só um amor propriamente narcísico, mas também um amor sensual (“Oh, esse eu continuava a amá-lo, a ver na sua carne o reflexo palpável do meu ser” [Miguéis, 1974, pp. 61-62], “A boca, apetece devorá-la com beijos – é rubra, recortada em pequenas curvas harmoniosas, que morrem em duas cavidades miniaturais” [Miguéis, 1974, p. 80])¹⁵. Também o fascínio que o narrador sente em relação aos homens das forjas, realçando os seus músculos, força e violência, não exprime só uma simpatia pelo trabalho manual à maneira cesariana, mas um desejo latente e vibrante¹⁶. O corpo da esposa, ao contrário,

¹⁴ Nesta ordem de ideias, estamos sempre perto da persona de Hyde que encarna os tabus sexuais vitorianos, em especial a homossexualidade. Esta novela, nas palavras de Elaine Showalter “is a case study of male hysteria, not only that of Henry J., but also of the men in the community around him. It can most persuasively be read as a fable of fin-de-siècle homosexual panic, the discovery and resistance of the homosexual self” (Showalter, 1990, p. 107).

¹⁵ Há mais passagens, nas quais o sujeito se reflete narcisicamente no seu filho (“É a carne da minha carne, prolongamento da minha vida, promessa impressionante e misteriosa da imortalidade”, Miguéis, 1974, p. 85).

¹⁶ “Quando passava junto das forjas, parava, olhando com infantil curiosidade: eram cavernas infernais, cheias de sombras e clarões, onde os homens, negros e vermelhos, semelhantes a monstros,

provoca no sujeito sensações que vão desde uma indiferença glacial até ao desprezo e ódio, a beirar uns impulsos homicidas¹⁷.

Contudo, as imagens muito mais perturbadoras desenham-se na famosa cena do suposto assassinio. Embora todos realmente queiram ver nela o crime de assassinio, todos os detalhes sublinhados pelo protagonista expressam antes uma excitação sexual sadomasoquista, comparável a certos versos sensacionistas de Pessoa/Álvaro de Campos, correspondendo ao narcisismo maligno. Repare-se que, primeiro, a fixação fetichista da lâmina a brilhar sugere um desejo tenebroso de penetração¹⁸; a seguir, a mesma lâmina é desejada para fazer parte do sujeito¹⁹. Esta imaginação, dir-se-ia freudiana e fortemente masculinizada, é ainda aproveitada na descrição do apunhalamento, visualizada em *slow motion* cinematográfico:

Deito-lhe a mão esquerda à gola do casaco, e ele segura-me o pulso com as duas mãos, a tremer, cerrando os olhos.

Com a mão direita firo-o rapidamente no pescoço, duas, três vezes – não sei ao certo. O sangue vermelho e vivo gorgoleja, alagando o casaco e a camisa. O velho fica de olhos cerrados, com um suspiro fundo, quase de bem-estar.

(Miguéis, 1974, p. 136)

fabricavam estrelas, malhando nas bigornas. Força e violência [...] Invejei os homens que, com os seus músculos possantes, criam as formas e o movimento” (Miguéis, 1974, p. 47). Ao contrário dos versos cesarianos, de pura simpatia social (“Num cutileiro, de avental, ao torno, / Um forjador maneja um malho, rubramente”), o imaginário migueisiano denuncia as conotações eróticas, desde “as cavernas infernais” até aos gestos dos homens “negros e vermelhos, semelhantes a monstros” que malham nas “bigornas”. Estes homens assemelham-se antes a um protótipo satânico, na esteira de Milton e Baudelaire. Com efeito, o narrador migueisiano, ao contrário de Cesário, não apresenta nenhuns indícios de alguma solidariedade social, porque admira a boémia urbana e vida de luxo. Porém, pertencendo a um estrato social originalmente humilde, os seus desejos de uma outra vida tornam-no cada vez mais egotista e alienado. Portanto, a referência aos forjadores é uma exceção que pode estar antes relacionada com outros aspetos mais condizentes com o perfil sensual e erótico-mórbido do narrador.

¹⁷ “O amor perdeu, com a satisfação das primeiras curiosidades, o impulso e a chama, e transformou-se num vago enternecimento que se apagou por sua vez, deixando apenas a tarefa” (Miguéis, 1974, p. 84); “Renasce em mim a cólera, o desprezo, a vilania, o esquecimento. O desejo do mal convulsiona-me. Chego a crisar sobre ela, num impulso homicida, as minhas mãos de ladrão nocturno” (Miguéis, 1974, p. 80).

¹⁸ “E esta carícia – uma coisa que brilha – que vem não sei donde... e que me atrai... [...] Fascina-me a lâmina brilhante e longa duma faca de papel, poisada sobre a mesa. Os meus olhos não a largam. Mil raios vivos, irisados, acariciam-me os olhos [...] Atrai-me aquele pedaço de metal, tão fino, cuja frescura eu gostaria de sentir nas mãos, na testa, no pescoço.... Estremeço. A ideia da carícia da lâmina gelada, penetrando devagar na minha carne, rasgando nervos, músculos, artérias, produz em mim um bem-estar dormente, sensual, um repouso quase absoluto. [...] Oh, como seria bom sentir no sangue a frieza do metal... [...] O frio do metal dá-me uma volúpia alegre, penetrante e doce (Miguéis, 1974, pp. 132-135).

¹⁹ “Os meus dedos seguem pelo gume fora, até à ponta, e tenho a impressão de que eu próprio assim sou – longo, delgado e cortante – todo eu sou um punhal... (Miguéis, 1974, p. 135).

A cena é fortemente vampíresca, ao modo de romances sensacionais que nutriam a fantasia do protagonista: o violador investe repetidamente contra o pescoço, sublinhando o fascínio pela cor e derramamento do sangue. Há só um desvio em relação ao vampirismo porque em vez da pulsão oral, intrínseca ao erotismo vampírico, é novamente sublinhada a penetração²⁰. O efeito da violência na vítima é também descrito mais dentro do código de sensualidade do que em termos terríficos ou dolorosos: em vez de gritos, olhos esbugalhados ou deformações faciais, comuns às descrições de cenas violentas, há só um doce cerrar de olhos, um suspiro fundo e um quase bem-estar. Também é preciso ver que Renato, de facto, não faz outra coisa senão aquilo que ele próprio desejaria, narcisicamente. Assim, onde podemos ler o assassinio, poderíamos ler também o sexo, numa abordagem narcísica, sadomasoquista e alucinante. Curiosamente, esta situação evoca, entre outros, o famoso poema baudelaireano “L’Héautontimorouménos”, o qual, conforme Jean Starobinski, justapõe a agressão sádica e a passividade masoquista (“Je suis la plaie et le couteau!/ Je suis le soufflet et la joue!/ Je suis les membres et la roue,/ Et la victime et le bourreau!”, Starobinski, 2013, p. 27)²¹.

A cena do assassinio dá-se no escritório, sem a presença de testemunhas, adotando características de um espaço fechado como prisão (e há, com efeito, alguns motivos que a sugerem: uma velha porta chapeada, um rumor pesado de ferrolhos, ripas da cancela)²². Ao mesmo tempo, trata-se de um espaço familiar, íntimo (“Ouço o tiquetaque familiar do relógio de pêndulo invisível”, Miguéis, 1974, p. 128), reservado só a dois protagonistas de um drama extremo, no qual a atitude do patrão, invulgarmente submisso nessas circunstâncias, parece enigmática (“Voltamos dentro, ele trás de mim, em silêncio, passivamente.” [Miguéis, 1974, p. 134]). Por isso, a ambiguidade do espaço, os tópicos de crime e vitimização, bem como o comportamento estranho das personagens que envolve as vagas reminiscências do homoerotismo e do incesto (o patrão representa a figura paterna), aproximam-se de recursos que a teoria inglesa chama *gothic tropes*, aproveitados não só no romance gótico como tal, mas (e principalmente) em toda a história e atualidade literária inclinada à representação de excesso e transgressão, muitas vezes de origem sexual, através da qual a ordem social e

²⁰ Se a lâmina penetrasse, em vez do pescoço, no coração, poderíamos ler os papéis das personagens de modo inverso, isto é, como a aniquilação do vampiro na pessoa do patrão. Se, de facto, o patrão não representa, propriamente dito, o vampiro, é certo que para Renato ele encarna uma espécie de espectro, um espectro do pai morto e um espectro da riqueza que ele ambiciona.

²¹ De facto, lendo esta passagem alucinante, a relação entre o protagonista e o patrão mostra-se de um modo ambíguo, e mais narcísica ainda. O patrão desejaria ter filhos, mas não os tem, nem sequer uma mulher. O seu amor é todo orientado para a pessoa de Renato, que goza de uma liberdade no escritório e de uma confiança absoluta da parte do patrão. Também a prenda que o patrão oferece ao seu empregado, um anel de um diamante, é um tanto invulgar. Quando Renato vende o anel para saldar algumas das suas dívidas, o patrão reage de modo quase magoado, perguntando-se por que razão Renato não usa a joia oferecida.

²² Quando o sujeito sai do escritório, tem a sensação como se saísse duma prisão. O movimento de descida estimula ainda as percepções disfóricas: “A escada é sombria; vem de baixo um cheiro reles, de gatos e de lixo” (Miguéis, 1974, p. 133).

política, vigente em dada época, pode ser efetivamente subvertida. A este respeito, George E. Haggerty afirma:

In gothic novels, love between sisters, between mothers and daughters, fathers and sons, again and again challenges the status quo with the taboo around which the patriarchal system is organized. Other forms of extreme and excessive desire, violent sexuality, victimization, and erotic submission are at work in many of these novels. I call these works queer because there is no way that they merely contribute to the sexual status quo, and in some cases they militate strenuously against it. (Haggerty, 2006, p. 19)

Embora, evidentemente, a novela migueisiana não tenha nada a ver com o gótico, é indubitável que, se fosse escrita em inglês por um escritor inglês ou americano, seria considerada como tal, não só pelos tópicos relativos ao crime e sexualidade, mas também pela atmosfera lúgubre, fantasmática e delírica que reina em todo o texto. A esta luz podemos ler também a cena do assassinio em termos simbólicos não só como uma cena sexual e narcísica, mas também como uma cena de repercussão sócio-política. Nesta leitura, o patrão representa, para além de toda a classe de “capitalistas”, o próprio fundamento do sistema patriarcal a ser vencido pelos súbditos. Mas nem mesmo esta linha axiológica evita, na narrativa, uma problematização e ambiguidade correlativa. Isto vê-se de melhor forma na metáfora do corvo/canário. Enquanto a imagem sombria e terrífica do corvo pode conter o significado de violência e revolta (contra a ordem, instituição paternalista, fundamentos sócio-políticos), o canário representa a submissão e humilhação: “Não é livre. Mas que seria dele sem a nossa protecção, fora da gaiola doirada, onde nada lhe falta?” (Miguéis, 1974, p. 94). Deste modo, o próprio conceito de liberdade é profundamente questionado, acabando Renato a exprimir um oxímoro que aponta para a ambiguidade da liberdade, tal como é retratada na novela: “Sou um prisioneiro da liberdade!” (Miguéis, 1974, p. 94). O sujeito, aqui, corresponde precisamente a este pássaro que, consumado o crime-libertação da gaiola, perde o rumo da sua vida, acabando na alienação total.

Remetendo ainda ao título da novela, *Páscoa feliz*, podemos, enfim, ler a novela também em termos de representação da *paixão* que corresponde, na tradição religiosa e místico-amorosa ocidental, à via dolorosa²³. Parece-me que não interessa aqui só o sentido comum de votos de *Páscoa feliz* que se dão no advento do feriado, mas o sentido religioso. Renato volta ao escritório do patrão após ouvir os votos de uma Páscoa feliz, numa necessidade irracional de que houvesse qualquer assunto esquecido a cumprir. Desse modo, o patrão deve morrer, como Renato bem o sente, porque a lógica da narrativa o comanda. E deve morrer como um Cristo, traído por um novo Judas, pelo qual nutria um amor paterno. Há também

²³ Com efeito, Renato é, de sua natureza excitante e romântico-sensual, um homem de extremos, oscilando entre o vício/devassidão/prazer e abnegação/sacrifício e julgando que poderia apagar as consequências nefastas de um extremo pelo outro: “Ah, eu acredito na remissão dos meus pecados pelo sacrifício...[...] Em mim há, no fim de contas, como em toda a gente, várias personagens que se contradizem, predominando alternadamente na vontade. E uma tendência religiosa, o apelo para o ‘mais alto’” (Miguéis, 1974, p. 95).

a paixão de Renato que, num estado de delírio, corre pela cidade, na tentativa de se aniquilar, suicidar, tal como Judas. E há, por fim, também a terceira paixão, relacionada com o filho de Renato que morre inocente, expiador de culpas do seu pai (“Hoje. Donde me vem esta ideia de coincidência? Coincidência, mas de quê?” [Miguéis, 1974, p. 145]).

Considerações finais

Na esteira do pensamento de Eduardo Lourenço que sintetizou o estado da literatura da primeira metade do século XX em dois símbolos, o de Narciso e o de D. João, Miguel Real considera Narciso o “retrato cultural do homem contemporâneo: tão individualista quanto egotista, solitário e isolado” (Real, 2008, p. 108). Temos aqui, portanto, a imagem do homem novecentista, egotista e, simultaneamente, perdido dentro do seu próprio labirinto. É o que, enfim, demonstram as narrativas de Rodrigues Miguéis e Branquinho da Fonseca, cujos protagonistas não sabem resolver os dilemas que se travam nas suas profundidades interiores, terminando por cometer um crime, imaginado ou real, que declara o seu transtorno psíquico narcisista (*sem princípios, compensatório, maligno*). Mas para além dos problemas intrínsecos à psique humana há ainda, nas personagens, um tipo de sensibilidade que involuntariamente reage ao ambiente. Todas as narrativas aqui estudadas (e muitas outras de semelhante problemática) inserem-se no espaço urbano. Não interessa, neste momento, o facto de se tratar da capital portuguesa que na época abordada não exibia um carácter tão héctico e alienatório como as grandes metrópoles do formato de Londres ou Nova Iorque. Interessa, sim, o facto de a urbanidade corresponder, já a partir do século XIX, ao paradigma da modernidade definida por uma considerável alteração do modo de viver.

Por sinal, todas as personagens aqui consideradas são funcionários ou empregados de escritório, existindo pouca diferença entre o ex-empregado do ministério (“O Resto”), escriturário na Alfândega (“A prova de força”) e o guarda-livros (*Páscoa feliz*). Todas estas profissões caracterizaram já na literatura oitocentista o tipo humano nomeado “pequeno” ou “comum”, em contraste com a figura de herói de traços semi-divinos. O russista checo Vladimír Svatoň chamou a atenção para a mesma problemática na obra de Gogol, que retratou esse homem “pequeno” como uma versão dos heróis sublimes das obras românticas, revalorizando-os interiormente e desvelando a essência da situação urbana, assente no individualismo e no caos que penetra também no interior humano, amortecendo a capacidade do homem de se formar como uma personalidade (Svatoň, 2002, p. 222). O ser humano, portanto, transforma-se num nó de pequenos desejos e reações nervosas (Svatoň, 2002, p. 222). Poderíamos dizer que não só nervosas, como neuróticas. É o que mostram, afinal, os textos aqui abordados que, embora não pertençam à época oitocentista, bebem muito dela. Talvez esta continuidade seja um dos maiores paradoxos da modernidade. Talvez (por que não?) só demonstre que apesar de todo o progresso, o homem continua a ser o mesmo de sempre. Nesta perspectiva, não é de admirar que também o Narciso, ao esconder-se dentro de cada um de nós, continua a ser uma daquelas constantes que definem a natureza humana, *saecula saeculorum*.

Referências bibliográficas

- Brandão, R. (2013). *A pedra ainda espera dar flor. Dispersos*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Chaplin, S. (2011). *Gothic literature. Texts, contexts, connections*. London: York Press.
- Crawford, R. (1990). *The savage and the city in the work of T. S. Eliot*. Oxford: The Clarendon press.
- Ferreira, A. M. (2004). *Arte maior: os contos de Branquinho da Fonseca*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Figueiredo, T. (2012). *O Homem que sonhou*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- Fonseca, B. (1997). *Rio turvo*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Fonseca, B. (2010). *Obras completas. Vol. I*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Guimarães, F. (1988). *Ficção e narrativa no simbolismo*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Haggerty, G. (2006). *Queer Gothic*. Urbana: University of Illinois Press.
- Hodrová, D. (1994). *Místa s tajemstvím*. Praha: KLP.
- Hurley, K. (1996). *The gothic body: sexuality, materialism, and degeneration at the fin de siècle*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lourenço, E. (2001). As marcas do exílio no discurso de Rodrigues Miguéis. In O. T. Almeida (Ed.) *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*. Lisboa: Estampa.
- Mandal, A. (2019). Narcissism variations. *News, medical, life sciences*. Acessível em <https://www.news-medical.net/health/Narcissism-Variations.aspx> (Cit. 5. 9.2021).
- Millon, T., & Davis, R. D. (2003). Ten subtypes of psychopathy. In Millon, T., Simonsen, E., & Davis, R. D. (ed.) (2003). *Psychopathy. Antisocial, criminal, and violent behavior*. New York, London: The Guilford Press.
- Marques, T. M. (1997). *O imaginário de Lisboa na ficção narrativa de José Rodrigues Miguéis*. Lisboa: Estampa.
- Miguéis, J. R. (1974). *Páscoa feliz*. Lisboa: Estúdios Cor.
- Neves, M. (1990). *José Rodrigues Miguéis. Vida e obra*. Lisboa: Caminho.
- Pons, A. Matas (2010). *La ciudad y su trama: literatura, modernidad y crítica de la cultura*. Madrid: Lengua de trapo.
- Real, M. (2008). *Eduardo Lourenço e a cultura portuguesa*. Lisboa: Quidnovi.
- Ribeiro, A. (1960). *O arcanjo negro*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- Showalter, E. (1990). *Sexual anarchy. Gender and culture at the Fin de siècle*. London: Virago.
- Starobinski, J. (2013). *Melancholie v zrcadle* (orig. *La Mélancolie au miroir*). Trad. Josef Hrdlička. Praha: Malvern.
- Svatoň, V. (2002). *Z druhého břehu (studie a eseje o ruské literatuře)*. Praha: Torst.
- Špánková, S. (2019). Aquele que passeia ao teu lado: O fascínio dos duplos em Mário de Sá-Carneiro e Richard Weiner. *e-Letras com Vida*, Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, 2019.
- Viçoso, V. (1999). *A máscara e o sonho. Vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Winkiel, L. (2017). *Modernism. The basics*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

Resumo

A problemática do egotismo e transtorno de personalidade constitui uma das linhas temáticas que podem ser abordadas na prosa urbana de José Rodrigues Miguéis (*Páscoa Feliz*, 1932) e Branquinho da Fonseca (alguns contos das coletâneas *Zonas*, 1931-1932, *Caminhos Magnéticos*, 1938, *Rio Turvo*, 1945, contos dispersos). Absorvendo certos traços marcantes da narrativa oitocentista, a prosa da primeira metade do século XX apresenta várias imagens da alienação e cisão do sujeito como sintomas da cidade moderna. Por extensão, a figura quiasmática, que pode ser detetada nas narrativas de Rodrigues Miguéis e Branquinho da Fonseca, reflete a cultura da modernidade, sua propensão à constante (des)construção e metamorfose. Neste artigo analisa-se, portanto, o vínculo que existe entre a cidade moderna (como conceito e espaço geográfico) e o sujeito alienado (fragmentado, desdobrado).

Abstract

The article focuses on the problem of egotism and personality disorder in the urban fiction by José Rodrigues Miguéis (*Páscoa Feliz*, 1932) and Branquinho da Fonseca (*Zonas*, 1931-1932, *Caminhos Magnéticos*, 1938, *Rio Turvo*, 1945). The early 20th century fiction presents various images of egotism and splitting of the self as symptoms of the modern city. Besides, the internally divided character, which could be detected in the fiction by Rodrigues Miguéis and Branquinho da Fonseca, reflects modern culture, its tendency to constant (de)construction and metamorphosis. This article analyses the link between the modern city (as a concept and geographical space) and an alienated (fragmented, duplicated) character.

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 mítônimo, 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 estupefacentes 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 colecção 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 Trífon, convidado num banquete a pronunciar-se sobre o uso de grinaldas de flores, que algumas espécies botânicas, como as nogueiras (*καρύα*) e os narcisos (*νάρκισσοι*), 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 (*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 colecção testemunha diferenças tão substanciais, que

Nisa se deleitava a colher, para entrançar numa grinalda, as mais variadas flores (rosas, açafrão, 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 mistérico 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 mistérico 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 imergir 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 místicos. 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 Alcmeón, 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 pretendia 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 Erínias, 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 Erínias, 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 ingênua 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 excursus 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 século 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 notações 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 onnipresente 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 excursus 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, *Thesmoph.*, 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 obsidiante 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 literária: 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-Birkenau – 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 *entreveira* (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 onnipresente 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 Birkenau (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)

Saímos 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 abria-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 estremecimento. 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. (1936³). *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 obsidiante, 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 specularly 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*.

Ricardo Reis de José Saramago: Narciso ao espelho de si mesmo

Ricardo Reis by José Saramago: Narcissus at the mirror of himself

José Cândido de Oliveira Martins

Univ. Católica Portuguesa – CEFH¹
cmartins@ucp.pt

Palavras-chave: José Saramago, Fernando Pessoa, Ricardo Reis, Narciso, reescrita, intertextualidade.
Keywords: José Saramago, Fernando Pessoa, Ricardo Reis, Narcissus, rewriting, intertextuality.

1. Cultura do Narcisismo

Sim, falar com gente dá-me vontade de dormir.
Só os meus amigos espectrais e imaginados, só as
minhas conversas decorrentes em sonho, têm uma
verdadeira realidade e um justo relevo, e neles o
espírito é presente como uma imagem num espelho.
(*Livro do Desassossego*)

Nas profundas mutações da sociedade em que vivemos, é hoje um lugar-comum afirmar que o mito de Narciso conhece amplos avatares na cultura mediática em que vivemos, nomeadamente na afirmação expressamente individualista e assumidamente narcísica da comunicação interpessoal que acontece nas redes sociais, em que os novos Narcisos se expõe e se auto-elogia mais ou menos obsessivamente nos ecrãs de computadores e dispositivos móveis, em que os seus reflexos surgem continuamente nas novas superfícies aquáticas de auto-projectão.

Isso mesmo é reforçado em algumas reflexões de natureza sociológico-cultural, que relacionam o velho e sempre actual mito de Narciso e traços marcantes da sociedade contemporânea, em que alguns avatares do narcisismo caracterizam o individualismo mais ou menos exibicionista do homem de hoje (cf. Michaud,

¹ Estudo desenvolvido no âmbito do Projeto Estratégico do Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos (CEFH) UIDB/00683/2020, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

2014). Tem-se a tendência de ver o narcisismo do Outro, no que ele tem de excessivo e de vaidade, mas o tema é bem mais complexo, requerendo uma leitura que congrega vários saberes (filosofia, psicologia, literatura, história e cultura popular), em que o mito de Narciso culmina na atual indústria do amor-próprio, nas suas benéficas e condenáveis feições (cf. Blackburn, 2015). Um dos muitos rostos do neo-narcisismo contemporâneo tem origem na deserção do político, sobretudo no perfil do “Narciso por medida” dos nossos dias – “Hoje vivemos para nós próprios”, imersos numa ética hedonista (cf. Lipovetzky, 1989, p. 49).

Ao mesmo tempo, historiadores do mito dedicam-lhe panorâmicas de abrangência multissecular – da descrição matricial de Ovídio e seu significado na antropologia romana ou na Idade Média; até às problematizações de S. Freud, à poesia alemã contemporânea, e às projecções narcísicas dos *media* contemporâneos, reinventando a conhecida máxima de Marshall McLuhan – o meio é a mensagem. Segundo este conhecido sociólogo, as novas tecnologias contemporâneas são extensões do homem hipnotizado, compensando assim as fraquezas e deficiências humanas – *narkosis* (*entorpecimento*): “O que importa neste mito é o fato de que os homens logo se tornam fascinados por qualquer extensão de si mesmas em qualquer material que não seja o deles próprios” (McLuhan, 1974, p. 59).

A *cultura do narcisismo* é lema de amplas investigações que articulam domínios diversos, da Sociologia e da Cultura aos *media* e à Psicanálise. É o caso também da obra clássica de Christopher Lasch (1991) que, centrada na vida americana da segunda metade de Novecentos, contém elementos comuns a tendências conhecidas da cultura ocidental, que se acentuaram profundamente desde o final do século até às duas décadas do século XXI – nomeadamente a tese do narcisismo como metáfora da condição humana contemporânea (cf. Lasch, 1991, p. 55 ss.). Tudo isto e muito mais que vamos enumerando brevemente é também matéria de pesquisa num significativo conjunto de estudos que dão corpo a uma obra significativamente intitulada *Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace* (cf. Renger, 2002). Mais uma vez, podemos reafirmar como um mito ancestral não só atravessa séculos da evolução humana, mas mantém uma enorme perenidade na cultura contemporânea.

A um outro nível, o da criação estético-literária de língua portuguesa, estamos talvez mais habituados a encontrar mais ecos de um mito grego relevante como o de Narciso na pintura ou na poesia do que em outros géneros literários e artísticos. Consabidamente, na literatura portuguesa, as múltiplas reescritas do mito clássico de Narciso na literatura contemporânea, recriando facetas antigas e novas do relato ancestral, estendem-se desde os clássicos do Renascimento até diversos autores contemporâneos, como Nuno Júdice, entre muitos outros exemplos actuais (cf. Pena, 2017; Martins, 2017).

Contudo, as múltiplas reverberações de uma tão influente narrativa mítica podem ocorrer nas páginas de um diário ou num universo ficcional. De facto, as inúmeras variações do tema de Narciso podem encontrar-se também, por exemplo, no desenho de uma personalidade narcísica, incluindo algumas construções da personagem *alter ego* do seu autor, de que a ficção portuguesa conta alguns exemplos eloquentes, nomeadamente a partir do Romantismo. Na prosa de ficção contemporânea de autores como José Saramago também nos deparamos com a

presença multiforme do mito narcísico, assumindo diversos registos, desde logo a riquíssima tradição da escrita autobiográfica, ou daquilo a que uma certa crítica já designou como *escrita do Eu* (diários, memórias, autobiografias, autoficção, etc.).

“Que os leitores se tranquilizem: este Narciso que hoje se contempla na água desfará amanhã com a sua própria mão a imagem que o contempla”, anota em 9 de Abril de 1994 o autor de *Cadernos de Lanzarote* (Saramago, 2017, p. 8). Porém, para alguns teóricos e críticos, em certo sentido toda a escrita (a autobiográfica, em especial) comporta uma dimensão variavelmente narcísica, isto é, tocada de uma tendência narcísica mais ou menos intensa. Aliás, a crítica saramaguiana viu nos volumes desta obra autobiográfica um evidente “exercício de narcisismo”, como, aliás, observa o próprio diarista na mesma passagem, mostrando ter consciência dessa leitura interpretativa, desde as páginas proemiais da sua obra. Em todo o caso, José Saramago não deixará de observar na mesma passagem da obra citada: “os *Cadernos de Lanzarote* são um exercício narcisista, mas, contra o que geralmente se crê, Narciso nem sempre gosta do que vê no espelho em que se contempla...”². Argumentação de auto-defesa, confissão de auto-crítica ou, simplesmente, exercício de falsa modéstia?

2. Narciso errante e passivo

A minha imagem, tal qual eu a via nos espelhos, anda sempre ao colo da minha alma. Eu não podia ser senão curvo e débil como sou, mesmo nos meus pensamentos. (*Livro do Desassossego*)

Neste enquadramento, o romance saramaguiano *O Ano da Morte de Ricardo Reis* [1984] coloca-nos uma interrogação fundamental: o protagonista da vida não contada por Fernando Pessoa mostra-se obsessivamente contemplativo e bastante alheio à realidade circundante, limitando-se a admirar, passiva e acriticamente, o *espectáculo do mundo* à sua volta (cf. Martins, 2020): “Sábio é o que se contenta como espectáculo do mundo”, como se lê na epígrafe e ecoa depois repetidamente na escrita romanesca:

Ora, Ricardo Reis é um espectador do espectáculo do mundo, sábio se isso for sabedoria, alheio e indiferente por educação e atitude, mas trémulo porque uma simples nuvem passou, afinal é tão fácil compreender os antigos gregos e romanos quando acreditavam que se moviam entre deuses, que eles os assistiam em todos os momentos e lugares, à sombra duma árvore, ao pé duma fonte. (Saramago, 2016, p. 100)

Como já foi analisado em algumas pertinentes leituras críticas saramaguianas, o Ricardo Reis deste universo ficcional, mantendo-se fiel quer ao retrato

² Analisando a escrita meta-discursiva e meta-diarística dos *Cadernos de Lanzarote*, Tilmann Alterberg (2002) defende a tese do “pudor de Narciso”, levando o escritor a precaver-se das previsíveis acusações de narcisismo.

peessoano, quer à sua matriz clássica, enformada pelo equilíbrio e pela contensão formal, pela sobriedade emocional e pela ataraxia, vê a vida à distância, sem se envolver emocionalmente nem se comprometer politicamente, tanto no plano pessoal e afectivo, como no plano social. Recém-chegado do Brasil, o poeta (e médico) mantém-se longe das massas, dos movimentos, das revoluções, dos problemas, da política, dos compromissos – “não sei nem quero saber de revoluções” (Saramago, 2016, p. 221) –, quase enclausurado numa concha narcísica que lhe assegura o conforto e a paz desejados.

Nessa renúncia às fortes emoções, à postura activa no espaço público e ao empenhamento cívico, importa-lhe sobretudo a sua obra poética, num ensimesmamento, neutralidade e apatia reconhecidos reiteradamente pelo próprio: “Ricardo Reis espanta-se por não reconhecer em si nenhum sentimento” (Saramago, 2016, p. 480). O seu ideal de vida é não se perturbar com coisa alguma – “verifica que nada ambiciona, que é contentamento bastante olhar o rio e os barcos que há nele” (p. 449). Aliás, a significativa presença da água e do seu correspondente imaginário (cf. Bachelard, 2005) na existência deste errático *flâneur* (cf. Shin, 2014, p. 85 ss.) – água nas mais variadas formas: água do lavatório ou da tina, água da chuva, água do dilúvio, água do rio, água da doca, água do mar, etc. –, representa simbolicamente um espelho frequente ao longo da narrativa saramaguiana, pretexto para o protagonista (se) reflectir. Nas mais diversas situações, passeia-se solitariamente por Lisboa como pessoa invisível, alheio às multidões, homem fechado em si mesmo e na sua auto-imagem de poeta clássico desenraizado.

Ora, esta postura e a mundividência que lhe está associada permitem-nos equacionar a seguinte hipótese interpretativa – entre outros traços definidores do seu modo de ser e de agir está o pendor narcísico. Repetidamente, Ricardo Reis isola-se de várias formas; demonstra a obsessão da autognose; define-se como um “homem sossegado”, isto é, “alguém que se sentou na margem do rio a ver passar o que o rio leva, talvez à espera de se ver passar a si próprio na corrente” (Saramago, 2016, p. 343). A imagem não poderia ser mais expressiva, apesar da nota de efemeridade: ver-se na corrente da água.

Como sugerido, este solitário e abúlico Narciso contemporâneo da cultura entre as duas Guerras assiste passivamente a tudo, não se mete em aventuras, renuncia ao mundo circundante – mesmo que seja um Portugal cinzento e amordaçado pelo regime ditatorial de Salazar; ou o “espetáculo duma Europa caótica e colérica” (Saramago, 2016, p. 164) –, merecendo a acusação de Fernando Pessoa de que ele deixou o exílio brasileiro para viajar para Portugal apenas com uma finalidade “para dormir” (p. 104), embalado na sua própria imagem, de homem que parece viver desenraizado do seu tempo. Também esta imagem é reiterada ao longo do romance saramaguiano: perante tudo o que acontece à sua volta e que ele testemunha passivamente, Ricardo Reis opta pelo silêncio, cede ao cansaço, deixa-se embalar pela dormência.

Personagem passivo diante da vida circundante, este Narciso escolhe lugares e passeios que de algum prolongam essa sua atitude de *espectador* da vida e sobretudo de si mesmo: seja o microcosmos do hotel lisboeta, enquanto cronótopo singular de certa atmosfera da *cultura intervalar* (F. Figueiredo); seja a sua casa no alto de Santa Catarina que habita como um “sonâmbulo habitante” (Sara-

mago, 2016, p. 459); seja a admirada superfície das águas do Tejo em que se mira e onde se pensa; sejam ainda as repetidas e deambulações pelo labirinto da cidade de Lisboa. São tudo lugares propícios à observação passiva e, sobretudo, à contemplação de si mesmo, numa continuada interrogação sobre a sua identidade.

A unir estes espaços está um Narciso com alma de *flâneur*, no sentido em que o definiram Charles Baudelaire e Walter Benjamin – espectador urbano moderno (artista) que sobrevoa erraticamente a vida citadina de hoje, observando curiosa e distanciadamente os espaços, as manifestações artísticas, os espaços de convivialidade (cafés ou jardins), envolto num certo alheamento e alienação de *homo erraticus* (cf. Shin, 2014). A cidade é o espaço privilegiado da *flânerie*, mesmo para este ensimesmado e narcísico caminhante, um solitário “esteta” com “hábitos de indolência” (Saramago, 2016, p. 416) e horror a todas as formas desassossego que perturbem as águas calmas da sua existência: “Pois é o que eles são, a agitação dos homens é sempre vã, os deuses são sábios e indiferentes” (Saramago, 2016, p. 394).

Mesmo quando Ricardo Reis demonstra curiosidade pelas notícias, que lê por rotina, ou se desloca pelo espaço urbano de Lisboa, é quase sempre um Narciso indiferente, metido consigo, um solitário que se perde por entre a gente, que se deleita em narcísicos solilóquios consigo próprio: “A Ricardo Reis distraiu-o também da pergunta que a si próprio fizera ter chegado à Praça do Rio de Janeiro” (Saramago, 2016, p. 72). E na sequência das suas deambulações, anota a voz narrativa sobre este *flâneur* ensimesmado, pairando meio absorto sobre as coisas por onde passa: “[...] com estes pensamentos pueris se distrai, quando, de repente se apercebe, ele, dos seus próprios passos, como se desde que saiu do hotel não tivesse encontrado vivalma” (Saramago, 2016, p. 73).

Muitas vezes, mais importante do que o espaço exterior da *flânerie* é o espaço interior dos seus pensamentos. Nessa obsessiva atração por si próprio e pela sua imagem podemos ler a tão reiterada referência à representação de espelhos, a somar à reiterada menção de imagens da água antes sugeridas. Atentemos numa das primeiras associações simbólicas de Ricardo Reis e do espelho, seja do espaço do hotel, seja depois da sua própria casa – depois das “águas”, o protagonista é associado a um “espelho negro”:

Ricardo Reis senta-se numa cadeira, passa os olhos em redor, é aqui que irá viver não sabe por quantos dias, talvez venha a alugar casa e instalar consultório, talvez regresse ao Brasil, por agora o hotel bastará, lugar neutro, sem compromisso, de trânsito e vida suspensa. Para além das cortinas lisas, as janelas tornaram-se de repente luminosas, são os candeeiros da rua. Tão tarde já. Este dia acabou, o que dele resta paira longe sobre o mar e vai fugindo, ainda há tão poucas horas navegava Ricardo Reis por aquelas águas, agora o horizonte está aonde o seu braço alcança, paredes, móveis que reflectem a luz como um espelho negro, e em vez do pulsar profundo das máquinas do vapor, ouve o sussurro, o murmúrio da cidade, seiscentas mil pessoas suspirando. (Saramago, 2016, p. 20)

Desde o início ao fim da narrativa, repetem-se os cenários em que Ricardo Reis se sente atraído pelos espelhos, onde auto-reflexamente se vê e revê, espelhos de auto-meditação e de auto-contemplação de um Narciso mais atraído

pelo que se passa dentro de si do que pela vida exterior, pelo “palco do mundo” (Saramago, 2016, p. 304), em que, decididamente, não quer ser actor interveniente. Antes prefere viver a vida “dormitando”, com suas rotinas mecânicas e seus “hábitos de insolência” (Saramago, 2016, p. 416). Tudo serve para essa permanente e inactiva auto-contemplação, uma das imagens narcísicas que melhor defina a personalidade de Ricardo Reis:

O gerente Salvador estende já a chave do duzentos e um, faz menção de a entregar solícito, porém retrai subtilmente o gesto, talvez o hóspede queira partir à descoberta da Lisboa nocturna e dos seus prazeres secretos, depois de tantos anos no Brasil e tantos dias de travessia oceânica, ainda que a noite invernosa mais faça apeter o sossego da sala de estar, aqui ao lado, com as suas profundas e altas poltronas de couro, o seu lustre central, precioso de pingentes, o grande espelho em que cabe toda a sala, que nele se duplica, em uma outra dimensão que não é o simples reflexo das comuns e sabidas dimensões que com ele se confrontam, largura, comprimento, altura, porque não estão lá uma por uma, identificáveis, mas sim fundidas numa dimensão única, como fantasma inapreensível de um plano simultaneamente remoto e próximo, se em tal explicação não há uma contradição que a consciência só por preguiça desdenha, aqui se está contemplando Ricardo Reis, no fundo do espelho, um dos inúmeros que é, mas todos fatigados. (Saramago, 2016, pp. 26-27)

Em outra passagem do romance saramaguiano, o (anti)herói regressa a casa e vê com satisfação a arrumação do espaço, deleitando-se com o espelho imaculado: “Quando Ricardo Reis entrou no quarto e viu como tudo estava perfeitamente arrumado, a colcha da cama esticada, o lavatório rebrilhante, o espelho sem uma sombra, salvo o picado da antiguidade, suspirou de satisfação” (Saramago, 2016, p. 48).

Em certo sentido, os sucessivos encontros e visões entre Ricardo Reis e Fernando Pessoa podem ler-se dentro desta alegoria especular e narcísica: o recentemente falecido Fernando Pessoa aparece ao ocioso poeta clássico, seu heterónimo, num jogo de espelhos entre criador e criatura, sobretudo no referido afã de autognose de Ricardo Reis. Aliás, nesses encontros Pessoa dirá que não tem sombra no espelho, ao contrário de Reis:

A esta luz, ou por causa destes rostos apagados, o espelho parece um aquário, e Ricardo Reis, quando atravessa a sala para o lado de lá e pelo mesmo caminho volta, questão de não virar costas e fugir logo à entrada da porta, vê-se naquela profundidade esverdeada como se caminhasse no fundo do oceano, entre destroços de navios e gente afogada, tem de sair já, vir ao de cima, respirar. (Saramago, 2016, pp. 116-117)

Essas repetidas visões ou pseudo-conversas podem ser lidas exactamente como reiterados monólogos de Ricardo Reis consigo próprio, na busca introspectiva da sua própria identidade – quem sou eu?:

Lembrou-se do alvoroço adolescente com que a olhara pela primeira vez, então a si mesmo insinuou que o moviam simpatia e compaixão por aquela pungente enfermidade, a mãozinha caída, o rosto pálido e triste, e depois aconteceu aquele

longo diálogo diante do espelho, árvore do conhecimento do bem e do mal, não tem nada que aprender, basta olhar. (Saramago, 2016, p. 202)

Como se isto não fosse bastante para compor o perfil narcísico de Ricardo Reis, também é possível afirmar que o seu falhanço ao nível das relações afectivas com a criada do hotel e com a menina de boas famílias (Lídia e Marcenda) se devem ao seu fundo narcisismo. Preso à sua imagem, Reis não é capaz de comprometer com nada nem com ninguém. O seu narcisismo não comporta a alteridade e até impossibilita a plenitude do erotismo. Até perante a notícia da gravidez de Lídia, este homem fica mudo, comportando-se como se “não se sentisse implicado na origem” [dessa gravidez] (Saramago, 2016: 421). Em tudo na vida Reis se comporta como um contemplativo, aliás como ele próprio confessará a Pessoa: “Tive apenas a experiência de quem assiste e vê passar” (p. 430) – afinal, Eros é amputado pelo peso ou pela obsessão deste desmascarado Narciso que assim se vê projectado inteiramente ao espelho:

Diante do espelho do guarda-fato, que o reflecte em seu inteiro corpo, Ricardo Reis diz, Tens razão, nunca recebi uma carta de amor, uma carta que só de amor fosse, e também nunca escrevi uma carta de amor, nem por metade dela ou minha metade, esses inúmeros que em mim vivem, escrevendo eu, assistem, então a mão me cai, inerte, enfim não escrevo. (Saramago, 2016, p. 315)

Inquestionavelmente, Narciso vence Eros, porque a sua personalidade é refratária a toda e qualquer forma de compromisso. Mesmo quando procura informar-se através da imprensa, numa rotina quotidiana de homem ocioso, não é com o intuito de actuar sobre o espaço público enquanto intelectual, de enriquecer o seu espírito crítico sobre o mundo, muito menos com a intenção de qualquer forma intervenção partir do seu cronótopo. Lê para ocupar o tempo e, em certo sentido, para se ler a si próprio (quem sou eu neste contexto? Por que estou aqui?) – quase tudo à sua volta se constitui numa superfície espelhada onde Reis vê o seu rosto, porque é um homem preso à imagem de si, por vezes nem sempre admirando a imagem projectada no espelho:

Ricardo Reis baixa o jornal, olha-se no espelho, superfície duas vezes enganadora porque reproduz um espaço profundo e o nega mostrando-o como mera projecção, onde verdadeiramente nada acontece, só o fantasma exterior e mudo das pessoas e das coisas, árvore que para o lago se inclina, rosto que nele se procura, sem que as imagens de árvore e rosto o perturbem, o alterem, lhe toquem sequer. O espelho, este e todos, porque sempre devolve uma aparência, está protegido contra o homem, diante dele não somos mais que estarmos, ou termos estado, como alguém que antes de partir para a guerra de mil novecentos e catorze se admirou no uniforme que vestia, mais do que a si mesmo se olhou, sem saber que neste espelho não tornará a olhar-se, também é isto a vaidade, o que não tem duração. Assim é o espelho, suporta, mas, podendo ser, rejeita. Ricardo Reis desviou os olhos, muda de lugar, vai, rejeitador ele, ou rejeitado, virar-lhe as costas. Porventura rejeitador porque espelho também. (Saramago, 2016, pp. 56-57)

3. Identidade de Narciso invertido

Os momentos mais felizes da minha vida foram sonhos, e sonhos de tristeza, e eu via-me nos lagos deles como um Narciso cego, que gozasse a frescura próximo da água, sentindo-se debruçado nela, por uma visão anterior e noturna, segredada às emoções abstratas, vivida nos recantos da imaginação com um cuidado materno em preferir-se.
(*Livro do Desassossego*)

Em todo o caso, como fomos ilustrados brevemente e como sustentado por Aline Alves de Carvalho (cf. 2014, p. 153), Ricardo Reis apresenta-se como um *Narciso invertido*, na medida em que, diante da sua própria imagem reflectida, não se apaixona por ela. Não sendo propriamente um heróico marinheiro, o protagonista saramaguiano é mais um náufrago que se afoga no seu reflexo de água turva, como as águas barrentas do Tejo, por acção do continuado mau tempo – “aqui se está contemplando Ricardo Reis, no fundo do espelho, um dos inúmeros que é, mas todos fatigados” (Saramago, 2016, p. 27).

Como vamos ilustrando, Ricardo Reis não sofre de narcisismo primário ou patológico, nem se apresenta como um narciso puro ou completo. Como sugerido, devemos ser mais cautelosos na sua análise: a sua personalidade tem um perfil narcísico, a somar a outros traços de carácter. Reis vive para si e para o momento, centrado nas suas preocupações pessoais. Refratário à normal sociabilidade no teatro de vida quotidiana e exemplo da *apoteose do individualismo*, Reis é um Narciso que, de formas diversas, olha para o seu próprio reflexo (Lasch, 1991, p. 110). A sua constante auto-absorção fazia dele um potencial candidato ao divã psiquiátrico.

Efectivamente, as recorrentes imagens da água do rio Tejo e sobretudo dos espelhos são bem representativas da imobilidade ensimesmada e da autocontemplação narcísica do Ricardo Reis saramaguiano, de homem sentado e abúlico, quase fantasmático, dobrado sobre si mesmo, num solilóquio contínuo: “[...] mas assim não, a olhar para o relógio, aqui, sentado, *sobre mim próprio dobrado*, aqui sentado, e, tendo rematado o solilóquio” (Saramago, 2016, p. 82, *italico nosso*). Casos há em que Ricardo Reis sente, disforicamente, uma dupla identidade, vendo-se como um “ser duplo”, um Reis asseado e limpo; e outro Reis desleixado e vagabundo: “[...] todo o seu corpo é cansaço, frustração, vontade de sumir-se. A si mesmo se vê como um duplo” (Saramago, 2016, p. 377).

Pelo sugerido, Ricardo Reis tem consciência da sua personalidade narcísica, e das consequências que daí advém. Nos múltiplos exercícios de auto-consciência, vê-se pertencer aos “heróis do alheamento” e aos “poetas ensimesmados” (Saramago, 2016, p. 404). Não por acaso, como antes ilustrado, mostra uma considerável atração pela presença da água e pelos espelhos, mesmo quando não pode rever-se neles:

Ouve-se a água correr, cheira ao vapor quente que se expande pela casa, Ricardo Reis ainda se deixa ficar alguns minutos deitado, sabe que é imensa aquela tina,

mar mediterrâneo quando cheia, enfim levanta-se, lança o roupão pelas costas, e, arrastando os chinelos, entra na casa de banho, olha o *espelho* embaciado onde felizmente não pode ver-se, essa devia ser, em certas horas, a caridade dos *espelhos*. (Saramago, 2016, p. 339, *itálico nosso*)

A personagem saramaguiana mantém-se fiel a si própria e, intertextualmente, moldada pela sua génese e mundividência clássicas. Do ponto de vista existencial, tem aguda consciência da efemeridade de tudo, desde logo a imagem de si reflectida na superfície da água, sempre enformado por uma omnipresente filosofia de vida:

Vem sentar-te comigo, Lúdia, à beira-rio, Lúdia, a vida mais vil antes que a morte, já não roto vestígio de ironia no sorriso, se de sorriso ainda justificam o nome dois lábios abertos sobre os dentes, quando por dentro da pele se alterou o jogo dos músculos, ricto agora ou doloroso esgar se diria em estilo chumbado. Também isto não durará. Como a *imagem de si mesmo reflectida num trémulo espelho de água, o rosto de Ricardo Reis*, suspenso sobre a página, recompõe as linhas conhecidas, daqui a pouco poderá reconhecer-se, Sou eu, sem nenhuma ironia, sem nenhum desgosto, contente de não sentir sequer contentamento, menos ser o que é do que estar onde está, assim faz quem mais não deseja ou sabe que mais não pode ter, por isso só quer e que já era seu, enfim, tudo. (Saramago, 2016, pp. 51-52, *itálico nosso*)

Em suma, o perfil de Ricardo Reis saramaguiano comporta traços de uma personalidade complexa, moldada pela filosofia da ataraxia e tudo o que isso implica. Porém, ao mesmo tempo, não deixa de ser um poeta ensimesmado e um homem com alma narcísica, continuamente imerso numa auto-absorção, enfim, mais centrado no seu umbigo do que no empenhamento cívico enquanto intelectual implicado. Ricardo Reis sempre se manteve à margem das emoções, à margem da vida, à margem do rio, auto-centrado em si mesmo, tantas vezes abúlico e indeciso, meditando e cansado, num reiterado exercício de renúncia e de auto-contemplação, como o jogador de xadrez alheio ao mundo circundante, “a falar sozinho” consigo e com os seus fantasmas (cf. Saramago, 2016, p. 356). Definitivamente, Ricardo Reis é também um Narciso cego para a sua circunstância, num sentido distinto do que consta em Bernardo Soares do *Livro do Desassossego*.

Relembra-nos Harold Bloom (2008, p. 154) um pensamento com longa história, segundo o qual “A felicidade não se encontra na contemplação de si; só a apercebemos quando a vemos reflectida por um outro.” Mas a inclinação narcísica de Ricardo Reis amputou-lhe a radical e definitiva alteridade. Deste modo, adoptando esta postura, o pendor narcísico de Ricardo Reis impediu-o de ser feliz afectivamente, tal como não lhe permitiu uma ética do compromisso em coisa nenhuma. E também por isso, Reis vai morrendo paulatinamente, até ser acompanhado por Fernando Pessoa no momento da sua morte/suicídio, envolve pela tinta da melancolia (Starobinski, 2012). Quando morre, o protagonista saramaguiano deixa de poder ver-se ao espelho – não há egos na morte. Parafraseando o criador dos heterónimos, afinal “morrer é só não ser visto” (Pessoa, 1995, p. 142) ou deixar de ter a capacidade de ler o mundo e de ler-se a si mesmo.

Referências bibliográficas

- Alterberg, T. (2002). O pudor de Narciso: estratégia e consciência meta-diarística nos *Cadernos de Lanzarote* de José Saramago. In M. F. V. Brauer-Figueiredo and K. Hopfe (Eds.), *Metamorfoses do Eu: o diário e outros gêneros autobiográficos na Literatura Portuguesa do Século XX* (Actas da secção 8 do IV Congresso da Associação Alemã de Lusitanistas) (pp. 231-248). Frankfurt: Teo Ferrer de Mesquita.
- Bachelard, G. (2005). *L'Eau et les Rêves (Essai sur l'imagination de la matière)*. Paris, Lib. José Corti [1942].
- Blackburn, S. (2015). *Vaidade e Ganância no Século XXI: os usos e abusos do amor próprio*. Lisboa: Temas & Debates.
- Bloom, H. (2008). *Onde Está a Sabedoria?* Trad. de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água.
- Carvalho A. A. (2014). *O Espetáculo do Mundo: Pessoa, Saramago Portugal*. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro: Univ. Federal do Rio de Janeiro.
- Lasch, C. (1991). *The Culture of Narcissism: American life in a age of diminishing expectations*, New York / London: W. W. Norton & Company.
- Lipovetsky, G. (1989). *A Era do Vazio (Ensaio sobre o individualismo contemporâneo)*, Lisboa: Relógio d'Água.
- McLuhan, M. (1974). *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo: Cultrix [Orig: *Understanding Media*].
- Martins, J. C. O. (2017). Metamorfoses de Narciso na poética de Nuno Júdice. In C. Pimentel & P. Morão (orgs.), *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura* (pp. 355-366). Lisboa: Campo da Comunicação.
- Martins, J.C. O. (2020). Reinvenção saramaguiana de Ricardo Reis: impassibilidade perante o espetáculo do mundo. In C. Reis (org.), *José Saramago. 20 Anos com o Prémio Nobel* (pp. 341-359). Coimbra: Imprensa da Univ. de Coimbra.
- Michaud, Y. (2014). *Narcisse et ses avatars*. Paris: Grasset.
- Pena, A. (2017) (Org.). *Eco e Narciso – leituras de um mito*. Lisboa: Cotovia.
- Pessoa, F. (1995). *Poesias*, 15ª ed., Lisboa: Ática [1ª ed., 1942].
- Pessoa, F. (2014). *Livro do Desassossego*, Edição de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Tinta da China.
- Renger, A.-B. (Hrsg.) (2002). *Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace*, Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Saramago, J. (2016). *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, 20ª ed, Lisboa, Caminho [1984].
- Saramago, J. (2017). *Cadernos de Lanzarote*, Vol. I. Lisboa: Caminho.
- Shin, J. (2014). *Le Flâneur postmoderne. Entre solitude et être-ensemble*, Paris: CNRS.
- Starobinski, J. (2012). *L'Encre de la Mélancolie*. Paris: Éd. du Seuil.

Resumo

No romance *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), o exercício ficcional de reinterpretação saramaguiana da sobrevida de Ricardo Reis procura narrar a vida não contada do heterónimo pessoano no complexo contexto português e europeu de 1935-36. Este dispositivo romanesco opera com um pressuposto omnipresente: regressado do Brasil a Portugal, pode um escritor ficar indiferente à realidade interpelante do “espetáculo do mundo”, com a afirmação dos fascismos e da guerra mundial? Em lugar de um eventual poeta crítico e politicamente empenhado, deparamo-nos antes com o ocioso intelectual “flâneur”, que deambula impassível e aleatoriamente por Lisboa, relê os seus versos e vive melancolicamente preso ao espelho do seu congénial e irremediável narcisismo.

Abstract

In the novel *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), the fictional exercise of Saramaguian re-interpretation of Ricardo Reis' survival seeks to narrate the uncounted life of the heteronym

pes-soano in the complex Portuguese and European context of 1935-36. This Romanesque device operates with an omnipresent assumption: returning from Brazil to Portugal, can a writer be indifferent to the challenging reality of the “spectacle of the world”, with the affirmation of fascism and world war? Instead of an eventual critical and politically committed poet, we encounter the idle intellectual “flâneur”, who wanders impassibly and randomly through Lisboa, rereads his verses and lives melancholically trapped in the mirror of his congenial and irremediable narcissism.

O outro lado do espelho em dois contos de Dulce Maria Cardoso

The other side of the mirror in two short stories by Dulce Maria Cardoso

Maria Graciete Gomes da Silva

Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras
Universidade de Lisboa
gracietegomessilva@gmail.com

Palavras-chave: Dulce Maria Cardoso, espelho, duplo, gémeos, identidade, diferença.
Keywords: Dulce Maria Cardoso, mirror, double, twins, identity, difference.

O bem completo parece bastar-se a si próprio.
Aristóteles, *Ética a Nicómaco*

Se, como se lê em Saramago (2011, 168), não há espelho que não torne o direito esquerdo e o esquerdo direito, com consabidas implicações no plano da representação, pode dizer-se que em *Tudo são histórias de amor*, colecção de contos de Dulce Maria Cardoso, publicada em 2014 e ampliada em edição de bolso de 2019¹, o jogo de espelhos começa no título. “Histórias de poder”, segundo a autora em entrevista ao *Jornal i* de 17.03.2014, nelas se percorre um labirinto de paixões que *malgré tout* faz do amor “o mais benigno de todos os poderes”.

Memória e identidade constituem, nesse sentido, peças-chave da tematização dos equívocos da existência do *eu* no espelho do *outro* (de outros de si, muitas vezes)², no quadro de um imaginário em que a maldade (qual “planta carnuda” que não conhece limites³) tem o seu reverso na figura do anjo, não isenta

¹ São oito os textos acrescentados na edição de bolso, incluindo a narrativa epónima “Tudo são histórias de amor”, que ocupa o oitavo lugar no novo elenco de dezanove contos. Reescreve-se ainda um dos títulos, mais completo na segunda recolha (“Coisas que acarinho e me morrem entre os dedos”).

² Não me parece, nesse sentido, indiferente a balizagem da edição de bolso entre uma inédita “busca d’eus desconhecidos” e a autoscopia final de “um crime premeditado”, na circularidade dos seus efeitos. Cf. Cardoso, 2019, pp. 7-22 e 229-45.

³ “Este azul que nos cerca”, p. 24. Sigo, ao longo do texto, a edição de 2014, complementada, quando tal se justifique, pela de 2019.

de sombra. Tudo isto sem que a crueza do olhar que escreve, e repetidamente se diz existente no lido e no escrito⁴, lhe impeça o lirismo, da mesma forma que a atenção ao real (feita sobressalto cívico em textos como “Não esquecerás”, gesto de homenagem às vítimas de Entre-os-Rios) não compromete o lugar do mito.

Poderá mesmo falar-se de resistência à indiferenciação, sinal de uma não menos aguda consciência de que toda a identidade pressupõe diferença – ou de que, em termos porventura mais rigorosos, “a tudo é transversal o regime estrutural de identidade e diferença” (Silva, 2011, p. 3) –, muito para além de qualquer simetria real ou forjada. Percebemo-lo, desde logo, na vocação ecfrástica de textos como “Este azul que nos cerca”, que abre a edição de 2014, onde o exercício reiterado da maldade associado às contingências do lugar tudo priva de definição e contraste, num efeito distópico de insularidade: “No farol tudo era sempre e só azul, brilhante se sol, espesso se chuva, pálido se nevoeiro, ténue se vento, denso se sombra, sempre e só azul, azul-mar, azul-rocha, azul-espuma, naquele sítio todas as coisas eram maleficamente azuis” (Cardoso, 2014, p. 11).

Mas é a sua associação ao motivo do duplo no *corpus* escolhido, os contos “Iguais” e “Os anjos por dentro” (Cardoso, 2014, 2019), que verdadeiramente interessa ao meu argumento, na linha do que Massimo Fusillo entende por *identità sdoppiata* (2014, loc. 364-530, Introdução, 4.⁵), “arquitema” de realizações várias desse efeito perturbante de alterização que Freud (1919) apelidou de estranho (*Unheimlich*) ou gerador de inquietação. Em ambos o leitor se confronta com um triângulo afectivo composto por dois irmãos do sexo masculino enquadrados pela figura materna: gémeos, em “Iguais”; e, por assim dizer, “gemelizados”⁶ no trato, nos hábitos e na compleição física, em “Os anjos por dentro” (note-se, desde já, a duplicidade implícita no título). Dito na primeira pessoa:

A nossa mãe estendia a minha toalha e a do meu irmão em cima da laje e punha a cesta do lanche à sombra do pinheiro manso. As nossas toalhas eram iguais excepto nas cores. A minha laranja e a do meu irmão azul. Tinham ambas riscas brancas. A nossa mãe comprava-nos roupas e brinquedos iguais ou semelhantes. Eu era um bocadinho mais alto do que o meu irmão e os pêlos começavam a crescer-me nos sítios mais escondidos do corpo. Tirando isso, parecia não haver grande diferença entre nós. (Cardoso, 2014, p. 112)

Figura tutelar, gestora de equilíbrios invariavelmente precários, destaca-se a insistência com que, em “Iguais”, a mãe regressa a um nascimento com o seu

⁴ São disso exemplo textos como “Em busca d’eus desconhecidos” (Cardoso, 2019) ou “A biblioteca”, presente em qualquer das edições.

⁵ Lendo por uma obra em formato *Ebook/Kindle*, sem paginação, completo, neste caso, as referências com a identificação do segmento estrutural (parte, capítulo/subcapítulo) a que pertence cada uma das citações, de modo a facilitar a sua localização em qualquer formato (impresso ou digital).

⁶ Na acepção em que, nos estudos sobre gémeos, se fala de “mães gemelizantes” por oposição a “mães diferenciadoras” (cf. Calmeil, 2010, pp. 20-21).

quê de prodigioso⁷ para sublinhar aquele que é o único laivo de individuação de gémeos iguais como gotas de água, atribuindo a um deles estatuto de primogénito (e, por isso, o nome do pai), com base numa fracção temporal nunca especificada. “Afonso, tu nasceste primeiro, por isso és o mais velho, dizia a mãe com orgulho” (Cardoso, 2014, p. 70), fazendo do relato lição para memória futura, precipitada pelos acontecimentos, num contexto em que a figura paterna permanece como presença *in absentia*, sem outro relevo.

A incomensurabilidade do orgulho materno é, por seu lado, axioma fundador da rememoração empreendida por um dos irmãos no segundo conto: “A nossa mãe orgulhava-se de nós como não se orgulhava de mais nada na vida” (Cardoso, 2014, p. 111). E, uma vez mais, é a figura materna quem de facto preside ao que, por muito tempo, se chamou criação, representada aqui na fixação de balizas para além das quais se abriam para ambos todos os possíveis da efabulação, por contraste com o seu pequeno mundo, onde até o perto se fazia longe. Fascinava-os o curso do rio, espelho de curiosidades inadiáveis:

Eu e o meu irmão queríamos ir até àquela curva e depois até à outra e à outra, queríamos ir além de todas as curvas, para ver onde ia aquela água toda, para ver a barragem e a água presa. Mas a nossa mãe nunca saía dali. (Cardoso, 2014, p. 114)

Lá onde a vista não alcançava, trabalhava o pai, técnico na barragem e pre-suntivo herói de rocambolescas façanhas, por muito que os intrigasse o seu abatimento no regresso a casa, e por mais que os barcos diariamente lançados à corrente ou os gritos que o eco lhes trazia de volta não chegassem a bom porto. Acresce, da parte da autora, uma notável capacidade de “fazer imagem” (Nancy, 2003, p. 125) da exterioridade desse olhar próprio da infância:

Os nossos gritos furavam as copas das árvores e subiam até às nuvens, onde ficavam pendurados a gritar-nos de volta. A nossa mãe dizia-nos que era o eco. Nós imaginávamos que o eco era mais um dos bichos que nunca víamos mas que viviam no meio dos montes que sitiavam o rio. Tal como os lobos ou as serpentes, o eco também não se deixava ver. Mas fazia-se ouvir. Chegava mesmo a rir-se connosco. Só que de forma mais desmanhada. (Cardoso, 2014, p. 113)⁸

⁷ Em sintonia com um imaginário colectivo que, ao longo de séculos, tem remetido a condição gemelar para a esfera do *real-maravilhoso-memorável*, própria do mito (cf. Mora, 2015, pp. 200-08). Como a mãe não se cansa de explicar, dirigindo-se, à vez, a cada um dos gémeos: “Apesar de ser Agosto, chovia muito no dia em que nasceram. Uma daquelas chuvadas de Verão que limpam a terra inteira. O céu esteve todo o dia ruço, um céu sem nuvens, inteiro sem princípio nem fim. Como fazia muito calor, a janela do quarto estava aberta e quando as dores começaram ninguém se lembrou de a fechar. Assim ficou durante todo o nascimento. Quando se deu conta disso, a aparadeira receou que o ar da rua vos tivesse feito mal. Mas não. Cresceram fortes e bonitos. E não havia quem não se espantasse convosco” (Cardoso, 2014, pp. 69-70).

⁸ Recorde-se-lhe a propensão para a “troca de experiências”, mais ou menos próxima do real, que Walter Benjamin (2012, p. 28) considera arquetípica do contador de histórias, na sua tradução pela voz de narradores que a seu ver, e também em Dulce Maria Cardoso, se distinguem pelo “à-vontade com que se movem pelos vários graus da sua experiência, como quem sobe e desce uma escada” (p. 44).

Certo é que, em nenhum dos contos, a redoma protectora da maternidade impede o choque com o real, de problemática aceitação (cf. Rosset 1993, p. 7), no quadro de possibilidades da ficção.

Iniciado *in medias res*, com o acordo tácito dos dois irmãos quanto à forma de reposição da unidade perdida, na sequência do acidente que rapidamente valera ao mais novo a alcunha de “maneta” – “Ambos sabiam o que tinha de ser feito. Desfeito. Depois seriam felizes outra vez” (Cardoso, 2014, p. 69, sublinhado meu) –, “Iguais”, o primeiro dos contos em análise, contrapõe o acaso à norma, com manifesta ironia trágica. De permeio, segundo a lógica retrospectiva que preside ao grosso do relato, fica a abdicação do seu amor por Clara, por quem ambos se tinham apaixonado, em nome de um bem maior: a sua condição de *homo duplex*, uma alma em dois corpos, em perfeita simetria e reciprocidade⁹. Como sublinha Flavia Gherardi (2005, p. 151), em análise literária da condição gemelar, quanto maior é o sacrifício das personagens, quanto mais dolorosa lhes é a renúncia, “tanto più saldo si fa il cimento della *philia* che li lega.”

Figurações de uma unidade que os transcende (o chamado *effet de couple*)¹⁰, nenhum dos irmãos terá resistido à premência da escolha, que de iguais os convertia em rivais¹¹, contra todas as evidências de que “a felicidade lhes advinha da existência comum” (Cardoso, 2014, p. 74). Note-se, ao longo do texto, a insistência nessa espécie de telepatia ou intuição *sui generis*, associada aos gémeos, que prescinde até do uso da palavra: “As palavras entre eles sempre tinham sido desnecessárias” (Cardoso, 2014, p. 77). Do que não abdicavam era de um passado comum que desse sentido à experiência, das trivialidades do dia-a-dia¹² ao narcisismo do que, no discurso crítico, se traduz em fórmulas como “célula (ou reclusão) gemelar” (cf. Fusillo, loc. 5874, Apêndice, 3.).

A obsessão do Uno, aparentemente indissociável do precedente platónico – desde logo no que, na descrição do par, extravasa o accidental: “eram um só homem

⁹ Não andaremos, assim, longe da definição de *duplo*, desta vez em sentido estrito, adiantada por Fusillo: “si parla di doppio quando, in un contesto spaziotemporale unico, cioè in un mondo possibile creato dalla finzione letteraria, l'identità di un personaggio se duplica: un uno diventa due; il personaggio ha dunque due incarnazioni: due corpi che rispondono a la stessa identità e spesso allo stesso nome” (2014, loc. 306, Introdução, 3.).

¹⁰ A representatividade do par prevalece, nesse sentido, sobre a dos gémeos individualmente considerados, da tricotomia de Lepage (“La condition gémellaire se vit dans la chair, dans l'esprit et dans la conscience sociale”) à prevalência do *nós* sobre o *eu*, reportando-me a Calmeil, 2010, pp. 24 e 28-29.

¹¹ “Foi nesse estado, apaixonados por Clara, que Afonso e Pedro conheceram o lado terrível de serem iguais e mais tarde o lado terrível de se detestarem como iguais e de se quererem diferenciar. Era essa a única maneira de serem escolhidos” (Cardoso, 2014, p. 72).

¹² “Chegados à estalagem verificaram com prazer que a cozinheira e os empregados continuavam a ser os mesmos. [...] Se a cozinheira fosse outra, eles não poderiam comparar o sabor da comida. E também não poderiam apurar se ela estava mais gorda ou mais magra. O mesmo se passava com os empregados. Como poderiam saber se o filho mais novo do estalajadeiro e da cozinheira já tinha apanhado o jeito de servir copos de vinho, ou se a filha do meio já gaguejava menos. Isso era assim não só em relação à família do estalajadeiro e da cozinheira mas em relação a todas as pessoas com quem se tinham cruzado, a tudo o que iam vendo, a tudo por que iam passando” (Cardoso, 2014, p. 77).

que *tinha acontecido existir* em dois corpos” (Cardoso, 2014, p. 72, sublinhado meu) –, precipita tudo o resto: da mutilação intencional de Afonso, como forma expedita de *reductio ad unum* e de regresso à felicidade perdida¹³, à ironia trágica do desenlace. Confrontado, pela primeira vez, com o braço entrapado (ou o que dele resta), o que Afonso constata é desigualdade, sinal da intangibilidade do mito ou evidência da “queda” associada à revelação. Afinal, “o coto era maior do que o de Pedro. Diferente. Nunca mais seriam iguais” (Cardoso, 2014, p. 80). E, pela primeira vez também, como se lê umas linhas mais à frente, “a história que a mãe costumava contar parecia ter importância”, ante a confirmação da inexistência de identidade sem fractura, ou de simetria sem mácula, no embate com o real.

Concordantes em múltiplos aspectos, traduzidos, por exemplo, num processo de “gemelização” dos protagonistas que, como vimos, lhes reforça a ligação ao motivo do *duplo* em “Os anjos por dentro”, os dois textos apresentam, no entanto, divergências poético-retóricas significativas, em particular no que se refere aos procedimentos especulares (cf. Hutcheon, 1980; Coté, 1992; Rodríguez Martín, 2008) que, em cada um dos casos, sustentam a auto-reflexividade do todo.

Pautado por efeitos de eco resultantes da repetição da cena-limiar, à maneira de refrão e *Leitmotiv*, com necessárias adaptações, o conto “Os anjos por dentro” vive sobretudo desse (potencialmente infinito) regresso do idêntico, em alternância com a descrição da rotina diária de mãe e filhos. E um dos traços porventura mais relevantes da insistência nessa espécie de, parafraseando o poeta, cartografia pendular dos trabalhos e dos dias é, a meu ver, a colocação precoce da problemática da escolha, em germe no *incipit*:

Voltávamos do rio e subíamos pelo atalho de sempre. Era pouco mais do que um carreiro. Muito íngreme. A terra dura e desbotada. Quase ninguém escolhia ir por ali, mas aquele era o caminho preferido da nossa mãe. Voltávamos do rio. O meu irmão do lado direito e eu do esquerdo, a nossa mãe no meio. (Cardoso, 2014, p. 201)

Antecipa-se, desta forma, uma geometria física e simbólica comum a todo o texto, assente numa regra de paridade e perfeita simetria que vai da localização dos corpos no espaço (“O meu irmão do lado direito e eu do esquerdo, a nossa mãe no meio”) à retórica dos afectos. Peca-se por medo à diferenciação (no vestuário, por exemplo), e também por autopreservação, no que excede o imediatamente útil do exercício da autoridade materna:

Perguntávamos à nossa mãe qual dos dois nadava melhor. Nadam os dois bem, era a resposta que nos dava sempre. Acontecia o mesmo quando fazíamos desenhos e queríamos saber qual era o mais bonito. Gosto tanto de um quanto do outro, são ambos muito bonitos. Por mais que insistíssemos, não recebíamos uma resposta diferente. (Cardoso, 2014, p. 118)

¹³ Recorde-se o mito do andrógino e, mais precisamente, o seguinte excerto do discurso de Aristófanes em Platão (*O Banquete*, 191d): “É realmente desde há muito tempo que existe o amor dos homens entre si neles implantado, como uma ligação à antiga natureza. Então, cada um de nós é o indício de um homem, uma vez que, cortado, é como os rodoválhos que, de um, se transformam em dois. Agora cada um procura sempre o outro sinal de si” (2019, p. 102).

A balizagem do metafórico ou mesmo do alegórico pela “lição das cousas”, regressando à matriz renascentista, é, aliás, um dos lados mais interessantes da estruturação do texto, em uníssono com a recriação de um olhar infantil, realçada já em “Iguais”, e enfatizada neste caso pelo uso da primeira pessoa. Importa referir que se trata aqui de um olhar reticente, ou mesmo “suspeitoso” (com devida vénia a Manuel G. Simões), na sua chamada à colação do adquirido em contexto escolar: “A verdade é que nunca gostei da escola. Nunca aceitei que tudo possa, deva ou tenha de ser explicado. Explicado e transmitido” (Cardoso, 2014, 117).

Assim era com a Geometria (antes e depois de lhe saber o nome) e com a Física, todavia menos abstracta, ao ver do narrador. Intrigava-o a perfeição geométrica do ovo, clara e gema, que fazia das galinhas criaturas inacreditavelmente sábias, e desagradava-lhe a teoria do plano inclinado, na sua relação com a lei da gravidade. Mas o que mais o impressionava era a dignidade com que, domingo após domingo, as galinhas se resignavam, sem alarido, à condição de vítimas:

Ficávamos a odiar a nossa mãe durante um tempo. Ainda não sabíamos que a violência maior não é a que acontece depois da escolha. Nem é sequer a própria escolha. A violência maior acontece antes, muito antes, e é essa que torna a escolha possível ou necessária. (Cardoso, 2014, p. 117)

Tudo era ainda muito provisório, da mesma forma que, na economia narrativa, só *a posteriori* chegaria o “momento da verdade” alegoricamente antecipado na *mise en abyme* repetida (na acepção de Limoges¹⁴) sumariamente descrita.

Todos os dias mãe e filhos regressavam do rio pelo mesmo atalho, parecendo-me, em si mesmo, significativo que o texto registe apenas, muitas vezes em toada lírica, o percurso de volta, em sucessivas reescritas do *incipit*. Conjugo, neste caso, dois exemplos que julgo representativos:

Voltávamos do rio e subíamos pelo atalho de sempre. O canto da nossa mãe abafava o barulho da terra dura a ser esmagada pelas solas de cabedal das nossas sandálias. Na berma cresciam rosinhas selvagens. Outras vezes margaridas. Mas havia sempre muitas pedras e giestas. (Cardoso, 2014, 112)

Voltávamos do rio e subíamos pelo atalho de sempre. Em certas partes, o carreiro estreitava tanto ou as curvas eram tão apertadas que deixávamos de ver o caminho. Como já o sabíamos de cor, nada nos impedia de continuar. Eu do lado esquerdo, a nossa mãe ao meio e o meu irmão do lado direito. (Cardoso, 2014, 115)

Até que um dia, sem que nada o fizesse prever, quando os dois irmãos, exaustos das brincadeiras no rio, subiam pelo atalho sabido de cor, na companhia da mãe, depararam com o bem-amado carro do médico do lugar, sonho de qualquer

¹⁴ Categoria situável entre a *mise en abyme* simples e a *mise en abyme* infinita, na sua revisão de Dällenbach, 1977 (Limoges, 2008, p. 163).

um¹⁵, que, em velocidade crescente e sem condutor, se precipitava ladeira abaixo, em surpreendente demonstração das regras do plano inclinado.

É então que a mãe dá por si deitada na berma, protegendo com o seu o corpo do narrador, esquecida do outro filho, entregue à sorte a meio do carreiro. Opera-se assim a passagem ao “outro lado” do espelho, com a revelação do que, até então recalcado ou obscuro, se torna manifesto (à semelhança do sucedido em “Iguais”, com a perda de um referente visto como bem absoluto):

Já não podíamos ignorar que a violência maior não é a que acontece depois da escolha. Nem é sequer a própria escolha. A violência maior acontece antes, muito antes, e é essa que torna a escolha possível ou necessária. A violência do amor. Maior ou menor. (Cardoso, 2014, p. 122)¹⁶

Compreende-se, pois, a sobriedade – quase reverente, no dizer do irmão – com que a mãe chama a si o filho salvo à última hora pela paragem intempestiva do Opel Kapitan, antes de, em silêncio e na disposição geométrica de sempre, retomarem todos o caminho de regresso, corroborando a inexistência de anjos sem sombra¹⁷, e a duplicidade implícita no título. Dir-se-ia até que estamos perante um daqueles casos em que, como pretende Jean-Marc Limoges¹⁸, se tem a sensação de que a história transcende o discurso, com as personagens em acelerado processo de transfiguração, após um “momento da verdade” que raia a epifania e é ponto alto da forma conto¹⁹. E não andaremos também porventura longe dos chamados “momentos de ser” ou “momentos de visão” em Virginia Woolf, ocorrências excepcionais (e, por assim dizer, fulminantes) que precipitam a revelação, em choque com a modorra dos dias (cf. Silva, 2011, pp. 290-99).

¹⁵ “Não havia miúdo que não se abeirasse do Opel Kapitan quando o doutor o deixava na rua. Admirávamos-lhe os cromados resplandecentes e sustínhamos a respiração para não os embaciarmos. Passávamos os dedos pela carroçaria. Ao de leve, com medo de a riscar” (Cardoso, 2014, p. 119). Percebe-se o deslumbramento, o dos dois irmãos em particular: “O nosso carro era velho e as estradas ruins. Era raro sairmos. Tudo se tornava demasiado longe” (111).

¹⁶ A propósito da problemática da escolha, central em qualquer dos textos, leia-se também o microconto “Inexplicable”, de Muñoz Rengel, que, pela sua brevidade e interesse comparatista, transcrevo na íntegra: “Tenía dos hijos gemelos, idénticos. Ella los vestía con la misma ropa y les preparaba simétricos desayunos cada mañana. Ellos se comportaban de la misma manera y parecían tener una única personalidad. Los dos sacaban las mismas notas en el colegio, se magullaban la misma rodilla – el mismo día, a la misma hora –, les gustaba la misma chica, hablaban a la vez para decir una frase semejante. Ella los arropaba por igual cada noche, en sendas camas gemelas, cada uno bajo su propio edredón azul de plumas. Luego, se acercaba con sigilo a uno de ellos, siempre el mismo, y le susurraba ao oído: “Tú eres mi favorito” (2013, p. 22).

¹⁷ Sinal de humanidade, presente também em Dóris, o anjo em má hora chegado ao farol, bode expiatório ou projecção da sombra da maldade alheia, no conto de abertura (Cardoso, 2014, pp. 9-35).

¹⁸ Reportando-se, desta vez, à chamada *mise en abyme* transcendental (Limoges, 2008, 169), ainda no âmbito da sua revisão das categorias de Dällenbach (1977).

¹⁹ “Theorists agree that the epistemology of the short story is one of revelation, vision or insight. The fundamental element of the short form resides not in narrative structure but in “the moment of truth” or of crisis conducive to a heightened awareness, a momentary realization that marks the passage from ignorance to knowledge” (Patea, 2012, p. 15).

Diz o narrador que nada mais foi igual, por silenciado que tenha sido o assunto – ou talvez por isso mesmo, considerada a violência do que tanto se aproxima do “erguer um muro de silêncio” da locução comum (cf. Cunha, 2005, p. 32). Mas diz também, no seu olhar reticente, que, passados tantos anos, dificilmente pode garantir a veracidade da história. De uma coisa está certo: era ao entardecer e “a água do rio era doce” (Cardoso, 2014, p. 122), forma ínvia de autoficção.

Há vivências assim, da ordem do segredo e da autognose, “coisas que só se podem dizer quando já são outras, ou pelo menos quando já têm outra importância” (Cardoso, 2014, p. 11), conseguido o distanciamento que, enfim, as sujeita ao crivo da palavra, sem sinal de naturalização no caso vertente.

Referências bibliográficas

- Aristóteles (2012). *Ética a Nicómaco* [século IV a.C.]. Tradução, prefácio e notas de António de Castro Caeiro. 4.^a edição. Lisboa: Quetzal.
- Benjamin, W. (2012). O narrador: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov [trad. Maria Amélia Cruz]. In *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Introdução de T. W. Adorno. Lisboa: Relógio D'Água, p. 27-50.
- Calmeil, F. (2010). *Les particularités morphosyntaxiques du langage des jumeaux: étude réalisée à travers la passation du test EVALO 2-6. Médecine humaine et pathologie* (Mémoire, Université de Nice Sophia Antipolis). Disponível em <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-015211171> (acesso: 03.10.2019)
- Cardoso, D. M. (2014). *Tudo são histórias de amor*. Lisboa: Tinta-da-China.
- Cardoso, D. M. (2019). *Tudo são histórias de amor*. 1.^a edição aumentada (bolso). Lisboa: Tinta-da-China.
- Coté, P. R. (1992). Le récit et ses miroirs: les procédés spéculaires dans “Une histoire américaine” de Jacques Godbout. *Canadian Literature*, 135, p. 97-109.
- Cunha, T. C. (2005). *Silêncio e comunicação: Ensaio sobre uma retórica do não-dito*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Dällenbach, L. (1977). *Le Récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil.
- Fusillo, M. (2014). *L'altro e lo stesso: Teoria e storia del doppio* (nuova edizione, Lettere Persiane I, Modena: Mucchi Editore). Edizione digitale realizzata da Simplicimus Book Farm srl. [Ebook/Kindle]
- Gherardi, F. (2005). *La “doppia” identità” nella narrativa manieristico-barroca spagnola: 1558-1657* (Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II). Disponível em <http://www.fedoa.unina.it/id/eprint/2436> (acesso: 03.10.2019)
- Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic Narrative: The metafictional paradox*. Waterloo, Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press.
- Limoges, J.-M. (2008). *Entre la Croyance et le trouble: Essai sur la mise en abyme et la réflexivité depuis la littérature jusqu'au cinéma* (Thèse de doctorat, Université Laval). Disponível em <http://hdl.handle.net/20.500.11794/19587> (acesso em: 03.10.2019)
- Mora, V. L. (2015). El arquetipo de los gemelos y su pervivencia en la narrativa española contemporánea. *Studi Spanici*, XL, p. 199-221.
- Muñoz Rengel, J. J. (2013). *El libro de los pequeños milagros*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Nancy, J.-L. (2003). *Au Fond des images*. Paris: Galilée.
- Patea, V. (2012). The short story: an overview of the history and evolution of the genre. In Viorica Patea (Ed.), *Short Story Theories: A twenty-first-century perspective*. New York and Amsterdam: Rodopi, p. 1-24.
- Platão (2019). *O Banquete* [c. 384 a.C.]. Tradução, ensaio introdutório e notas de Maria Mafalda Viana; prefácio de José Pacheco Pereira. Lisboa: Tinta-da-China.

- Rodríguez Martín, M. C. (2008). A través del espejo: doble y alteridad en Borges. *Anuario de Estudios Americanos*, 65 (1), p. 277-291. Disponível em <https://doi.org/10.3989/aeamer.2008.v65.i1.105> (acesso em: 03.10.2019)
- Rosset, C. (1993). *Le Réel et son double: Essai sur l'illusion*. Nouvelle édition revue et augmentée. Paris: Folio-Gallimard.
- Saramago, J. (2011). *O ano da morte de Ricardo Reis*. 20ª edição. Alfragide: Caminho.
- Silva, N. M. M. (2011). *Identidade e vida em Virginia Woolf: Uma análise da expressão literária de um problema filosófico* (Tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa). Disponível em <http://hdl.handle.net/10362/7252> (acesso em: 03.10.2019)
- Simões, M. G. (2001). *O olhar suspeito: Viagens e discurso literário*. Lisboa: Colibri.

Resumo

“Iguais” e “Os anjos por dentro”, dois dos contos que integram a coletânea *Tudo são histórias de amor*, de Dulce Maria Cardoso, constituem bons exemplos dos equívocos da existência do *eu* no espelho do *outro*. Ancorados num trio composto por dois irmãos enquadrados pela figura materna – gémeos iguais como gotas de água, no caso do primeiro –, ambos subvertem o pressuposto de uma simetria sem falha, ou de uma unidade sem mácula, que a problemática da escolha agudiza, em distintas configurações do *duplo*. E em ambos se impõe o “outro lado” do espelho, revelação que, por não dita, se reforça, sublinhando a inexistência de especularidade sem resto, como incumbe à ficção.

Abstract

“Iguais” and “Os anjos por dentro”, from *Tudo são histórias de amor*, a short story collection by Dulce Maria Cardoso, constitute a relevant *corpus* on what concerns self-representation as balance between identity and difference, or otherness. Based on a triangle composed by two brothers and their mother, as figure of authority – twins as equal as two water drops, in the first –, both texts subvert the principle of perfect symmetry, or axiomatic unity, emphasized by choice in different configurations of the *double*. And both have also in common a moment of silent revelation that highlights the “other side” of the mirror, to be valued in the framework of fiction as art of the possible.

O teatro bissau-guineense: egotismo e alienação em *As orações de Mansata*, de Abdulai Sila

The bissau-guinean theater: egotism and alienation in *As orações de Mansata*, by Abdulai Sila

Agnaldo Rodrigues da Silva

Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT/ Brasil)
agnaldosilva20@unemat.br

Palavras-chave: Teatro bissau-guineense, Abdulai Sila, *As Orações de Mansata*, relações de poder, egotismo e alienação.

Keywords: Bissau-guinean theater, Abdulai Sila, *As Orações de Mansata*, Power relations, Egotism and Alienation.

Abdulai Sila no panorama do teatro da Guiné-Bissau

A dramaturgia na Guiné-Bissau ganha gradativa visibilidade no âmbito do teatro em língua portuguesa. Couto & Embaló (2010), no trabalho *Literatura, Língua e Cultura na Guiné-Bissau*, indicam um teatro bilíngue português-francês, citando exemplaridades como: *Patriote* (1966), de Bankera Kanfory e *Amílcar Cabral ou la tempête em Guinée-Bissau*, de Alexandre Kum'a N'dumbe. Os autores contextualizam a existência de um teatro, cujos textos cênicos estão essencialmente em crioulo e que, nas últimas décadas, estava adquirindo nova dinâmica, a partir da criação de grupos teatrais. Ao pesquisar sobre as culturas africanas, pode-se identificar a riqueza dos rituais que, por natureza, são performáticos e adotam elementos da linguagem teatral. Não é à toa que o teatro, conforme aponta a história do gênero, tenha nascido no bojo de festas ritualísticas, com forte influência da dança e da música. Sobre o teatro da Guiné-Bissau, pode-se ainda afirmar que o nome mais representativo dos textos cênicos escritos em crioulo é Carlos Vaz, pois, ele

escreveu umas cinco peças em crioulo, ou seja, *No odja dja manga di cussa ne mundo* 'nós já vimos muita coisa neste mundo' (1980), *Si kussa muri, kussa ku matal* 'se algo morreu, algo o matou' (1981), *Sufridur ka ta padi fudalgu* 'sofredor não pare fidalgos' (1981), negação do provérbio *sufridur ta padi fugaldu* 'aquele que sofre dá à luz alguém nobre', *Tempu ka ten di pera tchuba* 'não há tempo para esperar pela chuva'

(1982) e *Si bu tene fugu* ‘se você tem fogo’ (1993). O caráter popular dessas peças já pode ser entrevisto nos títulos que, frequentemente, evocam provérbios ou outras frases feitas. (Couto & Embaló, 2010, p. 76)¹

Segundo Couto & Embaló, na Guiné-Bissau há um sistema literário que abarca diversas literaturas; esse sistema compreende as literaturas em português, em crioulo, em francês e as literaturas étnicas. No entanto, identifica-se uma transição nessa produção nacional, em que uma nova vertente intensifica-se em um percurso que segue da oralidade à escrita. Em *Guiné-Bissau – história, culturas, sociedade e literatura*, Odete Semedo (2011) fala de uma modernidade que transporta o indivíduo para novas e inquietantes experiências. Essa modernidade, da qual fala a escritora, é aquela que permite a distinção do contemporâneo com as culturas tradicionais, atribuindo ao passado um valor singular que consolide experiências transmitidas de geração a geração. Nesse sentido, é uma tradição não estática, porque é “reinventada e recriada pelos mais novos”. “É, pois, essa modernidade que não se opõe ao tradicional, mas que dela se distingue, ao mesmo tempo que a ela recorre como fonte” (Semedo, 2011, p. 17). Inocência Mata, por sua vez, quando analisa a literatura colonial de inspiração bolamense, considera que “da literatura guineense, talvez já não faça sentido dizer-se que é escassa. O seu percurso e a sua feição podem, sim, ser diferentes. Cabe ao estudioso pesquisar essa diferença!” (Mata, 1993, p. 209).

Rosa (1993), no seu trabalho *A literatura na Guiné-Bissau*, afirmou que o teatro era uma forma de expressão quase que inexistente no país naquele período histórico-cultural, ou seja, entre a década de 1980 e início de 90. Porém, apontava para um trabalho voltado à representação teatral que, antes da colonização, caracterizava-se pelos “rituais fúnebres, de casamentos, as manjuandades e os jograis”. No lastro da evolução do teatro, nesse espaço africano, percebe-se que houve também as representações de cunho religioso, fomentadas pelos missionários que investiam na catequização dos povos, além de representações baseadas em peças europeias, assim como aconteceu em outras colônias, inclusive no Brasil do século XVIII. Um dos nomes do século XX que se apresentou como uma das pioneiras nas representações teatrais na Guiné é o da brasileira Teresa Costa, mas é o guineense Carlos Vaz (dramaturgo, ator e diretor) quem é considerado um dos maiores nomes do teatro guineense. Encontra-se também registrado o nome de Jorge Cabral, que, além de poeta, produziu peças em crioulo; porém, como afirmam Couto & Embaló, a maioria desses trabalhos permaneceu inédita, apenas esboços, sem nunca terem sido publicados.

Abdulai Sila, segundo informações encontradas na sua biografia e em textos críticos, foi o pioneiro na produção e publicação de uma peça teatral no contexto da pós-independência, ambientalizada no período pós-colonial do continente africano. *As Orações de Mansata*, para Hamilton, “é a primeira peça teatral da Guiné-Bissau a ser escrita e cuja acção decorre no período pós-colonial [...]

¹ Para fazer a afirmação desta citação, Couto & Embaló (2010) citam Augel (1998, pp. 379-399), que se refere à seguinte bibliografia: Augel, Moema Parente. *A nova literatura da Guiné-Bissau*. Bissau: INEP, 1998.

é uma das primeiras peças do pós-independência em toda a África” (Hamilton, in Sila, prefácio, 2011, pp. 9-10). O dramaturgo tem sido um dos escritores mais citados e analisados nesses últimos anos, tornando-se um dos primeiros contatos dos críticos brasileiros com o texto cênico guineense. O seu teatro parece ter tomado maior dimensão em outros países, a partir da publicação de *As Orações de Mansata*, pela Cena Lusófona, contando com uma Turnê de espetáculos sobre esse trabalho, tanto em Portugal quanto em outros países da Europa e da África. De acordo com biografia disponibilizada ao final do livro, o escritor nasceu na Vila de Catió, sul da Guiné-Bissau, em 1958. Engenheiro eletrotécnico e gestor de empresas, ele foi cofundador de várias instituições de carácter empresarial, científico e cultural, entre as quais se destacam: INEP (Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas, 1985), SITEC (Sila Technologies, 1987), Eguitel Comunicações (2001), GREC (Grupo de Expressão Cultural, 1994), a revista cultural Tcholona (1995), bem como da primeira editora privada guineense, a Ku Si Mon Editora (1994). Foi igualmente cofundador da Associação de Escritores da Guiné-Bissau (AEGUI, 2013) e PEN Guiné-Bissau (2017).

A fonte acima ainda revela que o ingresso à escrita ficcional deu-se pela literatura como romancista, para depois transitar pelo teatro. Em 1994, Sila publicou *Eterna Paixão*, considerado o primeiro romance guineense. A sua segunda obra romanesca, *A Última Tragédia*, de 1995, foi o seu segundo romance, narrativa traduzida e editada em países como França (1997), Brasil (2009) e Reino Unido (2016). *Mistida*, publicado em 1997, é um romance que fora adaptado ao teatro de palco e teatro radiofónico por grupos de teatro guineenses. O quarto romance, *Memórias Somânticas*, foi publicado em 2016, com edições previstas em países europeus.

Após *As Orações de Mansata*, publicada em 2007 pela Editora Ku Si Mon (Bissau), depois em 2011 pela Cena Lusófona (Coimbra), o escritor lançou *Dois tiros e uma gargalhada*, texto cênico considerado um segundo momento de uma trilogia iniciada em *As Orações*. *Dois tiros* é uma peça levada à cena no início de 2018, montada pelo Grupo de Teatro do Oprimido (GTO, Guiné-Bissau), em parceria com os grupos portugueses Chão de Oliva (Sintra) e a Folha de Medronho (Loulé), com apoio financeiro da Fundação Calouste Gulbenkian. O espetáculo foi apresentado em Bissau em fevereiro de 2018, tendo posteriormente participado no FITA (Festival Internacional de Teatro do Alentejo) e PERIFERIAS (Festival Internacional de Artes Performativas de Sintra). *Kangalutas* (2018) é a mais recente obra de Sila, e marca uma nova visão da dramaturgia guineense, caracterizada pela inclusão de elementos da oralidade e do teatro popular, sem abandonar as diretrizes do teatro moderno.

A dramaturgia de Abdulai Sila adota a estratégia peculiar do teatro político, revelando o engajamento do autor nas questões socioculturais, ideológicas e económicas do país, em um cenário de ressignificação da memória e construção da identidade nacional. Sem adotar um carácter panfletário, muito menos de agitação e propaganda, as peças produzem um efeito catártico no espectador, associando os dramas da ficção aos contextos históricos perfeitamente inidentificáveis pelo público. Texto e contexto organizam-se na perspectiva de elucidar os bastidores da política, questionando as relações de poder e seus agentes, diante das marcas deixadas pelo colonialismo.

As relações de poder – egotismo e alienação em *As Orações de Mansata*

As Orações de Mansata é uma tragédia que revitaliza o clássico *Macbeth*, do dramaturgo inglês William Shakespeare. O texto de Abdulai Sila contextualiza a temática do abuso de poder à realidade africana, reunindo personagens que fariam o que fosse possível para ascensão social e política, mesmo que tivessem de trair e matar. Nesse sentido, o trágico revela-se nas personagens e em seus destinos, cujo espaço os empurra para aquele determinismo realista que faz do homem fruto do meio em que vive. A sobrevivência dependerá da habilidade em trapacear o destino, aspecto que, assim como nas tragédias áticas, constitui desfecho quase impossível. O drama concretiza-se, sobremaneira, pela presença da morte, em que o ritual de coroação e destronamento é fato recorrente, no confronto entre personagens egóticas e obcecadas pelo poder. A coroação e o destronamento articulam o sagrado e o profano, a vida e a morte, a ascensão e a queda, em que o número três parece uma constante na referência de uma trindade universal (03 esposas, 03 videntes, 03 talibés e 03 katanderas).

O foco no simbolismo do número três e a predição do poder atribuído a um indivíduo impreparado relembra o encontro entre *Macbeth* e as três bruxas, mas, nesta adaptação contemporânea, as ligações entre o poder espiritual e temporal foram desenvolvidas de uma forma mais extensiva, e a vontade dos seis em atribuírem poderes a um indivíduo contra a sua vontade foram localizados num contexto político onde a crença em indivíduos heróicos, que podem ser os salvadores da nação, tende a produzir líderes ditatoriais. (Rayner, 2014, p. 01)

A peça articula o enredo no contexto da pós-independência, levando ao palco um momento de tensão social, diante de certa desilusão a respeito dos rumos adotados pela administração pública, no trato com a reorganização política e econômica do país. É como se depois da guerra e da esperança viesse uma amarga desilusão, perante um “sonho” não realizado (ou seria utopia?). O ideal de nação imaginada choca-se com a realidade histórica vigente, em que a briga pelo poder torna-se o epicentro da estagnação cultural. A burocracia para com o bem comum, a corrupção reinante entre grupos operantes, a inércia da nova burguesia que emerge no seio social, assim como a vontade de classes políticas para se manter no poder foram, sem dúvida, motivações para a criação das cenas, nas quais a tragédia da vida encontra-se com o desfecho trágico das personagens. Valandro (2011) lembra a desilusão e o ressentimento que afligia a população guineense e que foram expressos pelos antigos combatentes; posteriormente, essas cenas foram endereçadas ao presidente João Bernardo Nino Vieira e publicadas no Diário de Bissau, de 08 de abril de 1998. Nessa carta, um desabafo: “nenhum combatente veio rico da luta e durante os primeiros tempos da independência ninguém procurava riqueza pessoal. Hoje alguns fazem correr

sangue, se necessário, para serem ricos. Não era isso que Amílcar Cabral queria para nossa terra” (2011, p. 49)².

Quando Williams (2002) formula a sua teoria sobre a *Tragédia Moderna*, ele afirma que os indivíduos que não se reconhecem na história social de seu povo não conseguem reconhecer a tragédia como crise social, muito menos a crise social como tragédia. Nessa linha de pensamento, a nova ideologia resultante de uma revolução, por exemplo, constrói-se a partir de fatos da desordem, ignorando os sofrimentos da coletividade para lançar ao passado aspectos fundamentais da crise social. Uma cegueira política é erguida sob o pretexto de soberania, em que a ideia central da revolução exclui parte significativa da experiência social. Diante do exposto, é importante salientar que

a vinculação mais evidente está nos eventos reais da história, com observados de modo bastante simples por todos nós. Uma época de revolução é evidentemente uma época de violência, deslocamento e de longo sofrimento que é natural senti-la como tragédia, no sentido cotidiano da palavra. No entanto, quando o evento se torna história, é normalmente visto de forma inteiramente diversa. Um grande número de nações olha para o passado de revoluções da sua própria história como para a era de criação da vida que é agora a mais preciosa. A revolução bem-sucedida, poderíamos dizer, torna-se não uma tragédia, mas uma épica: é a origem de um povo, e do modo de vida pelo qual tem apreço. Quando lembrado, o sofrimento é simultaneamente ou honrado ou justificado. Aquela revolução específica, dizemos, foi uma condição necessária da vida. (Williams, 2002, p. 92)

O substrato trágico em *As Orações de Mansata* está justamente no confronto entre a ordem e a desordem. Por um lado, há o cansaço da violência colonial e a reação das lutas independentistas; por outro, a condição pós-colonial que parece não se concretizar, em um país que se transformara em um espaço de disputas de ideias. A tragédia de Sila não tem heróis, uma vez que o protagonista, Amambarka, nutre os mesmos sentimentos negativos identificados nas demais personagens de seu círculo, que giram em torno da cobiça e da centralização do poder. A morte do protagonista não revigora aquele destino trágico que, na tragédia grega, possibilitava a catarse como um meio de redenção coletiva. Porém, demonstra a crise existencial que os conduz à violência e à desordem. O conflito entre as personagens não se resolve com a violência que causa mortes gradativas, muito menos estabelece a ordem no sistema político; ao contrário, a violência caracteriza-se por atos que geram desordem que abalam a instituição maior: o Estado. No fragmento abaixo, pode-se identificar a perseguição àqueles que têm ideias contrárias ao sistema, bem como os exílios causados pela instabilidade política:

DJUKU – Estás com raiva dele porque vocês não conseguiram prendê-lo. Ele foi mais inteligente que todos vocês e escapou da prisão. Da prisão e da tortura. Tu mesmo me confessaste isso num dia que estavas bêbado.

² O trecho citado por Valandro (2011) e que se refere à publicação do Diário de Bissau, de 1998, foi retirado de Cardoso, Carlos. “Compreendendo a crise de 7 de junho na Guiné-Bissau”. *Soronda. Revista de Estudos Guineenses*: Bissau, número especial 7 de junho, pp. 87-104, dez/2000.

AMAMBARKA – Mentira! Nós quisemos prendê-lo porque ele era um agitador, um anarquista, um reacionário, um antipatriota... Tanto assim que ele continua a criar confusão até hoje, usando a internet e outras porcarias do gênero para manchar a boa imagem do nosso querido país e do nosso governo.

DJUKU – Governo? Chamas governo a esse bando de malfeitores?

AMAMBARKA – Vê lá o que tiras da boca!

DJUKU – Agora deu-te para ameaçar-me, é isso?

AMAMBARKA – Ameaçar-te, eu? Não, querida, longe disso. Só quero te avisar. Um simples aviso que acho que deves tomar a sério. Aliás, diria até muito a sério, pois já nos chegaram notícias de algumas movimentações de uns políticos falhados que já não se contentam com os panfletos que colocam na internet a partir do estrangeiro, querem criar agitação e instabilidade no nosso querido país, chamando nomes, como esses que proferiste há bocado, ao nosso governo. Um governo de gente muito competente, imbuída do mais alto espírito de patriotismo e bastante empenhada no desenvolvimento socio-econômico e cultural do nosso querido país. Um governo democrático que foi eleito pelo povo...

DJUKU – ... em eleições que a bendita comunidade internacional qualificou de justas, livres e transparentes, não é isso? Assim completa-se o discurso... Como tu és hipócrita!

AMAMBARKA – Hipócrita, eu?

DJUKU – Hipócrita sim... Hipócrita e imbecil! (Sila, 2011, pp. 57-58)

No diálogo, observa-se menção à prisão, tortura e fuga, possivelmente uma alusão a alguma personagem histórica considerada anarquista, reacionária, antipatriota. Na mesma direção, há um questionamento sobre a composição do governo, quando se considera a presença de “malfeitores”, constituindo-se uma análise negativa do quadro de governista daquele momento histórico. O ponto de vista positivo (talvez irônico) de quem está no poder contrasta-se com aquele negativo de quem observa de fora os bastidores da política, classificando sarcasticamente o processo eleitoral como justo, livre e transparente. A impressão que o espectador tem nas expressões “justas, livres e transparentes”, quando se refere à bendita comunidade internacional, é que a comunidade internacional fazia vistas grossas ao que realmente acontecia politicamente no país. No jogo entre o social e o individual, o público e o privado, o egotismo e a alienação atravessam as cenas, transformando as personagens em fonte de violência e preconceitos.

Discutir o egotismo e a alienação em *As Orações de Mansata* é mergulhar no modo operante com o qual as personagens se relacionam, estabelecem os seus círculos de poder e organizam os mútuos interesses. Há cinco grupos de personagens: os políticos (no qual se pode incluir Kemeburema, potencializando o futuro da política; e os militares), as esposas, os videntes, os talibés e as katanderas. Os políticos, que são constituídos pelo Chefe Supremo da Nação e seus Conselheiros, para discutirem o que se tem de podre no sistema e na ideologia vigente; as esposas que trazem uma carga simbólica voltada à cultura da poligamia, pois elas são esposas de um mesmo homem, Amambarka, o Conselheiro para Assuntos de Confusão e Desordem; os três videntes que representam a ligação do homem com o sobrenatural, bem como a necessidade de ter o apoio do metafísico sobre as ações humanas; talvez o canal de comunicação com os antepassados; os talibés e as katanderas, espécies de líderes religiosos que estabelecem a relação entre a política e a religião. Todas as personagens, e aquilo que elas representam na

peça, estão envolvidas em um círculo maior de ação, o poder, cujo desejo desenfreado torna-se o algoz da inevitável queda humana. Nessa altura da pesquisa, é importante recuperar algumas noções teóricas sobre o egotismo e a alienação, a fim de analisar as relações de poder estabelecidas entre as personagens.

O egotismo é um mecanismo descrito por Perls, Hefferline & Goodman (1951), em *Gestalt Therapy – excitement and Growth in the human personality* (*Terapia da Gestalt – excitação e crescimento da personalidade humana*). A função principal desse mecanismo é aumentar e fortalecer a fronteira do contato, mediante o engrandecimento narcisista do ego. Nesse processo, acontece um incremento defensivo do eu em detrimento do outro ou dos outros; por isso, o egotismo aproxima-se bastante do narcisismo, tendo em vista que o egotista antepõe as suas necessidades às daqueles que o cercam, atingindo, algumas vezes, a psicopatia. A *Gestalt* desenvolve um método terapêutico, cujos efeitos poderiam ser o desenvolvimento do autoapoio, amor-próprio e a responsabilidade por si mesmo, sobretudo quando aplicado a indivíduo inibido. No entanto, é um método considerado um tanto perigoso e precisa de muita habilidade profissional, tendo em vista que o resultado poderá ser a transformação de uma pessoa inibida em narcisista.

Escritor, crítico literário, psicoterapeuta, crítico político e educacional, Goodman produziu intervenções nos diversos campos do conhecimento, tais como: antropologia, educação, psicanálise, filosofia, psicologia, entre outros. Na concepção desse teórico, o Ego é a identificação progressiva com as possibilidades e a alienação destas, a limitação e a intensificação do contato em andamento, incluindo o comportamento motor, a agressão, a orientação e a manipulação. Isso quer dizer que “o egotismo é indispensável em todo processo de complexidade elaborada e de maturação prolongada; de outro modo, há um compromisso prematuro e a necessidade de desencorajar o desatamento. O egotismo normal é hesitante, cético, arredo, obtuso, mas se compromete” (Perls, Hefferline & Goodman, 1997, p. 257). Por isso,

o egotismo é um tipo de confluência com a *awareness* deliberada, é uma tentativa de aniquilação do incontável e do surpreendente. O mecanismo de evitar a frustração é a fixação, a abstração do comportamento controlado a partir do processo em andamento [...].

Ele evita as surpresas do ambiente (medo de competição) tentando isolar-se como sendo a única realidade: isto ele faz “assumindo o comando” do ambiente e o tomando seu. Seu problema deixa de ser um problema de contatar algum Tu no qual está interessado, e passa ser um problema de acumular ciências e relações pessoais, incluir uma parte cada vez maior do ambiente no seu campo de ação e sob seu domínio, para que ele próprio seja irrefutável. Semelhante “ambiente” deixa de ser um ambiente, pois não alimenta, e ele não cresce nem muda. Assim, finalmente, já que ele impede que a experiência seja nova, fica enfadado e solitário. Seu método de obter uma satisfação direta é compartimentalizar: ao separar uma atitude que está consumada e é segura, ele pode regular a quantidade de espontaneidade. Um tamanho exercício de controle deliberado satisfaz sua vaidade (e desprezo pelo mundo) [...]. O egotista transforma-se facilmente na “personalidade autônoma” bem-ajustada, modesta e prestativa. Essa metamorfose é a neurose do psicanalizado: o paciente compreende seu caráter perfeitamente e acha seus “problemas” mais absorventes do que qualquer outra coisa — e haverá de forma

incessante tais problemas para absorvê-lo, porque, sem a espontaneidade e o risco do desconhecido, não assimilará a análise assim como nenhuma outra coisa. (Perls, Hefferline & Goodman, 1997, pp. 257-258)

Na linha de pensamento de Perls, Hefferline & Goodman, o egotismo é indispensável em todo processo de complexidade elaborada e de maturação prolongada; de outro modo, há um compromisso prematuro e a necessidade de desencorajar o desatamento. O egotismo normal é hesitante, cético, arredo, obtuso, mas se compromete. Belmino (2016), ao analisar Paul Goodman e o problema da natureza humana, a partir de uma leitura gestáltica, salienta que “a natureza humana é um dos primeiros pontos fundamentais que deve ser discutido em qualquer investigação, seja no campo da política, da psicoterapia e ou da educação”, pois, “a natureza humana precisa ser pensada a partir do princípio de que ela é em parte dada e em parte mutável”, negando-se a total imutabilidade dessa natureza. Considerando o indivíduo como um ser cultural e social que age no meio em que vive, o egotismo pode deflagrar um processo de alienação de ordem existencial e política, tendo em vista que o homem é essencialmente político, mas que pode se tornar algoz de seus próprios sentimentos. Na peça de Sila, o Estado parece agir sobre os setores sociais, dando a pseudos ideia de que eles são peças fundamentais nas engrenagens de um governo feito pelo e para o povo. No entanto,

as tensões internas na sociedade agravam a alienação, na medida em que incorporam o Estado às condições em que as pessoas vivem. O Estado, segundo Marx, é uma ‘comunidade ilusória’: ele manipula as pessoas e lhes proporciona sucedâneos de encontros humanos e ações conjuntas de sentido libertário. A alienação torna-se mais aguda, e aquilo que os seres humanos criam, em vez de ser dominado por eles, ergue-se como um poder estranho no caminho de seus criadores. (Konder, 2010, p. 38)

O ponto de vista de Konder permite pensar a alienação como abandono de si mesmo pelo indivíduo e, com isso, adentrar no conceito marxista e hegeliano. A alienação faz brotar o estranhamento sobre as questões do mundo, em que a consciência do indivíduo não se reconhece no espaço em que vive e o mundo lhe torna uma realidade alheia ao discernimento de ser-social e político. No percurso entre a consciência pura e a alienação, o resultado é “a consciência convertida em objeto de si mesma, contemplada, mas não reconhecida. É como se a consciência olhasse para o mundo tal qual estivesse olhando pela janela e não olhando para si mesma, no espelho do mundo” (In Marx & Engels, 2007, pp. 11-12)³.

Em *As Orações de Mansata*, no círculo que articula a política e a economia, as personagens configuram-se amplamente ambiciosas, pois elas cultivam o desejo de possuir e de se manter no poder, utilizando-se de fórmulas ilícitas (trapaças e traições), sem o mínimo de escrúpulo em recorrer aos poderes sobrenaturais, muito menos tirar a vida de quem se põe no caminho. Com isso, o egotismo coloca-se como a principal fonte de alienação ideológica, um tipo de doença psicoló-

³ A citação é um trecho da apresentação que Emir Sader produziu para o livro.

gica que assola aquelas personagens que tentam manter-se a qualquer custo no poder. Produzida em seis atos, cada ato apresenta um título que tem como mote principal o poder, emergindo a tensão e a intensidade do projeto dramático. A ação, que segue sempre avante como nas narrativas, revela gradativamente os segredos escondidos nos bastidores da política, assim como as artimanhas utilizadas no processo de ascensão e queda entre as personagens, naqueles parâmetros que Bakhtin denominou de Coroação e destronamento. Superioridade e subalternidade, portanto, são os quesitos que definem quem deve mandar e obedecer ou, até mesmo, quem deverá entrar, permanecer ou sair do grupo que comunga certa ideologia e domina o sistema de governo vigente.

Em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1997), Bakhtin afirma que o movimento que segue da coroação ao destronamento é um ritual ambivalente biunívoco, que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a alegre relatividade de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição hierárquica. Isso significa que as relações de poder estão envolvidas pelo ritual de coroação e destronamento, pois é preciso que quem o detenha caia, para que o outro possa ascender. Essa queda, portanto, simboliza a morte de um para o nascimento de outro. Tal aspecto da ambivalência é atenuante em *As Orações de Mansata* e, sem intervenção sobre a trama, o espectador assiste o destino trágico de cada personagem que, amargamente, desemboca-se na morte. Se há personagens egóticas, outras estão caracterizadas pela alienação, já que para elas o que importa é lucrar com a vitória ou queda dos compatriotas.

Mészáros frisa que “o ser humano está dominado por suas instituições, a tal ponto que o tipo de vida que ele leva sob as condições da institucionalização não pode ser chamado senão de escravidão: o homem civil nasce, vive e morre na escravidão” (2011, p. 126). São, pois, nesses termos que se consolida a alienação do Supremo Chefe da Nação e seus Conselheiros, uma alienação sustentada no egotismo negativo, cuja fonte é a riqueza e o poder, o que os torna calculistas e dissimulados. Os personagens são verdadeiros mercenários que mantêm o pobre na sua miséria e os ricos na usurpação imoral do capitalismo. Nesse contexto, Amambarka diz aos seus ouvintes: “Há uma coisa que vocês, vocês três que aqui estão, podem fazer para que tudo isso, a paz, a estabilidade, o progresso e a felicidade, **todas essas nossas ambições**, sejam realidade” (Sila, 2011, p. 118, grifo nosso).

Ao se pensar sobre o poder alienante do dinheiro, esse grande trunfo e vilão das relações de poder na sociedade moderna, certamente as pessoas compreenderão com mais clareza a estrutura de forma e conteúdo de *As Orações de Mansata*. O primeiro ato denomina-se “Poder blufo”, que significa poder não iniciado ou aquele que está predestinado ao poder, em que há presença do religioso e do profético. O ato está constituído de duas cenas: na primeira, aparecem os três Talibés; na segunda, as três Katanderas. A intenção do dramaturgo pode ser a de imaginar um líder ideal de nação, que tenha uma vivência do universal, sem desprezo pela memória, história e tradição africana. Tradição e modernidade são colocadas em xeque, não como aspectos antagônicos e inconciliáveis, mas

como necessidade de sobrevivência no mundo onde se investe na globalização. Observa-se nos trechos a seguir:

KEMEBUREMA – O que é que querem de mim?

PRIMEIRO TALIBÉ – Isto aqui, está a ver? *Puxa o seu sabadoro para cima e exhibe uma grande ferida na perna, cheia de pus.*

[...]

KEMEBUREMA – Pára! Tenho mais com o que me preocupar... *volta-se, com intenção de continuar o seu caminho. À sua frente surgem os outros dois talibés, que lhe barram a passagem. Volta-se para trás e encara o outro. E o que tenho eu a ver com isso?*

PRIMEIRO TALIBÉ – Andei todo o tempo à sua procura. *Faz um gesto como quem quer mostrar algo no peito.*

KEMEBUREMA – Pára com isso!

PRIMEIRO TALIBÉ – Toda a gente, em todos os locais onde fui, todos os murus e djambakuses me disseram que só você me pode curar.

[...]

KEMEBUREMA – Agora chega! Vocês estão malucos, completamente doidos...

OS TRÊS TALIBÉS JUNTOS – Estamos é desejosos de viver! Olhe só para nós. Por amor de Deus, olhe!

[...]

PRIMEIRO TALIBÉ – Esperámos a vida inteira. Queremos as nossas feridas sara-das... amanhã, logo, logo que se tornar ALDIN...

KEMEBUREMA – O que?

PRIMEIRO TALIBÉ – ALDIN: Alto Dignitário da Nação!

SEGUNDO TALIBÉ – ... E no dia em que se tornar o MALDIN, o Mais Alto Dignitário da Nação, quando o nosso sol começar a arder, não se esqueça de nós. Iremos celebrar... (Sila, 2011, pp. 15, 16, 21)

Os diálogos acima trazem elementos que permitem relacionar o mundo da política ao religioso, embebido de certo misticismo, uma vez que a cena atribui aos talibés poderes metafísicos, que os fazem perseguir Kemeburema e forçá-lo a responder às indagações (o fato dos talibés aparecerem como mágica para Kemeburema, mesmo que ele tente fugir). Além de profetizar a ascensão de um futuro líder da nação, o Primeiro Talibé tem o corpo em chagas, em nítida alusão a uma nação doente e que precisa de tratamento em regime de emergência. Pode-se fazer uma relação entre a profecia dos Talibés com a vinda de um messias, cuja missão seria acabar com a fome (“Precisamos comer, há dias que não pomos nada na boca”, p. 17) e tirar o povo das trevas da ignorância (“Estou cansado da escuridão, não aguento mais!”, p. 20). Em “todo o mundo ficará a saber como é que é o alvorecer numa nação que renasce das cinzas para se tornar no mais belo jardim do mundo” (p. 22), há uma comparação entre a nação e a fênix, pássaro que se queima para morrer, mas, depois, renasce das cinzas; observa-se, portanto, a predição de um futuro ditoso que se encerra com a recomendação do Segundo e Terceiro Talibé para que o futuro Líder, quando ascender ao poder, não esqueça o povo: “Quando o nosso sol começar a arder, não se esqueça de nós. Iremos celebrar...” (p. 21)/ “Mas no dia em que o nosso sol começar a arder, não se esqueça de nós... Iremos celebrar!” (p. 22).

Para Cardoso (2014), essa é a figura do redentor, do presidente que ainda não é, do presidente em-se-fazendo, que aparece no primeiro ato e se põe como

um ícone do homem mestiço, pois tem formação no exterior, mas ainda guarda a sensibilidade/ passado de todo povo da nação. O novo líder imaginado é um sujeito antigo e jovem ao mesmo tempo, alguém que possa marcar presença no mundo sociocultural e político, consciente de que o espaço de hoje é um entroncamento de culturas parceiras e rivais, compósitas e atávicas, cuja convivência é conflituosa e híbrida, mas que pode ser, através das relações horizontais, também harmônica na busca de soluções e no reconhecimento da opressão.

Na segunda cena do primeiro ato, o jogo entre a vida política e a crença religiosa ainda permanece, quando a trama se desenvolve com a intromissão de três Katanderas: “Três raparigas, levando á cabeça potes com água, cruzam-se com um homem” (p. 23), que é Kemeburema. Depois, elas “descarregam os potes precipitadamente à beira da estrada e correm atrás do homem, cada uma com uma caneca de água” (p. 23). A exemplo dos Talibés, as Katanderas fazem também a predição da ascensão de um líder à supremacia da nação, pois a cena em que elas lavam os pés do predestinado remete à passagem bíblica em que Jesus lava os pés aos discípulos. Na passagem bíblica, o Messias lava os pés de seus discípulos e, em diálogo com Simão Pedro, diz que nem todos ali presentes estavam limpos, porque ele sabia que alguém iria lhe trair. Em “tire as sandálias, por favor! *Ajoelha-se a frente do homem e começa a molhar-lhe atrapalhadamente os pés.* Deixe-me lavar-lhe estes pés abençoados...” (p. 23), confirma-se aquilo que historicamente era pensado sobre os reis, quer dizer, que eles fossem escolhidos pelas divindades para a tarefa de dirigir o povo, um reconhecimento que a Terceira Rapariga enfatiza: “Éle! É ele! É ele! *Lança o que restava da água que tinha na caneca para o peito do homem e, gritando, põe-se a correr na direção oposta à da tabanca.* É ele mesmo! (p. 23). A cena termina com uma multidão correndo atrás de Kemeburema, como se a seguiu-lo: “a multidão vai atrás dele, cada vez mais numerosa e barulhenta”; no entanto, resta ao espectador relacionar a predição do primeiro ato com a trama que se desenvolve a partir do segundo ato, em que se depara com um grupo articulado de personagens a governar uma nação.

Os atos seguintes, denominados como: segundo ato – Poder Djapuf (variedade de caranguejo que se alimenta de detritos); terceiro ato – Poder Malgós (amargo, sagrado, religioso); quarto ato – Poder à La carte (compartilhado, dividido, que pode ser servido a muitos); quinto ato – Poder Fantoche (que tem poder, mas não manda) e sexto ato – Poder em índice (aquele que existe, mas não é exercido). No decorrer dos atos, o personagem Mwankeh, que é o Supremo Chefe, empenha-se em se manter no poder, mas sucumbe diante de um maquiavélico jogo de traição, operacionalizado pelos seus conselheiros (ministros). Tal como se observa no título de cada ato, o poder é o tema gerador da peça de Abdulai Sila, de modo que as personagens que estão nos bastidores da política precisam desse poder para alimentar seus egos. A presença dos videntes (Kamala Djonko, Djinna Hara, Yewta Yawta) reforça a relação entre o mundo dos homens e o espiritual, quando esses enigmaticamente indicam que Mansata, uma sacerdotisa africana, poderia proteger o Supremo Líder, seja lá quem fosse. Suas orações seriam como uma proteção contra os inimigos e, por isso, o empenho pela sua posse, conforme se pode observar a seguir:

AMAMBARKA – Estou a falar de como chegar àquela mulher...

DJINNA HARA – Que mulher?

AMAMBARKA – Mansata! *Os três homens-Grandes não conseguem esconder a surpresa. Trocam olhares durante alguns instantes.* Quero que me levem até junto de Mansata.

DJINNA HARA – E quem é... Mansata?

AMAMBARKA – Isso vocês sabem melhor do que eu... Foi dela que falaram no outro dia, lembrem-se, naquele dia em que prometeram ajudar Mwankeh... É ela quem apareceu nos búzios, que você, Yewta Yawta, você mesmo lançou. É a ela que se referiram quando falaram de uma mulher muito sofisticada, poderosa demais. Prometeram ajudar Mwankeh, hoje ele não está, vão-me ajudar a mim. Preciso desses poderes, não para benefício pessoal, mas para fazer progredir a nação [...]

KAMALA DJONKO – Mansata é um mito...

AMAMBARKA – Não acredito!

KAMALA DJONKO – Mansata é um mito... Não existe!

AMAMBARKA – Mansata existe, os poderes existem!

KAMALA DJONKO – Puro mito!

AMAMBARKA – Mito? E as orações dela?

KAMALA DJONKO – Que orações! (Sila, 2011, p. 119)

Para Silva (2011), o teatro africano articula a relação entre homem e natureza, mitos e ritos, elementos que prevalecem de maneira secular na organização social das comunidades, eixos esses que fortalecem o respeito pela cultura e história das coletividades. Por esse caminho, algumas civilizações definiram os meios de valorizar suas raízes, os antepassados, as convenções sociais que transformaram tantos povos e nações em vozes que ecoaram no mundo. Nessa direção, alimentar a tradição é também dizer que os antepassados permanecem presentes na comunidade, porque aquilo que eles fizeram faz parte de práticas das novas gerações.

Mansata, na qualidade de mito, sacerdotisa africana ou divindade, torna-se a representação da espiritualização do ser. As suas orações não seriam uma forma de blindagem contra os inimigos, mas uma retomada das crenças, tradições e, sobretudo, valores éticos e étnicos de uma nação que estava em plena busca de sua identidade. Do mesmo modo, a aproximação com a espiritualidade poderia combater a cultura de violência que se enraizara no país, mesmo após a independência, retomando a harmonia e a benevolência cultivada pelos antepassados. Para fazer um confronto entre a história e a ficção, pode-se recorrer a Cardoso (2014), que identificou uma figura bastante emblemática da história política de Guiné-Bissau, e que merece uma breve retomada:

Trata-se de João Bernardo Vieira [1939-2009], mais conhecido como “Nino Vieira”, ex – combatente do PAIGC (Partido Africano para a Independência de Guiné e Cabo Verde), ex-primeiro-ministro e ex-presidente bissau-guineense. É bom recordarmos que, no momento da publicação da peça de Sila (2007), Nino era o então presidente de Guiné-Bissau. Nino Vieira se filiou ao PAIGC na década de 60, participou como combatente na luta independentista contra os portugueses no período. Após a independência, ele foi, em 1978, nomeado primeiro-ministro do país.

Apesar de guerrilheiro e de formação mediana, Nino conseguiu paulatinamente atingir os postos mais altos na escala de poder. Em 1980, derruba, através de um golpe militar, o governo de Luís Cabral, e torna-se então o Chefe de Estado do país. E, em 1994, ele consegue novamente, agora por meio das urnas, a presidência do

país, redimindo, assim, sobretudo aos olhos internacionais, a sua cumplicidade em intontas e pressões militares. Porém, um conjunto de insatisfações em relação à sua conduta política (e militar), bem como o agravamento das tensões sociais e econômicas no país, empurraram Nino para uma guerra civil na qual saiu vencido. Em 1999, os rebeldes depõem Nino, que vai para o exílio. Contudo, mais tarde, voltando do exílio, Nino ainda vence as eleições em 2005, tornando-se outra vez presidente do país.

Em resumo, ex-guerrilheiro, ex-primeiro-ministro e três vezes presidente do país, Nino encerra sua odisseia política em 2009 de maneira trágica. Na sequência de um golpe contra o chefe das forças armadas do país, Nino foi brutalmente assassinado num (contra) golpe que, desta vez, não foi possível esconder-se ou exilar-se em tempo. A história de Nino é uma história que chama a atenção para o fato de como que, por tanto tempo, ele conseguiu manter-se na frente política do país, e livrar-se não só uma vez de várias escaramuças feitas contra ele. E, por outro lado, de como ele usou a astúcia e o poder para liquidar vários focos de resistência a seus planos políticos. (Cardoso, 2014, p. 326)

É inevitável o confronto entre a matéria registrada pela história oficial e a produção ficcional do autor. Assim como o historiador seguiu pistas para reconstituir eventos do passado, o espectador poderá identificar as relações entre as cenas criadas e os abalos socioculturais, políticos e econômicos sofridos pela sociedade, em certa época e lugar. Abulai Sila não situa o enredo de sua peça em um espaço específico, muito menos relaciona os acontecidos do texto aos fatos em particular. No entanto, a discussão que desenvolve entra em sintonia com os rumos tomados pela Guiné-Bissau, bem como de muitos países do continente africano, após a independência. De outro modo, essa pode ter sido uma estratégia adotada pelo dramaturgo, a fim de reavaliar a história e tecer críticas às ideologias vigentes, sem que caía sob o efeito da censura, afinal, para todos os efeitos, trata-se de um livro de ficção, uma escrita criativa que tem um mundo de faz de conta e seres de papel a encenar uma estória que, se pesquisada a fundo, até existe.

O protagonista da trama é Amambarka, personagem egocêntrica e alienada, na qual o dramaturgo potencializa a procura implacável de controle político-ideológico, cerceado por outras personagens ambiciosas que atribuem um toque de desordem social, tirania e violência. Em uma análise particular, pode-se dizer que a nação representada é a Guiné-Bissau, cujo chefe supremo (alusão ao presidente) é Mwankeh, que tem sob sua administração 08 conselheiros (que podem ser os ministros), sendo eles: Conselheiro para assuntos de desordem (confusão), Conselheiro para assuntos de trapaça, Conselheiro para assuntos de secretismo, Conselheiro para assuntos de anarquia, Conselheiro para assuntos de conspiração, Conselheiro para assuntos de caos, Conselheiro para assuntos de Cilada e Conselheiro para assuntos de intriga. No contexto da peça, o Conselheiro mais poderoso é aquele para assuntos de desordem, cuja pasta é ocupada justamente pelo protagonista, Amambarka, sujeito ganancioso e trapaceiro.

Narcisista, o protagonista sente-se preterido pelos bastidores do poder e, por isso, adota uma postura perversa e desumana, cujo comportamento se torna egoísta. Com o sentimento de superioridade e perfeição, a personagem se afasta do modo dialógico a partir do momento que se volta apenas para si, à procura do próprio bem-estar; tal atitude constitui a negação do outro, pois deixa de haver

a relação eu-tu, na qual se realiza a alteridade, em que o tu está potente no eu. Ao adotar o sistema eu-isso, a personagem revela-se egótica, pois, analisando a teoria de Buber (1982), desenvolvida no livro *Do diálogo e do dialógico*, chega-se à conclusão de que o egotismo está na esfera do não dialógico. Nessa direção, “no modo não dialógico de sermos do eu-isso, o isso não é uma alteridade. O isso não é um tu. No modo não dialógico de sermos, o isso não é possibilidade em desdobramento, não é ação, não é uma alteridade atuante, não é inter-ação”. Desse modo, pode-se dizer que o “isso” não é uma pessoa, é uma coisa. Amambarka torna-se escravo do poder e, nessa experimentação, coisifica a todos que o circundam. Os outros não são humanos, portanto, não merecem compartilhar aquilo que lhe é bom. Como marcas predominantes do narcisismo de Amambarka, pode-se apontar: “exibicionismo, grandiosidade, impiedade, frieza e desejo pelo poder”, pois, segundo Soares & Goulart, além de “maquiavélico e destrutivo [...] tais narcisistas buscam subordinados adutores e não suportam quando são criticados” (Soares & Goulart, 2009, p. 10). Portanto,

o narcisismo faz parte da constituição do eu de todas as pessoas em suas infâncias, mas, como se vê, ele dizia respeito também a um modo de funcionamento patológico que explica as psicoses. Elas se caracterizariam, em termos gerais, por um recolhimento do interesse da pessoa com relação aos objetos externos e um fechamento no mundo interno. Foi do estudo das psicoses que Freud derivou o conceito de narcisismo: toda a energia psíquica estaria voltada ao próprio eu. (Santi, 2005. p. 181)

Para a teoria da Gestalt, o modo do diálogo se opõe drasticamente ao narcisismo, egótico, não dialógico, e permite ao indivíduo a experimentação do efeito fenomenológico existencial de ser, o modo ontológico de ser, modo eu-tu de ser, que implica o comportamento compreensivo, somente possível pela alteridade, portanto, dialógico. De acordo com o psicólogo Fonseca (2012, p. 236), a alteridade torna-se possível mediante a composição necessária entre o “como logos”, “fenômeno logos”, “dia logos” e “onto logos”. Na peça de Sila, há um elemento fundamental do egotismo no fato de prever o futuro: “a fatalidade. A fatalidade é intrinsecamente egótica e o egotismo é intrinsecamente fatal” (Fonseca, s.d, p. 18).

Amambarka não aparece pela primeira vez em *As Orações de Mansata*, pois havia feito parte do time de protagonistas do romance *Mistida*, publicado em 1997. Esse romance é o último de uma trilogia, cujos livros anteriores são *A última tragédia* (1995) e *Eterna paixão* (1994). Sila afirma que o personagem era um político e que, na parte final de *Mistida*, “ele corta a língua de um dos adversários. E ele vai aparecer em um momento de campanha, como aquele que estamos a viver neste momento” (Leite, 2014, p. 268). O dramaturgo, como se observa, constrói uma personagem que vive fases diferentes de certa história sociocultural e política, representada em obras de gêneros distintos como o romance e o teatro. Abdulai Sila confessa que não escreveu a estória completa em *As Orações de Mansata*, observando que “se for ver na capa das *Orações de Mansata*, a imagem aparece cortada, só metade. Falta a outra metade da estória para ser contada a seguir. Por isso é que não há continuidade entre a primeira parte. O Amambarka nunca morre” (Leite,

2014, p. 270). Em seguida, o dramaturgo conclui: “vou fazer a segunda parte de *As Orações de Mansata*” (Leite, 2014, p. 274).

O protagonista está alienado em um mundo de poder, subordinando-se a ele, pois acredita cegamente que Mansata poderia brindá-lo contra os inimigos, por isso tenta conseguir as orações a qualquer custo. A alienação enclausura o indivíduo cada vez mais no objeto e, com isso, ascende o ressentimento e a arbitrariedade. O problema da alienação humana é discutido na peça nas suas diversas formas: no trabalho, na religião, na política, nas próprias relações culturais do homem contemporâneo com o seu passado histórico. A alienação, na concepção marxista, é um gatilho para permissão da exploração do homem pelo homem. O religioso se torna a fonte das demais formas de alienação; isso quer dizer que a alienação parte do sagrado e contamina os demais setores da experiência humana. Sila observa que Amambarka, nome de origem mandinga, “representa tudo o que pode haver de mau e de negativo. O Amambarka significa, textualmente, que não presta. É o nome que eu inventei”. Se eu tivesse que eliminar uma personagem, “seria ele, porque ele está associado a tudo: à hipocrisia, à maldade ou ao ódio” (Leite, 2014, p. 272).

Marx é enfático ao afirmar que “a religiosidade ou a pertença a alguma igreja sejam entraves para a luta do homem contra a ‘alienação’: ‘a religião é apenas o sol ilusório em torno do qual se move o homem enquanto não se move em torno de si mesmo’. A frase mais conhecida, certamente, é aquela que diz ‘a religião é o ópio do povo’” (1993, pp. 77-78). Ópio é o embrutecimento moral; talvez possa ser também o adormecimento moral do homem (aceitação). No decorrer da história, os chefes supremos sempre foram coroados em nome de uma divindade, como se fossem os escolhidos para exercer tal função, representando uma força cósmica maior naquele espaço cultural e político. Na fala da personagem Nkungha, em *As Orações de Mansata*, ele afirma: “Deus seja louvado! Deus seja mil vezes louvado! Amambarka meu supremo chefe, foi ele que o mandou para me salvar das garras daquele abutre, daquele criminoso, daquele maldito ditador... Aleluia, obrigado, meu Deus, por me teres enviado este anjo para me salvar” (Sila, 2011, p. 97).

Para encerrar esta análise, é importante destacar que Abdulai Sila tece na sua dramaturgia uma memória individual e, ao mesmo tempo, coletiva. De certo modo, trata-se de uma memória do trauma que se configura na busca do compromisso entre o trabalho intelectual e a memória social, em que o passado, matéria prima da história, é a base no modo como o teatro relê os eventos decorridos. *As Orações de Mansata* revelam as relações do homem com o mito naquela busca desenfreada da explicação do próprio eu. Nas últimas linhas da peça, o espectador toma conhecimento de que o papel no qual estariam as cobiçadas orações é um papel em branco, em alusão à nação imaginada, um tudo para se construir.

Sila é certeiro na sua crítica, pois leva à cena os descompassos entre o discurso político das lutas pela independência e as práticas políticas do pós-independência. Esse descompasso é aquilo que o dramaturgo denomina de tragédia pós-colonial, pois, na cena final, protagonizada por Amambarka, que agoniza com um punhal cravado no pescoço, ele dispara à queima-roupa em Yem-Yem (Conselheiro para Assuntos de secretismo), em uma contagem regressiva que

segue de dez a zero, e, “com uma mão sempre a segurar o punhal no pescoço, de onde ainda continua a correr sangue, fica estatelado no chão, de costas, os olhos arregalados fixos no tecto branco. Zero... E dá o último suspiro” (Sila, 2011, p. 133). A ênfase na circularidade do poder, “com base numa série de conspirações e contra conspirações, significa que não restou nenhuma figura heroica no fim do espetáculo, e, apesar das suas constantes afirmações de que os fins justificam os meios, todas as personagens tinham sangue nas mãos”. Desfaz-se qualquer possibilidade de uma investida épica na cena dramática guineense e, com isso, o pano cai, a fim de encerrar mais um episódio sangrento movido pelo egotismo e pela alienação nos bastidores do poder.

Referências bibliográficas

- Belmino, M. C. B. (2016). Paul Goodman e o problema da natureza humana a partir de uma leitura “gestáltica”: desdobramentos para o campo da política e da educação anarquista. *Revista IGT na Rede*, 13 (25), 234 – 252.
- Buber, M. (1982). *Do diálogo e do dialógico*. São Paulo: Perspectiva.
- Cardoso, S. M. (2014, dezembro). Cosmologia literária da violência. Uma leitura sobre a condição pós-colonial africana. *Crítica Cultural – Critic*, 9 (2), 323-333. Palhoça/ SC.
- Fonseca, A. H. L. (2012). Metodologia Gestaltificativa – O que se quer dizer quando se fala em uma metodologia gestáltica. Gestética. Gestática. Gestaltificativa. *Revista IGT na Rede*, 9 (17), 223 – 247. Disponível em: file:///C:/Users/Cliente/ Downloads/IGTnR-2012-378.pdf.
- Fonseca, A. H. L.. *Impassibilidade. Ressentimento, egotismo e arbitrariedade nos perpetradores de massacres*. Disponível em: <http://bibliotecaparaalapersona-epimeleia.com/greenstone/collect/ecritos2/index/assoc/HASH01b5/07dbeff6.dir/doc.pdf>.
- Freud, S. (S.d). *Introdução ao Narcisismo – ensaios de metapsicologia e outros textos*. (1914-1916). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras.
- Konder, L. (2010). *Em torno de Marx*. São Paulo: Boitempo.
- Leite, J. E. B. C. (2014). *A literatura guineense – contribuição para a identidade da nação*. Tese de Doutorado. Orientação de José Luís Pires Laranjeira. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Marx, K., & engels, F. (2007). *A ideologia alemã*. Tradução de Rubens Enderle et al. São Paulo: Boitempo.
- Mata, I. (1993/94). A literatura colonial de inspiração bolamense. África – Revista do Centro de Estudos Africanos, 16/17, 199-209. São Paulo: USP.
- Mészáros, I. (2006). *A Teoria da Alienação em Marx*. São Paulo: Boitempo.
- Perls, F., Hefferline, R., & Goodman, P. (1997). *Gestalt-Terapia*. Tradução de Fernando Rosa Ribeiro. São Paulo: Summus.
- Rayner, F. As orações de Mansata e a farsa do poder. *Sinais de Cena*, 22, s.l, Notícias de fora, cento e quinze. Disponível em: file:///C:/Users/Cliente/Downloads/13372-Texto%20do%20Trabalho-40377-1-10-20171020%20(1).pdf.
- Santi, P. L. R. (2005). Consumo e desejo na cultura do narcisismo. *Comunicação, Mídia e Consumo*, 2 (5), 173 – 204. São Paulo.
- Semedo, O. C. (2011). *Guiné-Bissau – história, culturas, sociedade e literaturas*. Belo Horizonte: Nandyala.
- Sila, A. (2011). *As Orações de Mansata*. Coimbra: Cena Lusófona.
- Silva, A. R. (2018). A história invade a cena na dramaturgia são-tomense”. In I. Mata, & A. R, Silva, *Trajectórias Culturais nas Ilhas do Equador – Estudos sobre São Tomé e Príncipe*. São Paulo: Pontes.
- Soares, C. R., & Goulart, Í. B. (2010). Identificando elementos característicos do Narcisismo nos profissionais de uma organização de trabalho. *Revista Gestão & Tecnologia*, 10 (2), 1-15.

Valandro, L. (2011). A difícil mistida guineense – nação e identidade da Guiné-Bissau através da trilogia de Abdulai Sila. Dissertação de Mestrado. Orientação de Jane Fraga Tutikian. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Resumo

As Orações de Mansata (2007) é a primeira peça teatral do período pós-independência da Guiné-Bissau. A obra adota a estratégia peculiar do teatro político, uma vez que se empenha em discutir alguns pontos cruciais da sociedade e da cultura, em um cenário de ressignificação da memória e construção da identidade. Trata-se de um texto que faz uma releitura do clássico *Macbeth*, do dramaturgo inglês William Shakespeare, no qual Abdulai Sila contextualiza a temática do abuso de poder à realidade africana, reunindo personagens egóticas e alienadas que perseguem a ascensão social e política, em plena articulação entre traição e morte. Nesse sentido, o egotismo revela-se nas personagens e também nos seus destinos trágicos, diante do determinismo realista que assola historicamente o caráter do homem. O drama concretiza-se pela presença da morte, em que o ritual de coroação e destronamento é fato recorrente, no confronto entre personagens superiores e subalternas, em espaço e tempo de extrema assimetria social.

Abstract

As Orações de Mansata (2007) is the first play from Guinea-Bissau post-independence period. The work adopts the peculiar strategy of political theater, because it compromises to discuss some crucial points of society and culture, in a resignification scenario memory and identity construction. It is a reinterpretation script from the classic *Macbeth*, by the English playwright William Shakespeare, in which Abdulai Sila contextualizes the theme of the power abuse in the African reality, joining selfish and alienated characters that seek social and political ascension, in a complete articulation between betrayal and death. In this sense, selfishness is revealed in the characters and also in their tragic destinies, in the face of the realistic determinism that historically plagues the man's character. The drama is materialized by the death's presence, in which the coronation and dethroning ritual is a repetitive fact, in the confrontation between superior and subordinate characters, in space and time of extreme social asymmetry.

A figuração literária do narcisismo em contos de Mário de Andrade

The literary figuration of Narcissism in Mário de Andrade's short stories

Ivone Daré Rabello

Professora Sênior do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
ivonedare@uol.com.br

Palavras-chave: Mário de Andrade, Modernismo, figuração do narcisismo, *Contos novos*, forma literária, literatura e psicanálise.

Keywords: Mário de Andrade, Brazilian Modernist writer, Literary figuration of Narcissism, *Contos novos*, Literary form, Literature and Psychoanalysis.

“A feiúra dos cabelos cortados me fez mal.” Assim se inicia “Tempo da camisolinha”, narrativa de *Contos novos*, de Mário de Andrade (1893-1945), um dos mais importantes artistas do Modernismo Brasileiro. Os *Contos novos* foram pensados por seu autor como um conjunto arquitetonicamente estruturado – e se isso não se deu exatamente como ele o quis é porque a morte de Mário impediu a finalização do projeto¹. De todo modo, grande parte dessa arquitetura se deixa ver no que ficou publicado. A obra inclui quatro contos em 1ª pessoa – três dos quais com um narrador de nome Juca – e cinco contos em 3ª pessoa. “Tempo da camisolinha” é o último dos nove contos, e o fato de seu narrador não aparecer identificado como Juca dá o que pensar e envolve importantes questões ligadas a essa subjetividade que ainda não se apresenta com um nome e cujo objeto de desejo se refrata nos contos em que Juca é o narrador.

Retomando a primeira frase desse último conto da obra – “A feiúra dos cabelos cortados me fez mal” –, nota-se na forte imagem, proferida no tempo da enunciação, o tema que se irradia não apenas para essa narrativa: houve, em tempos pregressos do narrador, uma ferida, um corte. Não é difícil depreender daí que no conto o narcisismo ocupará lugar central. Trata-se do narcisismo em sua fase fundamental, primária, quando a criança toma a si mesma como objeto de amor e o eu está em processo de constituição, segundo Freud (daí a impor-

¹ O projeto do livro revela a concepção arquitetônica do conjunto. Cf. “Nota do editor”, publicada na edição de *Contos Novos*, da editora Martins Fontes. Também se leia Marques, 2011, pp. 7-13.

tância estilística de esse narrador não proclamar seu nome). O tema, portanto, é tomado aqui do ponto de vista psicanalítico². Esse complexo envolve também a onipotência de pensamento, cuja representação surge em momentos do conto³, mas que não ocupará o foco deste ensaio.

A questão literária, porém, não é a de *como* o tema psicanalítico emerge na obra, mas sim como ele *toma a forma*. O primeiro elemento a considerar é que se trata de uma rememoração de um adulto, a retomada de um episódio em que, ainda criança, sua autoimagem positiva foi destruída. A “feiúra” que é atribuída à falta, aos cabelos que deixaram de existir, fala do que deixou de existir. O amor por si mesmo, assim, ganha o sinal da negatividade, e de uma não aceitação da condição provocada pela ferida narcísica, manifesta no corte dos cabelos, com consequências para a constituição do eu.

Além disso, nessa narrativa em que o corte traumático instala a ferida narcísica, o esforço do narrador, em seu presente, é buscar, por via da *palavra*, a superação e a explicação de si mesmo. De fato, ao longo do início da narrativa, ele nos conta de sua tristeza à época (tinha três anos, relata-nos), de como tentaram consolá-lo inutilmente, e de como sua “recordação mais antiga” (Andrade, 2011, p. 135) eram as brincadeiras que faziam com ele, após o corte dos cabelos, dizendo-lhe que ele havia “ficado um homem”, o que o enchera de pavor.

Mas o narrador mente. A si mesmo? Na elaboração literária, pode-se ver que, de fato, a sua recordação mais antiga não é essa que nomeara como tal, mas sim um conjunto delas, que se fixou como imagem visual em sua memória: a memória do que perdera, os cabelos adorados.

Meus cabelos eram muito bonitos, dum negro quente, acastanhado nos reflexos. Caíam pelos meus ombros em cachos gordos, com ritmos pesados de molas de espiral. (Andrade, 2011, p. 135)

Num jogo de condensação metafórica do corte traumático que mescla as temporalidades, aparece, junto à lembrança dos cabelos, a recordação da fotografia que atestava a beleza e o amor por si mesmo especialmente demarcados pela cabeleira. Também ela foi cortada, desta vez pelo narrador, em tempos regres-

² Como se sabe, na obra de Freud o tema do narcisismo foi várias vezes investigado. Em *Totem e tabu*, o narcisismo é caracterizado como fase intermediária (entre o autoerotismo e a escolha de objeto), em que o objeto não é externo, estranho ao sujeito, mas se trata de seu próprio eu, que se constitui aproximadamente nessa mesma época. Em *Introdução ao narcisismo*, Freud volta ao tema e à caracterização da fase intermediária entre autoerotismo e escolha de objeto, quando o eu já se constituiu. Ainda nesse texto, Freud distingue *eu*, *eu ideal* e *ideal do eu*: em rápidas palavras, *eu ideal* coincide com a onipotência infantil (cf. Lagache (1969), em “El modelo psicoanalítico de la personalidad); e o *ideal do eu* é substituto do narcisismo perdido na infância, quando ele era seu próprio ideal.

³ A relação entre narcisismo e onipotência do pensamento já aparece, nas investigações de Freud, em *Totem e tabu*. Em “Tempo da camisolinha”, após o nascimento da irmã e a viagem à praia, o menino sem nome fantasia um mundo ideal, onde não existem nem o irmão nem a irmã recém chegada, reconstituindo, assim, o paraíso infantil, com um pai amoroso pai e a mãe carinhosa inteiramente apenas para ele.

sos. Mas a memória dessa fotografia permanece vivíssima e, mais do que isso, sinaliza o sentido do que fora destruído:

Me lembro de uma fotografia minha desse tempo, que depois destruí por uma espécie de polidez envergonhada... Era já agora bem homem e aqueles cabelos adorados na infância, [sic] me pareceram de repente como um engano grave, destruí com rapidez o retrato. Os traços não eram felizes, mas na moldura da cabeleira havia sempre um olhar manso, um rosto sem marcas, franco, promessa de alma sem maldade. (Andrade, 2011, p. 135)

Nessa descrição do que já não há mas permanece na memória, parece estar figurado o deslizamento metonímico da imagem da completude, nos cabelos que emolduram um rosto que ainda não conheceu a cisão: o “rosto sem marcas” promete uma alma inteiriça, plena, fantasmaticamente ainda não separada da totalidade.

Mas a foto que emblematisa a inteireza do amor por si mesmo registra também o que ao narrador parecera “engano grave”. Assim ele insinua saber que o caminho da constituição da subjetividade implicaria necessariamente a transformação do narcisismo primário e a renúncia⁴, a aceitação da Lei do Pai e a inserção do próprio nome na cultura – no processo que completaria o complexo edipiano. Por isso, talvez, ele destrua a foto, mas paradoxalmente a imagem em sua plena figurabilidade permanece viva nele. Por isso, talvez, o menino não tenha nome – mas pai fantasmaticamente na vida do narrador adulto⁵.

Na sequência narrativa, então, advém, uma outra mentira/esquecimento/ato falho do narrador, literariamente construído pelo autor Mário de Andrade. Ele que falara sobre uma primeira recordação, depois desmentida pela recordação da fotografia, agora conta com detalhes algo *anterior*: trata-se do momento em que o pai – o que professa a Lei – decide irrevogavelmente, num “murmúrio suave”, que os cabelos do menino têm de ser cortados. O menino quer o apoio da mãe, mas não o obtém. Quer que a decisão seja incutida aos poucos. Mas nada disso ocorre. E vem à tona a cena decisiva:

Tudo o mais são memórias confusas ritmadas por gritos horríveis, cabeça sacudida com violência, mãos enérgicas me agarrando, palavras aflitas me mandando com raiva entre piedades infecundas, dificuldades irritadas do cabeleireiro que se esforçava em ter paciência e me dava terror. E o pranto, afinal. E no último e prolongado fim, o chorinho doloridíssimo, convulsivo, cheio de visagens próximas

⁴ As relações entre conceitos freudianos e a narrativa de Mário de Andrade não é casual. Ele leu e anotou rigorosamente os textos de Freud a que teve acesso, desde 1928 (pelo que está documentado na marginalia do Autor, no Instituto de Estudos Brasileiros, da Universidade de São Paulo).

⁵ Os ecos autobiográficos podem ser atestados no cruzamento deste conto com vários poemas, especialmente “Reconhecimento de Nêmesis”, em que o eu lírico adulto é invadido pelo fantasma de quem ele foi: “Mão morena dele pausa/ No meu braço... Estremeci./ Sou eu quando era guri/ Esse garoto feioso./ Eu era assim mesmo... Eu era/ Olhos e cabelos só” (de *A costela do grã cão*, de 1941).

atrozes, um desespero desprendido de tudo, uma fixação emperrada em não querer aceitar o consumado. (Andrade, 2011, p. 137)

Com fraseado paratático e a acumulação de metonímias e metáforas (cabeças, mãos, palavras, dificuldades, pranto), a narrativa reatualiza e apresenta no plano sintático e imagético o estilhaçamento e a mutilação – atribuídos à imposição da destruição da imagem adorada de si mesmo, a imagem da plenitude. Essa destruição culmina no “chorinho doloridíssimo”, que entrevê o horror do que está por vir (as visagens “atrozes”) e na recusa dessa criança em aceitar o inevitável.

Tudo parece hipertrofiar, na sensibilidade do menino que foi esse narrador, um fato cotidiano, inscrito na memória da puericultura do final do XIX e inícios do século XX⁶, isto é, o corte dos cabelos como prática cultural. Essa sensibilidade hipertrofiada, porém, permanece atual para o narrador que coloca na cena uma espécie de enigma, a indicar uma emoção anterior, vinculada a ela por relações de contiguidade e semelhança. Assim, talvez não seja arriscado dizer que esse corte, primeira imagem da perda de um objeto amado, figura um outro corte, não representável diretamente. A cena parece figurar uma “lembrança encobridora”⁷: de um lado, o choque da criança com a realidade social, representada pela Lei do Pai, que o separa do amor da mãe e fratura a constituição da identidade do menino e do amor por si mesmo; de outro, um corte ainda mais primitivo, indicado nas imagens. Os pedaços de corpos, gritos, cabeça sacudida, mãos que puxam, parecem figurar a angústia do nascimento.

Assim, a imagem da ferida do primeiro corte se grava na camada das palavras ambivalentes para, então, superpor *dois* processos decisivos na constituição dessa subjetividade. A cena do corte dos cabelos dá expressão literária ao trabalho psíquico de deslocamento e condensação desses outros dois cortes, anteriores e complementares: a separação mãe/filho *na letra*, sob as ordens da cultura (a Lei do Pai, a que a mãe obedece, segundo o narrador, seguindo o “mando do chefe”),

⁶ Na educação das crianças à época, considerava-se que não era apropriado que bebês e crianças de até quatro ou cinco anos se distinguíssem pelo gênero, para não estimular a curiosidade deles sobre o sexo. O interesse de uma criança pelo sexo, ou a ideia de uma criança precoce sexualmente, era tido como algo mau. A definição do gênero “menino”, com o corte dos cabelos, não implicava, porém, a mudança de suas roupas comuns – que o indiferenciavam das meninas (a “camisolinha”). No conto, menciona-se isso: “De um ano depois do corte dos cabelos, ou pouco mais, guardo outro retrato tirado com Totó, meu mano. Ele, quatro anos mais velho que eu, vem garboso e completamente infantil numa bonita roupa marinheira; eu, bem menor, inda conservo uma camisolinha de veludo, muito besta, que minha mãe por economia teimava utilizar até o fim” (Andrade, 2011, p. 135)

⁷ Cf. Freud, “Lembranças encobridoras”. In: *Obras completas*. Edição Standart Brasileira, vol. II, pp. 346-347. As lembranças encobridoras, segundo Freud, nem sempre respeitam com nitidez a cronologia dos fatos vividos; parecem descontínuos, como fragmentos que vêm à tona sem vínculos de continuidade com outros eventos da mesma época. E quase sempre ressurgem como enigmas inquietantes. Para o psicanalista, a imagem conservada nessas memórias é resultado de duas forças psíquicas em confronto: a que busca lembrar, dada a importância do evento, e a que busca omitir ou esquecer, dada a força da resistência. Como resultado desse embate, a imagem mnêmica está em deslocamento associativo: o conteúdo manifesto são deslizamentos dos elementos que são objeto da resistência.

e a separação mãe/filho, *no corpo*, sob as ordens da natureza (o nascimento). Mas também registra, e isso é fundamental aqui, o momento da constituição da subjetividade, a do menino, que ingressaria na Lei do Pai mas não aceita as ordens arbitrárias que dela emanam, e, assim, não supera a perda narcísica nem realiza, ainda, o pacto edípico⁸.

Ao longo do conto, a dificuldade em aceitar a perda da autoimagem implicará a narrativa da rebeldia – por choro e por recalcitrância. Por atos de teimosia e obstinação, que indicam a recusa a abdicar do desejo pela mãe (em uma cena, ele ergue as camisolinhas, que o indiferenciavam na roupa, e mostra o pênis para a santa, que se parece com a mãe). Implicará também um doloroso aprendizado da perda da onipotência.

Mas antes de tratar dessa perda, e mesmo que rapidamente, é fundamental que se mencionem dois dos três outros contos em 1ª pessoa, agora com um narrador nomeado como Juca, como já indicado antes. Na narrativa que abre *Contos novos*, “Vestida de preto”, Juca afirma que “depois do amor grande por mim que me brotou aos três anos e durou até os cinco mais ou menos, logo o meu amor se dirigiu para uma espécie de prima longínqua”. Como se lê, a identificação possível entre Juca e aquela criança ainda sem nome – no momento da sua inscrição da Lei do Pai – fica inscrita nas referências indiretas. E – o que mais importa – o amor pela prima nasce, ou se realiza, aos nove anos, pela adoração... dos cabelos de Maria:

Mas imaginem numa cabeleira explodindo, os famosos cabelos assustados de Maria. [...] Fui afundando o rosto naquela cabeleira e veio a noite, senão os cabelos (mas juro que eram cabelos macios) me machucavam os olhos. Depois que não vi mais nada, ficou fácil continuar enterrando a cara, a cara toda, a alma, a vida, naqueles cabelos, que maravilha! (Andrade, 2011, p. 17)

Como se pode depreender, o objeto da adoração narcísica daquele menino sem nome agora surge deslocada, projetada, para Maria. A escolha do objeto libidinal reconduz Juca a um momento anterior, narcisista. Não por acaso, o discurso indireto livre vem culminar a cena (“que maravilha!”). Também a rebeldia que se constituía como a revolta do menino sem nome agora identifica o sujeito: Juca é o “louco da família”, cujas rebeldias acabam por ser toleradas e aceitas.

Já em “Frederico Paciência”, Juca encontra um ideal de eu na figura do amigo. O conto, de realização penosa (Mário de Andrade trabalhou nele desde 1924 até 1943), trata, com muitas reticências e ambiguidades, do amor homossexual vivido por dois adolescentes. Esse amor surge de vez, abruptamente, e o encantamento de Juca está assim representado:

⁸ Como se sabe, o pacto edípico supõe o momento final do complexo de Édipo, na derradeira e dolorosa etapa da separação. Pelo medo da castração, o menino renunciaria ao amor pela mãe e se identificaria com os valores paternos. Mas para que a Lei possa ser respeitada não basta o temor; é preciso amor e liberdade. Para uma ótima apresentação dessas questões veja-se Pellegrino, 1983.

Frederico Paciência era aquela solaridade escandalosa. Trazia nos olhos grandes bem pretos, na boca larga, na musculatura quadrada da peitaria, em principal nas mãos enormes, uma franqueza, uma saúde, uma ausência rija de segundas intenções. E aquela cabelos pesada, quase azul, numa desordem crespa. (Andrade, 2011, p. 99)

As referências aqui aludem direta e cripticamente à imagem da foto rasgada do menino sem nome de “Tempo da camisolinha”: na foto rasgada, o narrador assinala o “rosto sem marcas, franco, promessa de alma sem maldade” (Andrade, Mário de, 2011, p. 135). E, na foto que conserva, já com os cabelos cortados, o narrador afirma que tem “um quê repulsivo do anão”, “uma monstruosidade insubordinada” (Andrade, 2011, p. 136). Diz ele: “meus olhos não olham, espreitam. Fornecem às claras [...] todos os indícios de *uma segunda intenção*” (Andrade, 2011, p. 136, grifos meus). Já Frederico é a imagem do ideal, espelho do que fora perdido: “*ausência rija de segundas intenções*” (Andrade, 2011, p. 99, grifos meus).

O tema da adoração narcísica, assim, é retomado para constituir a autobiografia desse sujeito e as vicissitudes das pulsões: do garotinho *sem nome*, adorador de si mesmo, seu eu ideal, confrontado com as proibições da Lei da Cultura, separado da plenitude e insubordinado, ao *Juca*, rebelde, inscrito na Lei do Pai como o “louco”, que pretende substituir essa lei pela Lei Fraterna (como se pode ler simbolicamente em “O peru de Natal”, outro conto em 1ª pessoa). Daquele que ainda não recebeu o nome inscrito na Lei da Cultura, e contra ela se rebela em paroxismos – como se verá.

Ainda que rapidamente, voltemos a “Tempo da camisolinha” para completar a leitura. A ferida narcísica permaneceu como rebeldia e inaceitação. Mas ainda aos três anos esse menino sem nome – mais tarde identificado cripticamente a *Juca*, dos outros contos – vivenciará contraditoriamente, por meio da projeção, a terrível escolha entre o amor por si mesmo e o amor ao outro. Ao ganhar casualmente três estrelas do mar, que lhe dariam, segundo a superstição, a boa sorte, ele as esconde no fundo do quintal, aonde ninguém ia. A criança não sabe, ainda, o que significa boa ou má sorte, mas o pescador que lhe dá as estrelas-do-mar diz a ele: “[...] a gente fica cheio de tudo... dinheiro, saúde...” (Andrade, 2011, p. 141). O menino, porém, transforma esses bens adultos em sua própria felicidade. Onipotente e secretamente, em seus pensamentos, cria a família ideal, onde ele tudo pode. E, no relato dessa fabulação, a voz do adulto e a voz do menino se mesclam, assinalando a presença vívida da criança, nas marcas do discurso indireto livre:

Era um segredo contra tudo e todos, a arma certa da minha vingança, eu havia de machucar bastante Totó. E quando mamãe se incomodasse com o meu sujo, não sei não, mas pelo menos ela havia de dar um trupicão de até dizer “ai!”, bem-feito! [...] Comer? pra que comer? elas me davam tudo, me alimentavam [...] e agora eu havia de ser sempre feliz, não havia de crescer, minha madrinha gostosa se rindo sempre, mamãe completamente sarada me dando brinquedos, com papai não se amolando por causa dos gastos”. (Andrade, 2011, pp. 141-142)

Mas o menino tem a desdita de encontrar um outro que está com “má sorte”. Esse outro, um dos operários que trabalhavam no alinhamento de um dos canais da praia, é figurado, na imaginação da criança, como alguém como ele, como sua família, só que passando por dificuldades. Entre ficar com a estrela para si e

doá-la ao outro, o menino, chorando, e impelido por sua consciência moral em formação, escolhe o outro – e é nessa pendulação que ele encontrará seu destino, mesmo já sabendo que a doação ao outro é inútil. Pressente ser inútil sua renúncia à felicidade individual imaginária e pressente também serem ilusórias sua potência e a de seu talismã para garantir a felicidade do outro. No plano da fantasia e da imaginação, no embate com a realidade social, o impasse se congela, e o “eu” – agora sim – se forma.

Escutemos as últimas palavras do narrador, na última narrativa de *Contos novos*, quando, então, menino e adulto se encontram na forma, na mescla entre a consciência infantil e a consciência do adulto, e na retomada da ferida narcísica, acentuada pela falta. E, fundamental para o que nos interessa como formalização literária das questões aqui envolvidas, a representação dessas recordações cede a voz ao menino que já não há, mas permanece vivo na psique e se irmana com a sabedoria que o adulto obtivera ao longo de seu percurso:

– Pegue depressa! faz favor! depressa! dá boa-sorte mesmo!

Aí que ele entendeu, pois não me aguentava mais! Me olhou, foi pegando na estrela, sorriu por trás dos bigodes portugueses, um sorriso desacostumado, não falou nada felizmente que senão eu desatava a berrar. A mão calosa quis se ajeitar em concha pra me acarinhar, certo! ele nem media a extensão do meu sacrifício! E a mão calosa apenas roçou por meus cabelos *cortados*.

Eu corri. Eu corri pra chorar à larga, chorar na cama, abafando os soluços no travesseiro sozinho. Mas por dentro era impossível saber o que havia em mim, era uma luz, uma Nossa Senhora, um gosto maltratado, cheio de desilusões claríssimas, em que eu sofri arrependido, vendo inutilizar-se no infinito dos sofrimentos humanos a minha estrela-do-mar. (Andrade, 2011, p. 144, grifo meu)

É assim que se pode compreender a tentativa – falhada porque inútil – de se dar ao outro, projetado como a figura do pai, mas com dificuldades financeiras. Escolhendo dentre as três estrelas que lhe dariam boa sorte aquela que mais lhe agrada, o menino sem nome *doa-se ao outro*, escolhe perder seu mais precioso bem *em nome do outro*, identificando-se assim com a sua inserção na cultura.

Porém, o sentimento da inutilidade do seu ato, e de mais uma perda, não supera, ainda o complexo narcísico. Nos dois outros contos em primeira pessoa, a trajetória de amor a um objeto permanece como projeção de si mesmo, seja nos “cabelos de Maria” (em “Vestida de preto”), seja na imagem de seu fantasmático ideal de ego (em “Frederico Paciência”). Apenas em “O peru de Natal”, Juca, já adulto, supera o pai, abandona o narcisismo e escolhe seu objeto de desejo sem mais a interferência daquele complexo. Ao romper com a Lei do Pai e conseguir realizar, junto apenas aos parentes diretos, um Natal diferente daqueles parcomuniosos jantares paternos, Juca reinstala a alegria na família. Cometendo um “crime” (ao impor a ceia farta com um peru, cujo valor simbólico é o de um tabu), o jovem *dá-se a seus outros*, reordena a vida do clã. E, tal como em “Totem de tabu”, de Freud, esse filho aceita a Lei da Cultura e estabelece seu próprio movimento autônomo do desejo objetual. Ele sai, à *procura de Rose* – que o esperava para uma outra ceia. O menino que dera inutilmente suas estrelas do mar, agora adulto, oferece à família uma noite feliz. E assim liberta-se do amor a si mesmo, estabelecendo uma nova lei do clã, em que a figura desejada é exogâmica.

Referências bibliográficas

- Andrade, M. (2011). *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2 volumes.
- Andrade, M. (2011). *Contos novos*. Estabelecimento do texto: Hugo Camargo Rocha e Aline Nogueira Marques. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Freud, S. (1980). *Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago (23 volumes).
- Freud, S. (1980). Lembranças encobridoras. In *Obras completas* (vol. II, pp. 346-347). Rio de Janeiro: Edição Standart Brasileira.
- Lagache, D. (1969). El modelo psicoanalítico de la personalidad. In D. Lagache et al. *Los modelos de la personalidad*. Buenos Aires: Proteo.
- Marques, A. N. (2011). O longo caminho dos *Contos novos*. In M. Andrade. *Contos novos* (pp. 7-13). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Pellegrino, H. (1983, 11-09). Pacto edípico e pacto social. *Folhetim*. Suplemento da *Folha de S. Paulo*.

Resumo

A obra de Mário de Andrade, escritor, crítico e pensador do Modernismo brasileiro, inclui, na lírica e na contística, figurações da perda narcísica, tal como conceituada por Freud – autor lido pelo escritor desde os anos de 1920. Neste ensaio rastreiam-se os momentos em que se dá representação à imagem da completude narcísica e à memória de sua perda, ocorrida com violência e renitência, tal como surge em “Tempo da camisolinha” (da obra *Contos novos*). Mais que a mera *identificação* dos assuntos acima mencionados, importa sua *formalização*, isto é, o modo pelo qual o narrador-personagem reconstrói seu trajeto de vida, traçando os caminhos da ferida narcísica e a busca de sua superação.

Abstract

The work of Brazilian Modernist writer, critic and thinker Mário de Andrade includes, in his poetry and short stories, figurations of Narcissistic loss, as conceptualized by Freud – whom Andrade had been reading since the 1920s. This essay investigates the moments that depict the image of Narcissistic completeness and the memory of its loss, which takes place with violence and renitency, as in “Tempo da camisolinha” [“In the time of the little nightgown”] (from *Contos novos* [New short stories]). Rather than simply *pointing out* the above-mentioned themes, it is their *formalization* that matters, that is to say, the way the character-narrator reconstructs his life and traverses the paths of the Narcissistic wound and the attempt at its overcoming.

Olhar para si, olhar para o outro: autorretrato, retrato e simulacros em *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo

Looking at yourself, looking at the other: self-portrait, portrait and simulacra in *Caderno de memórias coloniais*, by Isabela Figueiredo

Marinei Almeida

PPGEL – UNEMAT/UFMT
marinei.almeida@unemat.br

Palavras-chave: Moçambique, memória, olhares, imagens, retratos, simulacros.
Keywords: Mozambique, memory, looks, images, portraits, simulacra.

As pessoas só existem como figuras, ilustrativas
de pontos de vista e mais nada.

José Craveirinha

A obra *Caderno de memórias coloniais*, de Isabela Figueiredo, foi publicada em Portugal no ano de 2009, pela editora Angelus Novus. Este livro direciona, em gesto narrativo, para uma contra-memória, onde são narrados eventos de um tempo pretérito que não fizeram parte somente da vida pessoal da autora enquanto menina branca, filha de colono, mas também de fatos que atingiram todo um país, Moçambique, ou países, se considerarmos outros países africanos que se encontravam sob o jugo colonial português ainda nos anos 60 a 1974, período que remonta a narrativa de Isabela Figueiredo, tendo como mote principal acontecimentos pós o episódio da eclosão da Revolução dos Cravos em Portugal, em 25 de abril de 1974, que marca o fim da ditadura salazarista.

A obra apresenta uma narrativa em primeira pessoa, na qual a autora-personagem protagoniza, em um tom memorialístico, sua experiência pessoal, pois ela conta ou faz um retrato (ou retratos) de si que se mistura(m) ao da sociedade colonial moçambicana. De maneira fragmentada, Isabela Figueiredo ao falar de si traz à tona eventos tumultuosos do fim do domínio colonial português vivenciados quando ainda era “uma menina a caminho da adolescência” (Figueiredo, 2018, p. 8), em Lourenço Marques, hoje Maputo, capital de Moçambique. Eventos vários que foram marcados pela violência e racismo contra os africanos no sis-

tema colonial e pelo silêncio, sobretudo em Portugal, logo após a independência dos países colonizados por esse país, mais especificamente.

A narrativa remonta, portanto, a episódios históricos de um período em que os portugueses perdiam o poder e soberania sobre suas colônias no continente africano. Os fatos narrados acontecem em um diálogo póstumo com a figura dual do pai, o que aponta nessa escrita uma tensão entre o lembrar e o narrar, levando em consideração a constatação de Mia Couto (em uma intervenção em Lisboa, outubro de 2019, na Livraria Bertrand) quando este afirmou que “Há vários passados/ há várias memórias, há vários esquecimentos”. O que significa dizer que o lembrar após ter se distanciado anos dos acontecimentos pretéritos não deve ser uma empreita tranquila, sobretudo quando este pretérito ainda traz marcas doloridas e não superadas no presente (“Este livro é a cruz que carrego” – afirma a autora – 2018, p. 179). E ainda, quando suscitam, neste caso em específico, questões que dialogariam com a teorização freudiana sobre a imagem e lugar do pai e também com o conceito de narcisismo, quando aporta um olhar voltado para o próprio sujeito da enunciação, a partir de um narrador que parece fazer um balanço de si e de um passado vivido.

Na narrativa de Isabela Figueiredo, a tensão se estabelece, sobretudo, quando a personagem que narra – a filha que representa uma segunda geração (Ribeiro, 2012), desenha o próprio pai – representante de uma primeira geração, a que viveu, presenciou e experimentou o colonialismo (Ribeiro, 2012) – que aponta para um retrato imagético do colonialismo português ao revelar uma identidade fragmentada do pai. Uma narrativa, portanto, na qual “se movem duas personagens em luta: pai e filha [...] símbolos de um velho e de um novo poder; de um velho mundo que chegou ao fim, confrontado por uma nova era que desponta e exige explicações”, segundo afirmação da autora do livro (Figueiredo, 2018, p. 8).

E não é só isso. Essa narrativa traz, também, a lembrança de uma imagem de incômodo por esta figura paterna remeter aos fantasmas de um passado doloroso de perda e de travessia entre mundos hostis, o de Lourenço Marques com a violência do processo de descolonização e ao retorno a Portugal, marcado por sentimentos de abandono e desamparo da pessoa paterna, já que a personagem, sozinha, retorna e tem que conviver com gente estranha a ela, mesmo sendo da própria família. Assim, Margarida Calafate Ribeiro (2012, p. 9) afirma ainda que: “Este livro é um grito, no sentido em que relata a vivência do trauma que unifica a pessoa do pai à violência explícita e implícita do colonialismo português”.

Caderno de Memórias Coloniais é explícito ao apresentar uma memória individual e, por isso, há um movimento narcísico voltado ao sujeito da escrita e da enunciação; no entanto, ao traçar um retrato de si, a autora/narradora traça também o retrato do outro (ou sobre o outro), uma escrita heterobiográfica para remontarmos ao que Antonio Candido (1989) defende como heterobiografia, ao afirmar que, quando a experiência de quem escreve, a experiência pessoal se “confunde com a observação do mundo, a sua autobiografia se torna heterobiografia, uma história simultânea dos outros e da sociedade; sem sacrificar o cunho individual, o filtro de tudo” (Candido, 1989, p. 56). Candido pontua ainda que

[a] certa altura da vida, vai ficando possível dar balanço no passado sem cair na autocomplacência, porque o nosso testemunho se torna registro da experiência

de muitos, de todos que, pertencendo ao que se chama uma geração, julgam-se a princípio diferentes uns dos outros, mas vão aos poucos ficando tão iguais, que acabam desaparecendo como indivíduos para se dissolverem nas características gerais da sua época. Então, registrar o passado não é falar de si; é falar dos que participaram de uma certa ordem de interesses e de visão do mundo, no momento particular do tempo que se deseja evocar. (Candido, 1989, p. 56)

Levando em consideração o distanciamento temporal e espacial dos eventos vividos e testemunhados, apontamos, então, para uma narração que “testemunha uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, (numa) impossibilidade de recobrir o vivido (“o real”) com o verbal”. Seligmann-Silva pontua que

O dado inimaginável da experiência concentracionária desconstrói o maquinário da linguagem. Essa linguagem entravada, por outro lado, só pode enfrentar o “real” equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida. (Seligmann-Silva, 2003, pp. 46-47)

Os episódios violentos que a autora escolhe para compor um retrato de sua escrita de memória envolve duas nações, a do colono e a do colonizado, no entanto, ao contrário do que normalmente lemos em várias obras que abordam o tema, em gesto que ora enaltece um lado, ora vitimiza outro. O que nos chama a atenção nesta narrativa é a constatação de que não há vencedores, não há heróis, ou melhor, “não havia olhos inocentes” (Figueiredo, 2018, p. 46), como a autora diz. Neste “Caderno” são apresentados fragmentos de memórias que apontam para pessoas que sofrem, senão semelhantes, mas parecidas, atitudes de subjugação e subalternidade, incluindo aí a pessoa da própria autora.

Quanto às mulheres, sobretudo as negras, lembremos que em um mundo marcado pela violência imputada pela empreita colonial, como nos mostra esta narrativa de Isabela Figueiredo, não existem direitos assegurados pelo Estado, pois os mecanismos de proteção legal contra as discriminações racial e de gênero não são contemplados. Essa narrativa, portanto, problematiza questões interseccionais de raça, gênero e classe (Crenshaw, s/d, pp. 8-9). A interseccionalidade, segundo Kimberlé Crenshaw é uma “conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação”. Essa autora discorre sobre a forma pela qual “o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras” (Crenshaw, 2002, p. 177).

Ainda nos chamam atenção neste “Caderno” três movimentos que envolvem o olhar voltado para os eventos narrados, num movimento de construção de si e do outro, que são: I: o retrato de si, portanto uma espécie de autorretrato (narrativa em primeira pessoa); II: o retrato do outro (e aqui nos chama atenção para esse “outro” que não se resume somente ao estranho, mas o olhar voltado para a própria família, o pai, a mãe, (igualmente portugueses); III: o simulacro – a imagem distorcida do outro.

Há no “Caderno” uma escrita em primeira pessoa, como já apontamos, trata-se de uma narrativa de testemunho, um eu que ao recordar um passado

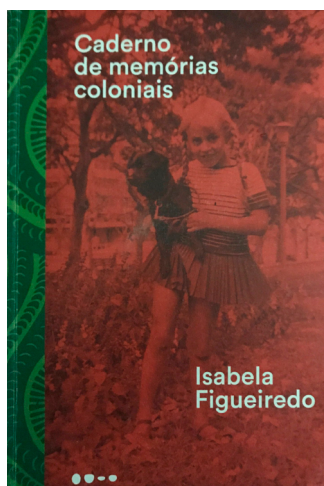
que ainda lateja no presente faz um retrato crítico não somente de si e do outro (portugueses e negros que viveram na Lourenço Marques no período que antecede o 25 de abril de 1974), e acaba por promover uma espécie de revisitação de fatos históricos concebidos como verdadeiros (Hutcheon, 1991), por meio de uma escrita meta-ficcional. Assim, lemos na obra de Isabela Figueiredo:

[...] Era criança. Não era o filho homem que desejou. Gostaria que tivesse sido possível o meu pai viver o suficiente para podermos repeti-lo sendo adulta, capaz, mas não sei se lhe seria possível regressar à África, apesar de ter sido a única terra que amou. [...] O meu pai nunca amou outra terra. Nos meus sonhos, os caminhos são também, ainda, picadas de terra vermelha batida. (Figueiredo, 2018, p. 52)

Talvez eu não saiba bem, do ponto de vista histórico, o que foi o colonialismo – muito me escapará; mas sei muito bem o que foi o meu pai, o que pensava e dizia, e esse é um conhecimento prático do colonialismo que nenhum historiador pode deter a menos que tenha vivido a mesma experiência. (Figueiredo, 2010, [Adenda, p. 22])

Se a narração de Isabela Figueiredo deixa explícito um retrato de si, não somente como autora, mas como agente da ação que ela busca reconstruir de um tempo vivido em Moçambique, as imagens que permeiam o livro também reforçam esse primeiro movimento apontado acima.

O livro traz várias fotografias, as quais servem como complemento subjetivo, que colaboram com a força dessa narrativa pulsante, ou melhor, estas servem como elemento eficaz de ver e pensar o mundo, considerando que a fotografia é linguagem ou como pensa Barthes (1988) é um pretexto para um texto. Isso fica explícito a começar pela fotografia estampada na capa do livro (pelo menos na edição que ora ocupamos, a de 2018, publicada pela Editora Todavia, em São Paulo/Brasil), a qual remete ao primeiro movimento de autorretrato. A fotografia, exposta também no interior do livro (p. 105), mostra uma menina branca de cabelos loiros trançados, a Isabela Figueiredo criança, com um pequeno cão preto nos braços.



A segunda fotografia (Figueiredo, 2018, p. 47) que nos chama atenção é esta (abaixo reproduzida), na qual consta uma menina (Isabela Figueiredo) em primeiro plano muito bem vestida e devidamente protegida por um chapéu e um manto, a desfrutar de um brinquedo em um parquinho e, ao fundo, em segundo plano, está um menino negro, vestido de maneira simples, atrás de uma cerca que o separa da menina branca em seu carrinho de brinquedo:



Não somente as fotografias acima expostas, mas outras que o livro traz, ao mesmo tempo que parecem querer congelar um tempo passado, já que “a fotografia é este espelho diabólico que nos acena do passado” (Kossoy, 2005, p. 42), intentam fornecer uma ideia associada a um imaginário do real, uma vez que uma das possibilidades que uma fotografia nos oferece é ver e pensar o mundo por meio dela.

Assim, as imagens fotográficas do “Caderno” proporcionam forte conteúdo metafórico, portanto, a fotografia pode funcionar, simbolicamente, como a água de narciso, pois ao intentar reconstruir imagens do próprio sujeito que olha, essas fotografias pessoais trazidas por Isabela Figueiredo nos proporcionam uma certa dimensão crítica que a autora objetivou retratar.

No segundo movimento, que denominamos “o retrato do outro”, a narrativa de Isabela Figueiredo oferece imagens bastante duras dos habitantes de Lou-

renço Marques por meio de uma linguagem direta e ácida, como constatamos nestes trechos que abaixo reproduzimos:

Um branco e um preto não eram apenas de raças diferentes. A distância entre brancos e pretos era equivalente à que existe entre diferentes espécies. Eles eram pretos, animais. Nós éramos brancos, éramos pessoas, seres racionais. Eles trabalhavam para o presente, para a aguardente-de-cana do “dia-de-hoje”; nós para poder pagar a melhor urna, a melhor cerimônia no dia do nosso funeral. (Figueiredo, 2018, p. 59)

Manjacaze era querido dos inquilinos. Os meus pais davam-lhe sempre sobras do pão do dia anterior, restos de comida, a roupa rasgada, velha, que tinha deixado de servir. De vez em quando, porque éramos católicos e bons – Páscoa, Natal, Entrudo – uma garrafa de vinho ou aguardente, uns fritos de minha mãe. Comida, bebida, objetos que eram dados com altruísmo ao preto bom, ao preto que vergava as costas e a cabeça numa vénia, quando nos via, e que era simplesmente bom, um bom preto. (Figueiredo, 2010, p. 37)

Não é nosso foco discutirmos a questão da ironia tecida com bastante insistência e crueza por Isabela Figueiredo no corpo textual de basicamente toda obra, no entanto, é impossível não lembrarmos o que Fanon (2005) preconiza em sua obra revolucionária sobre ser o mundo colonial um mundo dividido, onde de um lado se caracteriza pela “sociedade” e de outro lado pela fome; a relação entre esses dois mundos, segundo pensa Fanon (2005), foi marcada pela opressão. Dessa forma, “a originalidade do contexto colonial é que as realidades econômicas, as desigualdades, a enorme diferença dos modos de vida não conseguem mascarar as realidades humanas” (Fanon, 2005, p. 56).

Nos trechos acima citados, a autora pinta com crueza o quadro desses mundos divididos, no qual aponta para a “afirmação desenfreada de uma singularidade admitida como absoluta” (Fanon, 2005) que desumaniza o colonizado a ponto de tratá-lo como animal. Não por acaso lemos em várias partes da narrativa, em uma “linguagem zoológica” (para voltarmos a Fanon, 2005, p. 31), vários trechos que trazem comparações das negras e negros a animais, como neste excerto, no qual comparece uma indagação: “Que diferença havia entre uma negra e uma coelha?” (p. 35); ou neste outro: “um preto é outra gente. Outra cultura. Uns cães” (p. 36), para ficarmos somente com estes dois exemplos de discursos duros e pejorativos, causas de tantos estereótipos, baseados em racismo que já provocaram inúmeras discussões e trouxeram várias consequências.

Sobre o estereótipo que esse tipo de discurso engendra, a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, no Ted denominado *O perigo da história única*, nos chama atenção para o perigo que a criação de estereótipo provoca, uma vez que este tem a intenção de ser um discurso que afirma uma “verdade”. E olhando esta imagem nesta outra fotografia, trazida por Isabela Figueiredo (Figueiredo, 2018, p. 41), nos chama atenção um detalhe, um “punctum” (Barthes, 1988), a da negra que porta uma capulana da cintura para baixo deixando expostos os seios murchos e caídos, e por meio desta imagem apontamos para o terceiro movimento nesse livro, a do simulacro:



Se a imagem se incorpora como uma realidade (ou como um imaginário do real, intenção da fotografia) – ao deixar seu lugar semiótico e ocupar um lugar concreto – acaba por contaminar ou, no mínimo, interferir de maneira pontual as relações humanas, temos o que Mbembe (2014) e Baudrillard (1991) chamam de simulacro. De acordo com Baudrillard, o simulacro “trata-se de uma substituição no real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real” (1991, p. 9).

Mbembe (2014) empresta o termo para usá-lo na relação entre brancos e negros. Para ele “é característico da raça, ou do racismo, suscitar ou engendrar um duplo, um substituto, um equivalente, uma máscara, um simulacro” (2014, p. 66). A ideia de máscara já aparecia em Memmi (1977), ao refletir sobre as relações coloniais. Assim, tanto na fotografia acima, como nos trechos da obra expostos anteriormente, há uma representação estereotipada do outro, uma imagem distorcida e negativa desse outro, como um reflexo em água turva, delineada por um eu que olha, que fotografa, que julga e, por sua vez, estas construções imagéticas do outro apontam para um movimento narcísico nessa narrativa, um “eu” que concebe o outro pejorativamente. Assim, Memmi nos fala que

A sociedade colonizada é uma sociedade malsã na qual a dinâmica interna não consegue mais desembocar em novas estruturas. Sua fisionomia endurecida há séculos não é mais do que uma máscara, sob a qual ela sufoca e agoniza lentamente. (Memmi, 1977, p. 91)

A articulação entre Memmi, que discute a colonização, Fanon, que analisa o negro na colonização e Mbembe, que reflete sobre o negro na modernidade,

se torna profícua na leitura deste *Caderno de Memórias Coloniais*, de Isabela Figueiredo. O negro-simulacro, portanto, passa por um processo de aceitação da imagem que lhe é imposta e começa por incorporá-la cotidianamente nas suas práticas, no seu trabalho e na sua relação com o branco. Há, portanto, “um sentimento de perda” (Mbembe, 2014, p. 69), pois o que a comunidade e o negro efetivamente são, perdem-se no processo da construção e imposição de imagens criadas pelo colonizador.

Em consequência, incorporar a imagem produzida pelo branco implica ao sujeito distorcer o eu, negar-se e, por vezes, buscar a assimilação ao branco-colonizador: “uma vez que (ao) suporta(r) a colonização, a única alternativa possível para o colonizado é a assimilação ou a petrificação” (Memmi, 1977, p. 94).

Portanto, o colonizador, além do jogo material, da disputa física, geográfica e econômica, também produz um jogo de imagens ao criar retratos dele e do colonizado, esvanecendo processos, simplificando e generalizando. Em um método esquemático, colonizador e colonizado são delineados em campos diametralmente opostos. E com alto teor de criticidade Isabela Figueiredo oferece um quadro bastante cruel das relações na sociedade colonial.

Isabela Figueiredo, portanto, em um movimento que intentou realizar um “acertos de contas” com o pai, representante de um cruel e castrador sistema colonial, acaba por utilizar a lembrança pretérita para, de certa maneira, também enfrentar traumas do seu passado. Nesse sentido, a linguagem literária serve como uma ponte de dizeres e significações que vem revisitar o passado, pensar o presente e, quiçá, construir um futuro mais humanizado.

Referências bibliográficas

- Adichie, C. N. (2019). O perigo da história única. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/chimamanda-adichie-o-perigo-de-uma-unica-historia/>
- Barthes, R. (1988). *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70.
- Baudrillard, J. (1991). *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'água.
- Candido, A. (1989). Poesia e ficção na autobiografia. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática.
- Crenshaw, K. (2002). Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*. 10 (1), 171-188. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2002000100011>. Acesso em: 10 set. 2021.
- Fanon, F. (1968). *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Fanon, F. (2008). *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA.
- Figueiredo, I. (2018). *Caderno de memórias coloniais*. São Paulo: Todavia.
- Hutcheon, L. (1991). *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago.
- Kossoy, B. (2005). Fotografia e memória: Reconstituição por meio da fotografia. In E. Samain (2005). *O fotógrafo*. São Paulo: Hutech/Senac.
- Mbembe, A. (2014). *Crítica da razão negra*. Portugal: Antígona.
- Memmi, A. (1977). *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Ribeiro, M. C. (2012). O fim da história de regressos e o retorno a África: Leituras da literatura portuguesa contemporânea. In E. Brugioni (2012). *Itinerâncias: Percursos e representações da pós-colonialidade* (pp. 89-99). Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.
- Seligmann-Silva, M. (2003). *História, memória e literatura: O testemunho*. Campinas: Editora Unicamp.

Resumo

A partir da leitura de *Caderno de memórias coloniais* (2009), de Isabela Figueiredo, este texto tem como objetivo refletir sobre os vários “olhares” e dizeres que, por meio de uma reminiscência ainda reclama um lugar no presente. A narrativa aponta para uma tentativa de construção (ou desconstrução) de imagens que problematizam questões delicadas que envolvem eventos resultantes da empreita colonial portuguesa em Moçambique. Autorretrato, retrato e simulacro, portanto, são tecidos no corpo textual por meio de um discurso crítico e ambíguo. Assim, considera-se que em produções literárias e culturais da contemporaneidade, sobretudo aquelas que abordam sobre o vivido/acontecido no tempo e espaços da ocupação colonial, apresentam tensões advindas desses eventos, que ultrapassam uma cronologia temporal e reverberam no presente. Essas criações artísticas e culturais protagonizam múltiplos e distintos “olhares” e subjetividades em movimentos significativos que abordam contextos complexos e particulares, na grande maioria, por meio do elemento da memória que convoca a história de uma determinada época, na representação de uma memória coletiva que se impõe como necessária na revisitação do narrar a imagem da Nação pós-colonial.

Abstract

From Reading in Isabela Figueiredo's *Caderno de Memória Coloniais* (2009), this text aims to reflect about several “looks” and sayings that, through reminiscence, has still claims a place into present. The plot points to an attempt to construct (or deconstruct) pictures which problematize delicate issues that involve resulting events from the Portuguese colonial enterprise in Mozambique. Self-portrait, portrait and simulacrum, therefore, are made into the textual body through a critical and ambiguous discourse. Thus, it is considered that in contemporary culture and literary productions, especially those that point out to the lived/happened in the time and spaces of colonial occupation, They show tensions arising from these events, which overcome a temporal chronology and reverberate in the present. These artistic and cultural creations starry multiple and distinct “looks” and subjectivities in significant movements that address complex and particular contexts, in the vast majority, through the element from the memory that calls upon the history of a certain era, in the representation of a collective memory that it imposes itself as needed in the revisiting about narrating the pictures of the postcolonial Nation.

O espelho e o diverso em *Dona* de Luciene Carvalho

The mirror and the diverse in Luciene Carvalho *Dona*

Olga Maria Castrillon-Mendes

UNEMAT/Cáceres

Olmar007@hotmail.com

Palavras-chave: Metamorfose, literatura brasileira contemporânea, figurações do feminino, Luciene Carvalho.

Keywords: Metamorphosis, Contemporary Brazilian Literature, female figurations, Luciene Carvalho.

Esse que em mim envelhece assomou ao espelho
a tentar mostrar que sou eu.

Os outros de mim, fingindo desconhecer a ima-
gem, deixaram-me a sós, perplexo, com meu
súbito reflexo.

A idade é isto: o peso da luz com que nos vemos.

Mia Couto, *Idades cidades divindades*, 2008.

Dona à luz do panorama contemporâneo de/em Mato Grosso

Não há, nos registros da história literária, nenhum momento tão fecundo como o que se tem vivenciado em Mato Grosso. A diversidade temática, a experimentação, o uso livre e libertário da palavra, o fazer coletivo, são caminhos pelos quais os escritores têm se aventurado com bons resultados.

A partir dos anos 1990 é possível demonstrar um panorama de produção variado que cultivou sementes de movimentos liderados por grupos isolados, cuja tarefa foi de enredar o leitor nas malhas do texto ao proporem a relação livre de uma teleologia, cujos domínios recaem em resultados transformadores e inesperados ao se voltarem à estratégia de composição, seus subterfúgios, mecanismos estruturais, experimentações, seus *topoi*, tão necessários ao estatuto do ficcional.

O crítico de arte Giulio Carlo Argan (1992) lembra que é enquanto problema dotado de uma perspectiva histórica que uma obra sobrevive porque é constantemente revisitada, ressignificada pelo juízo contemporâneo. Então, a melhor forma de ler um texto é interrogá-lo, dar voz a ele, pois os sentidos estão no que *poderia ser* e não no que é. A direção do olhar reside, portanto, no imperativo poético e

cognitivo que pressupõe a capacidade humana de assimilar a densidade histórica. Olhar e mente ficam sintonizados e, muitas vezes a utilização de arquétipos é mecanismo consciente de expressão, impossível de serem utilizados sem a tríade arte, cultura e sociedade pela qual toda produção artística deve ser pensada.

Nessa perspectiva, o que se vislumbra desse universo criativo de escritores, alguns já conhecidos e outros nem tanto, é uma compreensão mais ampla da produção atual, cujo esboço encontra suas bases na *História da literatura mato-grossense*, de Rubens de Mendonça (1970, com reimpressão em 2005) e na *História da literatura de Mato Grosso: século XX*, de Hilda Magalhães (2001). Ambas as obras são as que ainda hoje permanecem como fonte de conhecimento do panorama de produção existente. Fica a desejar a existência de uma historiografia contemporânea que dê conta de apresentar as transformações no âmbito das experiências textuais que têm acompanhado o ritmo geral da produção literária. O sentido das identidades e de pertencimento que acompanhou a literatura produzida em Mato Grosso dá lugar a novos padrões de comportamento estrutural e, principalmente, estético.

No século XXI que se inscreve e que nos cabe viver, o texto de Luciene Carvalho afirma essa relação singular com a historicidade, aderindo/afastando-se dela. O poeta – o contemporâneo – tem os olhos fixos no seu tempo (e aquém/além dele), vislumbrando luzes, cores e sombras. Seu poder recriador é penetrar na intimidade delas, interpelando-as.

Numa relação com o novo, sem perder o interesse relacional posto acima, os escritores procuram enxergar, não só os matizes do olhar, mas a escuridão, como pensa Giorgio Agamben, preocupado com a estética e a teoria da linguagem no contemporâneo. Ou seja, pensar o texto numa rede articulada em que o conhecimento está ligado à subjetividade de um narrador que se articula pela *práxis* (sujeito e objeto em interação), sem perder de vista as dimensões/fulgurações da perspectiva utópica. Uma utopia que não é mera esperança no porvir, mas presentificação, ou seja, adesão ao objeto para produzir o seu devido distanciamento.

Assim, numa forma específica da visão como resultado de uma atividade *especial* da retina, Luciene Carvalho coloca-se entre a lucidez e a inconsciência, entre as luzes do seu (nosso) tempo e a escuridão. Nesse espaço de constituição do *ser contemporâneo* a capacidade é de não apenas manter fixo o olhar no escuro da época, mas de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós, como fala o filósofo italiano (Agamben, 2006).

Nesse jogo entre distanciamento e aproximação a tradição resiste como vestígio de origem, espaço das impermanências que se presentificam nas ligações da história com o devir e na interação com a não linearidade do olhar renovado (o arcaico e o atual). E é nos pontos de ruptura que as relações de produção transcendem ao próprio ato criador.

O que tem de atual e pulsante no texto de Luciene Carvalho?

Talvez nosso olhar não alcance a dimensão do ser imaginado/poetado, mas a simples leitura e consequente escolha dos textos impulsiona o ato recriador que só a poesia proporciona. A contemporaneidade em diálogo gera o extra e intra temporal, ou se coloca entre pontos cindidos, de cujas consequências emergem questões nem sempre passíveis de respostas. Os poemas são (re)lidos e apreciados nessa perspectiva dialógica em que a palavra se materializa pela riqueza da experiência linguística e no movimento do olhar e dos sentidos. Os mecanismos de

criação são feitos para pensar a condição da literatura nos contemporâneos tempos líquidos de que fala Zygmunt Bauman (2001). O conceito fundamental do sociólogo polonês está ligado à liquidez do tempo e dos atos. Não há mais verdades absolutas num mundo de incertezas. Então os textos não se perdem no ritmo da tradição, mas reclamam itinerários num presente de incompletudes. Com isso, gera a desconforto, o caos como movimento da arte, pois a ousadia está no dinamismo dessa dualidade de que é feito o ser humano. No mundo de conflitos e incertezas, o sujeito está fora da lógica cartesiana. Da posição central, transforma-se em força irradiadora, cujo princípio deixa de ser o da Identidade para ser o da Diferença.

Entre um ponto e outro da poética (também líquida) de Luciene Carvalho são entretidas curiosas vozes recriadoras dos labirintos do tempo e da memória, gerando processos de certa subversão dos sentimentos, ou na dialética das múltiplas vozes de que resulta o jogo de espelhos em que se prefiguram os mundos da escrita, do escritor e do leitor. Na diversidade das dicções é possível penetrar a poesia, extraindo dela a fluidez das certezas, crenças e práticas.

Poietika em construção

Como é tecida “Dona” entre essas possíveis vozes dos labirintos da memória?! Falarei um pouco sobre algumas das impressões causadas pela leitura desse livro, inicialmente, despretensioso, mas profundamente demolidor.

Apesar do título e da capa da recente publicação de Luciene Carvalho, não se trata apenas de um livro sobre a mulher, ou sobre a mulher negra. Claro que está repleto de variações sobre o tema, mas essas pistas estão ali como fecundo (e mordaz) elemento de discussão mais abrangente. O livro, na verdade, é sobre o breve/fugaz instante do olhar sobre si, portanto, sujeito às variações do corpo (e do espírito), janelas abertas para o mundo. É, então, reflexão filosófica flagrada no momento de madurez poética.

Para superar possíveis deslizes temáticos, o eu poético tece tênues fios do tempo das mulheres, algumas invisíveis, outras na hibernação, as que sangram no amanhecer, as que anoitecem se descobrindo no “novo jeito de encarar o espelho”, as que não se olham, as que fogem de si mesmas, as tantas e tantas invisíveis.

A tessitura dos versos cria mecanismos de superação quando se vê “como massa folhada [me] estruturando em camadas” que são também escamações do cotidiano entre temores, cansaços dos ardores da paixão, para “envelhecer sem luta, sem dor de espelho”. São os outros de si, do outro que finge desconhecer a própria imagem, pois o reflexo é a luz que mostra os contornos do que se assujeita a se mirar por entre lâminas. Fios que surgem em *Irineia na janela*:

Irineia fez 60.
Sua mãe morreu,
foi um choque.
Ela, sentada na cama,
fez um terço,
fez um coque;
já não era sentinela,
já não pensava no trem.

Ela fechou a janela,
ela sabe: ninguém vem”
(Carvalho, 2018, p. 62)

A perspectiva do envelhecimento (ao chegar aos 60 anos) é o cansaço – do corpo e da alma, a ilusão desfeita e a inexorabilidade do tempo que já não espera. A (re)descoberta do próprio eu se coloca de variadas formas.

Nessa perspectiva é que minha leitura acompanha a divisão apresentada pelo livro. São cinco partes que se interpenetram para fornecer ao leitor aspectos temáticos que funcionam como partículas de um todo constituidor da essência do humano.

Na primeira parte, intitulada “Espelho”, o eu poético se vê “senhora” da observação de si como outro:

Tenho olhado,
olhado muito as mulheres de cinquenta,
de quase cinquenta,
de cinquenta e poucos,
de cinquenta e muitos [...].
Estranho o quanto elas são invisíveis
para o mundo,
para os olhares,
e me pergunto:
O que elas são?
O que elas sentem?
Não são velhas
e já não são jovens;
são uma espécie de canteiro entre uma e outra pista?
(Carvalho, 2018, p. 19)

Esse olhar coloca-se no entrelugar do seu próprio mundo e do mundo do outro, aquele da seleção do que vale ou não a pena viver:

Frente ao tempo que passa
vou jogando fora o que é sem graça
desimportando o banal.
Descarto gente que não cresce
[...].
Eu quero – ainda –
eu toda aqui comigo” (Carvalho, 2018, pp. 22-23)

O jogar fora significa descartar o que não tem valor na maturidade, atirar fora o que não faz sentido para dar lugar à própria necessidade de se rever para reinterpretar o mundo. É o momento de olhar para dentro de si, valorando as insignificâncias, pois diante da liquidez do tempo e das relações, é preciso encontrar valores naquilo que realmente importa.

Voltar o olhar para essas novas relações, coloca o eu poético diante do espelho, esse objeto tão reincidente na literatura e que reporta ao mito grego¹. É metáfora para uma série de conceitos que se traduzem em revelação/imperfeição/deformação do que é observado como imagem que *reflete* a experiência interior/exterior. O foco recai, portanto, na subjetividade e na consciência das experiências. No objeto espelho está a resiliência (capacidade de se recobrar), presente nas mulheres invisíveis que amanhecem, na dona de casa hibernada, que perde o colágeno, se vê medrosa frente à imagem que ela faz da figura da mãe, que chega aos trinta e vê a tinta dos cinquenta, ou mesmo na expectativa de ser expectadora de si mesma. Essa relação se dá na proporção de uma fundamentação ontológica (investigação teórica do ser) em que o interior e o exterior, em conflito constroem (ou não) uma autoimagem. No fundo, o que se busca, não é mais uma certeza tranquilizadora de si, mas os componentes múltiplos da perda da própria identidade deixada pelos caminhos.

Essa busca se dá, muitas vezes, em situação extrema de negar a fragmentada imagem refletida, na tentativa de construir outra, mais adequada aos seus propósitos ilusórios e enganadores. Aqui, o mito de Narciso se enuncia pelo efeito da imagem desejada: demonstrar o caráter temível e amedrontador do espelho e do seu reflexo. Então a simbologia do espelho se enriquece pela multiplicidade das representações; e mais que isso, pela transfiguração dessas representações. Percebe-se, então, que o espelho, funciona como instrumento epifânico² resplandado que está pela tradição romanesca, como no clássico *O Retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde. Há uma aguda sensação de perenidade da imagem idealizada, em detrimento das “máscaras” ilusórias, essas que se colocam e que não permitem o processo de identificação/multiplicação do sujeito. No caso de Wilde, de tão intensa, a beleza passa a compor nova modalidade de composição do artista. Dessa forma, o sentido do espelho está além do mero reflexo do real. O reflexo se dá em termos da dialética entre o mundo real e o mundo poético, tal como visto por Pedro Salinas (1996), nas relações entre realidade e poesia. Desse modo, o retorno crítico ao tema é fundamental na poesia, ou seja, o encontro que se dá é entre o mundo exterior e o mundo íntimo de cada escritor. Nos poemas de Luciene Carvalho esse encontro se dá na esperança dos ressurgimentos, como no poema “Que há de surgir”:

Tem uma coisa
em mim
que não alcanço –
como uma espera.

¹ A imagem do espelho (Ovídio, *Metamorfoses*, III) é uma das mais reincidentes na literatura, como narra o mito. Narciso era filho de Liríope com o rio Cefiso. Era possuidor de uma beleza maior que dos imortais. Por isso era desejado pelas deusas, ninfas e jovens de toda a Grécia. Vaticinado a viver desde que não visse seu próprio reflexo, Narciso viveu repelindo as cortes e amores, incluindo da ninfa Eco. Esta, rejeitada, isola-se e transforma-se em rochedo capaz de repetir sons. A tragédia causa ira nas deusas que buscam vingança, condenando Narciso a amar um amor impossível. Ao procurar saciar a sede nas águas de uma fonte, vê-se refletido e apaixona-se por si próprio.

² Do ponto de vista filosófico e epifania significa uma sensação profunda de realização, no sentido de compreender a essência das coisas. Cf. www.significados.com.br acessado em 20/09/2019.

Sou espectadora de mim mesma
 como se eu soubesse
 outra em mim
 que há de surgir
 (Carvalho, 2018, p. 34)

A despeito disso, no entanto, na segunda parte, “Caixa de Pandora” os silêncios são marcas das muitas viagens interiores, sem bússola, no luto das perdas, nas partidas, nos erros, nos abismos dos entrelugares e nas esperas. O movimento da vida funciona como um artefato mítico, como o da primeira mulher criada por Zeus. A “caixa” que na história é simbolizada pelo jarro dado a Pandora, contém todos os males (dores?) do mundo. Ao abrir e deixar escapar os malefícios ali presos consegue que apenas um deles se mantenha encerrado – a esperança – este incorrigível sentimento humano que alimenta os seres. Nos poemas desta parte do livro, a mulher sangra de várias maneiras: o estupro, o gozo, o pai morto, o aborto, o cisto, o parco salário, o filho espremido para limpar o chão, o colágeno que se vai, a pele seca, como uma folha que só servirá para adubar a terra, “porque ser mulher dói/ e esse é o silencioso grito” (p. 38). A dor do feminino é silente, está no apagamento histórico, por isso, tão difícil de adquirir força.

Entre a metáfora do espelho e da caixa que encerra desejos humanos é possível compreender os dramas que perpassam o eu poético marcado pelo silêncio “morando em mim que às vezes escorre por meus olhos” (p. 47). É uma forma de dor que de tão escondida resvala em lágrimas como a dar sentido à própria situação da mulher na sociedade:

Aí em certa tarde
 me sinto cansada;
 creio já ser tarde
 pra ardores
 de mulher apaixonada.
 Quero descanso,
 cadeira de balanço
 (Carvalho, 2018, p. 55)

Os traumas causados pela idade acabam por sucumbir o ser tão cansado das agruras da luta. Então, os dramas assim costurados ao longo da vida levam ao enigma da terceira parte – “Chave” – que entra aqui como símbolo do fazer poético, cujos sentidos só se abrem para quem enfrenta o invólucro do relicário. A palavra encerra uma gama de significação. Chevalier & Gheerbrant (1994) liga o objeto “chave” à noção de mudança pela qual é possível “encontrar o outro lado”. Dessa forma, carrega dupla função: abertura/fechamento, em que os sentidos permeiam as dualidades que ficam entre o êxito/libertação, sabedoria/conhecimento, prosperidade/mistério. São as duas direções do mito Janos, representado por duas caras mirando duas direções: céu/terra e passado/futuro. Pode também ser a chave de Hades, no mito grego Hécate. De qualquer forma, sinaliza ritual de passagem de uma situação para outra chave de compreensão dos mistérios humanos, cujas bases estão no medo: da morte da mãe; do homem que causava intumescência abdominal que virava gravidez; medo de não ser, de não se achar, de não se ima-

ginar ocupando um espaço, de não ser descolada, de não dar em nada; medo da friquidez de fêmea; de estudar em meio às meninas ricas da cidade para, enfim, salvar-se pela literatura:

Descobri que tudo dito aqui
guardarei em meu relicário,
pois o meu relicário é a poesia
(Carvalho, 2018, pp. 67-70)

Abrir relicários torna-se, assim, uma tarefa árdua, pois implica colocar-se entre extremos: vida/morte; princípio e fim, dualidades conflitantes a que todo ser se vê envolvido. O ato de abrir dá ao sujeito o poder de observar os sinais vitais que conduzem à plenitude. Por isso, a parte intitulada “Semáforo” é construída de modo a colocar a mulher se descobrindo “inteira”. E é como símbolo/sinal do gênero feminino da periferia que enfeixam as costuras da subjetividade poética:

Eu ainda sou dessas
de brinde de água com gás
de poucas receitas
pro jantar;
só paladar
atente e interessado
percebe o inédito
na composição
de cada tempero.
(Carvalho, 2018, p. 99)

Aqui os fios soltos vão se trançando, pois a mulher nasceu para seguir sem repetição, mas “mutante”, para “descobrir o inédito [em mim], nas coisas, nos lugares” (p. 104). A mutação alarga o sentido do feminino. Funciona como sinal e símbolo de vida tomada nas próprias mãos. É o momento da tomada de consciência, cujos sinais estão (ou podem estar) no processo de maturidade.

Por fim, em “Mandala” reside a paz da reforma interior e exterior. Esse sentimento entra pela casa, pela memória e faz faxina por onde passa, sem se desligar das origens e de toda matéria de que é feita, como expressa no poema “Serra do Urucum”, em que se vê o espaço de germinação e proliferação das raízes:

A infância vai comigo:
a casa de madeira em que nasci/
ao pé do morro
da serra do Urucum
vai comigo;
as cabras que meu pai criava,
que foram as amigas que brinquei quando criança;
vai comigo:
a morte do meu pai
– o tempo todo –
vai comigo
(Carvalho, 2018, p. 117)

O ritmo dado pelo verbo “ir” é simbólico. Tudo está em movimento e em transmutação, pois há um novo amanhã, tempo de colheitas, marcado pela esperança do porvir:

Está inaugurado o novo
em que, junto com o ar
e o alimento
eu aceito que é colheita: ser feliz.
(Carvalho, 2018, p. 124)

Nesse sentido, a novidade vem arejada pela mudança que está de certa forma atrelada à tradição familiar. A herança que brota do eu poético está nas muitas mulheres de onde surgiu a poeta: Josefa, Netinha, Ângela, Chinha, Nenezinha, Sílvia, Euni, Eloíde, Celina, Conceição, Cida, Delair, Denilse – todas DONAS de si e de cada pedaço de vidas, de dignidade, de ancestralidade, de africanidade. É delas que se extrai a própria seiva de onde brota o grito gestado “na manada”. Cada uma delas, funcionando como estilhaços de que é feito o poema:

Sou colcha de retalhos
delas todas;
todas me habitam
– donas –
[...]
mosaico-espelho delas
(Carvalho, 2018, p. 125)

Estar serzida pelos pedaços do tecido que compõe a geometria da colcha, é ter passado por violações do corpo e da alma, marcantes sedimentos que fixam o processo de amadurecimento pessoal. Dessa matéria orgânica, resultado de decomposições é que nasce o novo fertilizante das experiências, tão criativas quanto instigantes.

O que, seria, então, a poesia para Luciene Carvalho? Ela mesma é quem diz: “Minhas crônicas contam minha lenda/ vão muito além do que a medicação alcança” (p. 72); “Fiquei zangada/ até o raiar do dia/ e a zanga só passou/ quando virou poesia” (p. 80). Trançados esses fios de existências/vivências, a elaboração do conceito do próprio fazer poético transcende temporalidades; está no início, mas também no fim, ou naquilo que o livro contém de humanidade.

A poesia é, pois, terapia no jogo das experiências. Sai do mundo exterior (espelho), passa pelos mistérios encerrados em caixas hermeticamente fechadas, para as quais são necessárias chaves e sinais/códigos de abertura (caixa de pandora e semáforo), até alcançar a plenitude, o ponto focal. Constrói-se, então, no livro, a cosmoimagem do humano, conexão e heterogeneidade em que um ponto se conecta a outro em linhas de fuga e intensidades, consistências e fluidez. O mundo tornou-se caos, mas o livro permanece símbolo desse mesmo mundo feito em palavras – antropeletras – a soma do ser vertido em poesia.

Então, poema após poema, o livro é o construto do processo histórico-cronológico do ser mulher e fazer-se mulher; do passado mítico inventado pelo homem à plenitude de si, fazendo o próprio caminho, tanto no que tem de religioso/dog-

mático, objeto ritualístico, quanto de representação do ser humano (em sua forma menos elaborada) e do universo. Uma espécie de círculo mágico (como em Jung) que representa simbolicamente a luta pela unidade total do eu. Ou mesmo, pela unidade *versus* diversidade, a dicotomia de que se compõe o humano, compondo o avesso e o direito, o interno e o externo em constante mutação.

Mais que identificações, há pulverizações do eu. Direções movediças, ou como disse acima, cosmoimagens em que a escritora tenta recompor o di-verso. Nos subterrâneos de cada uma dessas imagens há escamas, mas também raízes, pseudobulbos que anunciam floração de vivências, ideias e ideais. Trazendo concepções deleuzianas, são emanções que ficam no subsolo; estão invisíveis, mas brotam como fontes, em constante retroalimentação; estão no meio, entre as coisas, no *intermezzo* que alimentam a força de onde brota o ser – princípio de conexão, multiplicidade rizomática, sistema centrado em si, mas também disperso de si (Deleuze & Guattari, 1995).

Algumas considerações parciais

O eu poético de Luciene Carvalho é, portanto, um exemplar da atuação de fortes determinações do imaginário. Seus escritos nos chegam intensa e deliberadamente por argumentações que violam a imobilidade, a perenidade dos códigos e, principalmente, a desigualdade social, criando assim, novos paradigmas do que entende por periferia. Representa o imprevisto e o indomável e se coloca como portadora das novas transformações que não se esgotam.

Pode-se dizer que a perenidade dos versos enfeixados em *Dona* está no movimento circular da descontinuidade. Da dimensão imaginária dos poemas e do universo poético desaguam concepções e dicotomias. Cidade e favela, centro e periferia são invólucros cujas amarras são desfeitas na e pela escrita, espaço em que o ser se inscreve para afastar-se das dificuldades numa tentativa imaginária de compreender o (seu) mundo.

Quanto à linguagem, Luciene é leve, mas eficaz. Seu estilo é direto e perpassado pelo tom coloquial pelo qual traça a moldura do quadro em que se vê o feminino. As sutilezas que encontra nessas formulações são especulações acerca da história, dos sabores e dissabores dos quais são feitos os caminhos que a trouxeram até aqui; no fato de ser tema de reflexão, de questionamentos e tomadas de atitudes.

Adentrar esse mundo vale, tanto pelo refrigério causado pela poesia quanto pelas reflexões que provoca, não só sobre a mulher no seu papel social ao longo da história, mas sobre a *natureza* do feminino, desta feita, madura, pois vivido por um eu poético sedento de liberdade e do que há de mais humano na relação da mulher consigo mesma.

Referências bibliográficas

- Agamben, G. (2006). Entrevista com Giorgio Agamben. Flávia Costa (entrevistadora). Tradução de Susana Scramim. *Revista do Departamento de Psicologia/UFF*, vol. 18. 1. Niterói, jan./jun. Disponível em <http://dx.doi.org/>
- Argan, G. C. (1992). *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann, Frederico Carotti. 10 reimpr. São Paulo: Companhia das Letras.

- Bauman, Z. (2001). *Modernidade líquida*. São Paulo: Zahar.
- Bosi, A. (1988). A Fenomenologia do olhar. In A. Novaes (org). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Carvalho, L. (2018). *Dona*. Cuiabá: Carlini & Caniato.
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1994). *A. Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul Barbosa, A. e Lucia Melin. 8 ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Couto, M. (2008). *Idades, cidades, divindades* (poesia). Portugal: Caminho.
- Deleuze & Guattari (1995). *Mil platôs*. São Paulo: Ed. 34.
- Magalhães, H. (2001). *História da literatura de Mato Grosso: século XX*. Cuiabá: Unicen Publicações.
- Mendonça, R. (1970). *História da literatura mato-grossense*. Cuiabá: Ed. do autor.
- Mendonça, R. (2005). *História da literatura mato-grossense*. 2 ed. Cáceres: Ed. UNEMAT.
- Nasão, P. O. (1959). *Metamorfoses*, livro III. Tradução de Antônio Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro: "Organização Simões", 368-384.
- Salinas, P. (1996). *Mundo real y mundo poético: (y dos entrevistas olvidadas 1930-1933)*. São Paulo/ Libros de España: Editorial Pre-textos, 1996.

Resumo

Dona, a mais recente publicação de Luciene Carvalho é carregada do empenho de ser fiel a si mesma. Em relação ao conjunto de sua produção a poeta traz certo amadurecimento do espírito depurado dos resíduos emocionais e intelectuais deixados pelas e em suas relações com o espaço/ tempo dos quais exalam profundas raízes populares que são a matéria de que é feita sua poesia. Nessa diversidade que se coloca entre o local e o global, *Dona* tem uma fina natureza poética que relaciona aspectos da realidade interior somados à experiência de linguagem ligada à construção da vida. A voz familiar que recostura os becos e os recantos de cidades metamorfoseia-se em grito de liberdade simbolicamente representado pelos próprios conflitos de identidade. No percurso, tanto de maturação do espírito, quanto de produção poética busco, nesta comunicação, observar como Luciene Carvalho naturaliza seu narciso a partir do "ser feminino" em situação de maturidade. Reflito os caminhos dessa composição poética numa perspectiva que define a tônica do movimento do discurso que, ao retornar, dá à imagem invocada a aura de mito, como pensado por Alfredo Bosi (2009).

Abstract

Dona, Luciene Carvalho's latest publication is loaded with the commitment to be true to herself. In relation to the whole of his production, the poet brings a certain maturation of the purified spirit of the emotional and intellectual residues left by and in their relations with space / time from which they exude deep popular roots that are the subject matter of which their poetry is made. In this diversity that stands between the local and the universal, *Dona* has a fine poetic nature that relates aspects of inner reality to the experience of language linked to the construction of life. The familiar voice that recesses the alleys and corners of cities metamorphoses into a cry of freedom symbolically represented by the conflicts of identity themselves. In the course of both the maturation of the spirit and the poetic production I seek, in this communication, to observe how Luciene Carvalho naturalizes her narcissus from the "feminine being" in a mature situation. I reflect the paths of this poetic composition in a perspective that defines the tone of the discourse movement that, upon returning, gives the image invoked the aura of myth, as thought by Alfredo Bosi (2009).

Aspectos do mito de Narciso no conto de fadas “A primeira só”, de Marina Colasanti¹

Aspects of narcissus myth in Marina Colasanti's “The first only” fairy tale

Fernanda Cassiolato Marti Sguassábia

UNESP-FCLAr
feruta@yahoo.com.br

Palavras-chave: Contos de fadas, Marina Colasanti, literatura infantil, narcisismo, molduras, intertextualidade.

Keywords: Fairy tales, Marina Colasanti, children's literature, narcissism, picture frames, intertextuality.

Em reinos distantes, vivem os contos de fadas, histórias de reis e rainhas, príncipes e princesas que enfrentam dragões ferozes e bruxas malvadas, mas que, acima de tudo, deparam-se com questões internas profundamente humanas e pungentes, seguramente mais árduas do que o mais temeroso feitiço maligno. A solidão é uma delas e tornou-se tema central do conto “A primeira só”, de Marina Colasanti.

Em síntese, a narrativa apresenta uma princesinha solitária que sofre por não ter com quem brincar. Vendo a filha chorar dia após dia, o rei vai ficando aflito e então decide fazer-lhe uma surpresa colocando, às escondidas, um grande espelho aos pés da cama da pequena infanta. Ao acordar, a menina depara-se com a amiga que tanto desejava e, felizes, brincam juntas, até o momento em que a princesa lança uma bola de ouro às mãos da companheira. O espelho, então, estilhaça-se. Quando abaixa a cabeça para chorar, porém, a princesa vê no chão não uma, mas várias amigas espalhadas e a euforia volta a tomar conta de seu coraçõzinho. Cada caco equivale a uma companheira nova e, quando enoja de uma, parte-a em outros pedaços, fazendo mais e mais amigas, cada vez menores, até restar apenas pó de espelho. Ao não mais encontrar seu reflexo, a melancolia volta a se apoderar da menina, que sai correndo pelos jardins do castelo até se deparar com sua imagem no lago. Mas uma única amiga agora não lhe é sufi-

¹ Resultado parcial da pesquisa de mestrado intitulada *Personagens de Marina Colasanti e a busca pela autonomia, nos contos de fadas contemporâneos*, 2021, UNESP-FCLAr, pp. 34-50.

ciente. Como não consegue partir sua imagem como das outras vezes, a filha do rei lança-se nas águas, e submerge num mergulho para a morte.

Este conto feérico de Marina Colasanti faz um interessante diálogo com o conhecido mito de Narciso², jovem mortal que deixava a todos estarecidos com sua beleza superior à dos deuses — o que era considerado uma afronta a eles, afinal, “a beleza era uma outorga do divino” (Brandão, 1987, p. 175). A despeito de toda essa beleza — ou talvez justamente por causa dela — e dos amores que ela despertava, Narciso não correspondia ao amor de ninguém. Diante do desprezo de Narciso pelos sentimentos que inspirava, a deusa da justiça, Nêmesis, resolveu puni-lo. Assim, aconteceu que Narciso, ao descansar do calor de uma caçada, inclinou-se para as águas puras e prateadas da fonte de Téspias para matar sua sede e deparou-se com sua própria imagem, apaixonando-se imediatamente pela criatura que via, sem notar que se tratava de si mesmo. “Tudo o que o atrai / É o que faz dele tão atraente. Tolo rapaz, / Ele quer a si próprio; o amante virou amado, O perseguido, o perseguidor” (Ovídio, 2003, p. 63). Narciso custou a entender que aquele que via na superfície das águas era, na verdade, ele mesmo. Tentou abraçá-lo e beijá-lo, sem sucesso. Então, parecendo enlouquecer, chorou à beira do lago, em desespero, até sua morte. Ali nasceu uma bela flor perfumada, o narciso, como vestígio do jovem. Ovídio encerra a narrativa dizendo que Narciso fora para o inferno e lá também encontrou uma lagoa para poder ficar se admirando, nas águas de Stygian³.

Para quem conhece o mito grego, não é difícil reconhecer os ecos de Narciso no conto de Colasanti, mesmo não havendo uma referência explícita, pois a escritora mantém as principais marcas de identidade da narrativa mitológica. Desta forma, assim como Narciso, a princesinha encantou-se com sua imagem refletida e ignorou tratar-se de si mesma — demonstrando pouco ou nenhum autoconhecimento —, e desejava constantemente ter o suposto outro, ou melhor, as amigas junto de si. No entanto, tal qual Narciso, não conseguiu realizar este anseio e, em ambos os casos, as expectativas são frustradas. No caso da história antiga, o rapaz descobriu, depois de inúmeras tentativas frustradas de demonstrações físicas de seu amor, que estava apaixonado por seu próprio reflexo e que esse amor era irrealizável; no caso da princesa moderna, porque, independentemente de o espelho se despedaçar, ou seus cacos espectrais se tornarem pó ou até mesmo a imagem refletida no lago não ter se fragmentado, não havia amiga nenhuma para brincar, tratando-se meramente de seu próprio reflexo. Por fim, cada qual, ao constatar que não poderia possuir o objeto de seu desejo, encontrou na morte subterfúgio para findar seu sofrimento. Essas semelhanças que ligam os textos de Ovídio e Marina Colasanti caracterizam uma alusão que, de acordo com Samoyault (2008), designa um intertexto

não plenamente visível, [no entanto] ela pode permitir uma convivência entre o autor e o leitor que chega a identificá-la. A alusão depende mais do efeito de leitura que

² Para este estudo, utilizaremos a tradução das *Metamorfoses* de Ovídio (2003).

³ Rio no mundo inferior.

as outras práticas intertextuais: tanto pode não ser lida como pode também o ser onde não existe. A percepção da alusão é frequentemente subjetiva e seu desvendamento raramente necessário para a compreensão do texto. (Samoyault, 2008, p. 51)

Os leitores que identificarem a relação intertextual com o mito grego certamente terão enriquecida sua leitura do conto: essa leitura alcança elementos subjacentes, que alinhavam épocas, culturas e dimensões estéticas mais largas. Todavia, a ausência dessa percepção não prejudica a compreensão da narrativa: o leitor que desconhece a história de Narciso ou falha em reconhecer essa alusão não deixa de apreciar o texto, que possui um projeto literário de significação que vai além da intertextualidade e que dependerá do engenho e da cultura do leitor para ser interpretada e não do conhecimento do mito narcísico em si. Isto significa que conhecer ou não o texto precursor não impede a fruição⁴, especialmente quando tratamos dos contos de fadas de Marina Colasanti, os quais possuem uma autonomia para transcender o texto tradicional, promovendo inovação às narrativas contemporâneas.

A intertextualidade apresenta de fato o paradoxo de criar um forte liame de dependência do leitor, que ele provoca e incita sempre a ter mais imaginação e saber, cifrando de modo suficiente elementos para que um deslocamento apareça entre a cultura, a memória, a individualidade de um e as do outro. A identidade perfeita entre os dois seria impensável, daí o caráter variável e frequentemente subjetivo da recepção intertextual. (Samoyault, 2008, pp. 89-90)

Assim, conforme lemos nesse comentário de Samoyault (2008), o repertório de leituras de cada leitor é essencialmente subjetivo e único. Por isso, e concordando com Samoyault, não achamos provável que a escritora Marina Colasanti tenha partido do pressuposto de que seus leitores, jovens ou não, necessariamente conheçam e recordem toda a ampla gama de mitos e contos populares aos quais ela recorreu, em alguma medida, na escritura de seus textos. No nosso ponto de vista, os textos colasantianos foram escritos de tal maneira a poderem ser lidos por si mesmos.

Ademais, “A primeira só” não traz apenas a memória de Narciso: o conto transforma o mito, reciclando seu contexto e alimentando-o com novas possibilidades de conteúdo. Enquanto Narciso morre devido à incapacidade de se abrir verdadeiramente às outras pessoas, a princesa de Colasanti morre por não querer ficar sozinha. Narciso é solitário e nada mais quer que a si mesmo; a princesa deseja a companhia mais ampla possível.

⁴ Em relação a esse ponto, gostaríamos de lembrar da série literária contemporânea de sucesso *Percy Jackson e o Olimpianos* (2005-2009), de Rick Riordan, composta de cinco volumes, direcionada ao público jovem, a qual dialoga com diversos mitos da Grécia antiga, mas que não exige um conhecimento prévio da mitologia por parte do leitor. A imensa repercussão de *Percy Jackson* e os dados de sua recepção revelam que o desconhecimento do mito grego, ao invés de desencorajar o leitor, produziu um enorme interesse pela mitologia, que passou a ser procurada para leitura pelos jovens. Tendo percebido esse fenômeno, as próprias livrarias passaram a expor os livros de mitologia próximo das obras de Riordan.

Com isso, o texto de Colasanti parte da busca pelo autoconhecimento como também, mediante o sofrimento da princesa por não ter uma amiga, de mostrar uma significativa necessidade do ser humano: tornar-se um ser social, o que se intensifica à medida que o indivíduo cresce e amadurece. Há aqui a indicação da premência de rito de passagem por parte da princesa — inerente aos contos de fadas —, mas que esbarra no egoísmo do rei, seu pai, que tem dificuldade em aceitar o crescimento de sua única filha e não deseja compartilhá-la com ninguém.

Assim, a imposição do pai à filha nos remete à sentença de Nêmesis a Narciso: tanto o rei quanto a deusa impõem uma condição a seus subjugados, a qual representa uma punição, seja ela feita de forma consciente — a deusa Nêmesis decide castigar Narciso —, seja inconscientemente, visto que o rei desejava ver o fim da tristeza da filha, mas sem abrir mão de mantê-la isolada da sociedade.

O texto já se inicia com uma anáfora: “Era linda, era filha, era única. Filha de rei” (Colasanti, 2003, p. 46, grifos nossos), destacando sua poeticidade como também arejando o clássico “Era uma vez...”, típico dos contos de fadas tradicionais. Esta figura de linguagem, associada a orações coordenadas assindéticas, também força o leitor a atentar para a apresentação pausada das características da personagem principal. A princesa não tinha irmãos, era “única”. A significação, aqui, vai além de ser sem par, abarcando a conotação de solitária. A frase nominal “filha de rei” reforça esta solidão, pois evidencia sua posição social elevada. Ser princesa é estar no topo da pirâmide social, completamente distanciada de outros setores da sociedade.

Mediante o discurso indireto livre presente no trecho “Mas de que adiantava ser princesa se não tinha com quem brincar?” (Colasanti, 2003, p. 46, grifos nossos), o leitor tem acesso aos pensamentos da pequena, e percebe, a partir da conjunção adversativa “mas”, que ela não se gabava de sua posição social, ao contrário, não via valor nela, pois este fato a impedia de realizar seu maior desejo: ter uma amiga. Essa conjunção adversativa também assinala ao leitor que esta questão será a problemática que envolverá a personagem ao longo da narrativa.

“Não queria saber de bonecas. Não queria saber de brinquedos” (Colasanti, 2003, p. 46). Ser rica lhe proporcionava o luxo de ter o que de material ela desejasse, bonecas e brinquedos sem fim, porém, o relacionamento humano, a construção mútua do amor para com outrem não eram permitidos a ela.

Logo adiante, o sofrimento da princesa evidenciado acima (“Mas de que adiantava ser princesa se não tinha com quem brincar?”) é retomado por meio do paralelismo “De que adianta a coroa se a filha da gente chora à noite?” [grifos nossos] (Colasanti, 2003, p. 46), mas agora pelo olhar do rei, que, de acordo com Medeiros (2009, p. 79), mostrava reflexão acerca do suplício da filha, no entanto, talvez por excesso de proteção, altivez real ou incompreensão, continuava a desconsiderar o verdadeiro motivo das lágrimas de sua herdeira.

Desta forma, pretendendo dar fim a esta situação, ele encontrou uma maneira deveras controversa: “Chamou o vidraceiro, chamou o moldureiro. E em segredo mandou fazer o maior espelho do reino. Em silêncio mandou colocar o espelho ao pé da cama da filha que dormia” (Colasanti, 2003, p. 46, grifo nosso). Mais uma vez, utilizando-se do paralelismo como recurso estilístico, a escritora enfatiza um momento crucial da narrativa: quando o rei decidiu ludibriar a própria filha e,

partindo de seu poder régio, deu as ordens. Ao agir assim, o monarca manifestou seu propósito de que a filha encontrasse em si mesma o que buscava ao desejar o contato com outro sujeito, e mais do que isso, agindo assim, ele conseguiria manter a princesa intocada, longe de qualquer um que não fosse do nível social deles. Por ser uma atitude realizada na calada da noite, “em segredo”, temos a certeza de que a criança acreditava ter realmente encontrado “uma amiga para gostar” (Colasanti, 2003, p. 46), ao acordar no dia seguinte e se deparar com uma menina descabelada e com ares de sono em seu quarto.

Daqui em diante, o mundo real, verdadeiro da menina, cede espaço ao mundo imaginário, centrado nos limites da moldura do espelho. Aquele abrangia solidão e tristeza, este vem repleto de risadas, brincadeiras e felicidade, mesmo que momentâneas e ilusórias. O deleite que tinha ao admirar o que via no espelho compara-se ao que temos ao contemplarmos uma obra de arte. Afinal, como afirma Ortega y Gasset, “Es la obra de arte una isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes” (Ortega y Gasset, 1963, p. 5), lembrando que, à semelhança de Narciso, a princesa era dotada de beleza singular, o que também corrobora com sua contemplação no espelho. Medeiros (2009) vai além, ao afirmar que este narcisismo inconsciente da princesa nada mais era do que uma duplicação do egocentrismo do pai, “É evidente que o narcisismo do conto ‘A Primeira Só’ é motivado pelo pai, que já tinha o narcisismo em relação às suas posses, incluindo-se aí sua filha” (p. 81).

Eduardo Peñuela Cañizal (2012) discute o tema da moldura dentro dos contextos cinematográfico e artístico em seu artigo “O texto fílmico entre a moldura e o enquadramento”. Suas observações nos são úteis no tocante à delimitação e ao direcionamento do olhar do interlocutor para dentro de um quadro ou, no caso, de um espelho.

Essa relação entre a expressão pictórica conformada pela moldura e os espectros do espaço referencial que ela gera, entendido aqui como complemento espacial ilusório e idealizado pelo observador, com base nas particularidades do lugar em que se situa a cena plasmada no quadro, é uma característica fundamental da pintura. (Cañizal, 2012, p. 22)

A partir da imagem que via reproduzida no espelho, a princesa enxergava o que sua imaginação e seu coração desejavam. É como se a menina estivesse vivendo seu sonho, porém, isto somente era possível por estar dentro dos limites da moldura espectral, que designava um mundo ilusório.

Ao ponderar sobre a importância da moldura para um quadro, José Ortega y Gasset afirma que “no es el marco el traje del cuadro, porque el traje tapa el cuerpo, y el marco, por el contrario, ostenta el cuadro” (Ortega y Gasset, 1963, p. 3). Trazendo para a narrativa, a moldura faz com que o espelho se destaque aos olhos da princesa, tornando completamente sem importância para ela o que havia ao redor, ou seja, o mundo real, efetivo. Este trecho nos ajuda a compreender a relevância da moldura do espelho no contexto vivenciado pela infanta, pois essa estrutura delimitava exatamente o espaço onírico presente em sua realidade e esta delimitação espacial conduzia sua atenção para dentro do espelho. Podemos

complementar esta afirmação de Ortega y Gasset (1963, p. 3) com as considerações de Soares, para quem:

Pensada em sua forma usual, a moldura cria um espaço interno a ser preenchido para que possa ‘significar’, o que muitas vezes faz com que se esqueça que a própria moldura é o resultado de uma interação entre os seus espaços internos e externos. [...] Se a moldura parece incluir algo, trazendo-o para dentro, é porque demarcou contornos, excluindo alguma outra coisa. (Soares, 2001, pp. 35-36)

Dialogando com esta citação, verificamos que a filha do rei criara uma aceção subjetiva ao seu contexto, ao relacionar o que via com o que desejava e sentia em seu interior. O que a menina via, ao olhar para o espelho, era na verdade um reflexo da realidade, e não a realidade em si, tal qual uma pintura artística de paisagem, por exemplo, que busca reproduzir um cenário com todas as suas características, mas que não deixa de ser somente uma reprodução, como reflete José Ortega y Gasset (1963) ao analisar a pintura *Regoyos*:

La pared donde cuelga la obra de Regoyos no tiene más de seis metros. El cuadro desplaza una mínima parte de ella y, sin embargo, me presenta un amplio trozo de la región bidasotarra: un río y un puente, un ferrocarril, un pueblo y el curvo lomo de una larga montaña. Cómo puede estar todo esto en tan exíguo espacio? Evidentemente, está sin estar. El paisaje pintado no me permite comportarme ante él como ante una realidad; el puente no es, en verdad, un puente, ni humo el humo, ni campo la campiña. Todo en él es pura metáfora, todo en él goza de una existencia meramente virtual. El cuadro, como la poesía o como la música, como toda obra de arte, es una abertura de irrealidad que se abre mágicamente en nuestro contorno real. (Ortega y Gasset, 1963, p. 4)

Isto posto, verificamos que a criança não conseguia distinguir realidade de ilusão, o que vivia do que imaginava viver, o que estava fora do que estava refletido no espelho. Assim, ela foi incapaz de interpretar a metáfora tratada por Ortega y Gasset: na perspectiva da princesa, tudo era uma coisa só, portanto, olhar para sua imagem refletida no espelho era o mesmo que facear uma outra criança, outro sujeito, em seu ambiente íntimo, afinal, o espaço que ela via espelhado nos limites da moldura correspondia ao seu quarto em todos os seus detalhes.

Então, “quando a princesa acordou, já não estava mais sozinha” (Colasanti, 2003, p. 2003). Aqui, vemos que, num primeiro momento, o rei conseguiu atingir seu objetivo, interrompendo, ainda que temporariamente, a solidão da filha, mesmo que fosse à base de um engodo.

Uma menina linda e única olhava surpresa para ela, os cabelos ainda desfeitos do sono. Rápido saltaram as duas da cama. Rápido chegaram perto e ficaram se encontrando. . . .

Felizes juntas, felizes iguais. A brincadeira de uma era a graça da outra. O salto de uma era o pulo da outra. E quando uma estava cansada, a outra dormia. (Colasanti, 2003, p. 46)

Neste trecho, a partir de seu trabalho laborioso com a linguagem, a escritora leva o leitor a imaginar a cena da criança observando-se em frente ao espelho sem

que efetivamente se reconheça, mas, além disso, faz com que ele compreenda os sentimentos da menina, pois a cena retratada por Marina Colasanti apresenta-nos uma relação de companheirismo e afinidade, presente em uma verdadeira amizade, tal qual a princesa sempre desejou.

Ao notar que seu plano obtivera sucesso, o rei, exultante, presenteou a filha com muitos brinquedos, incluindo uma bola de ouro, “tão brilhante, que foi o primeiro brinquedo que escolheram” (Colasanti, 2003, p. 48). O verbo “escolheram”, no plural, evoca tanto a ideia do duplo quanto a cumplicidade entre as meninas, como se elas estivessem em uma sintonia tão grande que pensavam e agiam concomitantemente. A bola de ouro é elemento oriundo dos contos de fadas tradicionais, mais especificamente do conto “O rei sapo ou Henrique de ferro” (Irmãos Grimm), também conhecido como “A princesa e o sapo”. A bola pode representar o poder real — pois faz lembrar o orbe (ou “*globus cruciger*”, que o rei segura em uma mão, enquanto na outra tem o cetro — símbolos de sua autoridade) —, assim como a riqueza pelo material de que é feita (ouro). Por outro lado, a bola é um objeto com sentido lúdico e esportivo. Contudo, sua natureza requer que haja a participação de pelos menos dois sujeitos para que a brincadeira se efetive. Mais uma vez, sugere-se a necessidade de amadurecimento por parte da princesa, o rito de passagem que ela precisava atravessar para continuar crescendo — expandir seu mundo —, o que significava ter experiências novas e se relacionar com outras pessoas.

Então, a pequena decidiu lançar a bola às mãos da amiga imaginária, no entanto o resultado foi um espelho estilhaçado e o impacto de uma realidade mordaz. “Uma moldura vazia, cacos de espelho no chão” (Colasanti, 2003, p. 48). Aqui a moldura também é metáfora da própria menina que, ao compreender que estava vivendo uma mentira, sentiu um vazio por dentro. Os cacos de espelho representam seus sentimentos, agora despedaçados. “A tristeza pesou nos olhos da única filha do rei” (Colasanti, 2003, p. 48). A frustração era inevitável, porém, logo a pequena se viu nos estilhaços, diversas molduras espalhadas pelo chão, e mais uma vez foi lançada ao seu mundo imaginário, tomada de uma euforia momentânea e intensa, afinal agora acreditava possuir várias amigas.

Ao brincar com a bola, constatamos a necessidade de a princesa se relacionar com outras pessoas, pois ela efetivamente projetou o outro sujeito a sua frente, no momento em que lhe atirou o brinquedo. Os pedaços de espelho espalhados pelo chão do quarto trouxeram-lhe um novo olhar para esse “outro”, que agora tornara-se plural. “Era diferente brincar com tantas amigas, agora podia escolher. Um dia escolheu uma, e logo se cansou. No dia seguinte preferiu outra, e esqueceu dela em seguida. Depois outra e mais outra, até achar que todas eram poucas” (Colasanti, 2003, p. 48).

As cenas que seguem mostram-nos que mesmo sendo muitas, as supostas amigas eram insuficientes para a infanta, pois, na verdade, esse “outro” correspondia a si mesma e ela inconscientemente já havia compreendido isso, o que retoma o mito de Narciso.

Então a menina passou a partir os cacos em mais e mais pedaços, em busca do sentimento que provava antes de retomar a consciência de sua solidão. Tri-

turar o espelho era uma forma de lutar contra a ilusão imposta pelo rei, mesmo que esta ação fosse incipiente.

Mas duas eram menores do que uma, quatro menores do que duas, oito menores do que quatro, doze menores do que oito.

Menores, cada vez menores.

Tão menores que não cabiam mais em si, pedaços de amigas com as quais não se podia brincar. *Um olho, um sorriso, um lado de nariz* [ênfase adicionada]. Depois, nem isso, pó brilhante de amigas espalhado pelo chão. (Colasanti, 2003, p. 49, grifo nosso)

A metonímia, destacada no final deste trecho, é fundamental para retratar o estado de espírito da princesa, que era muito frágil e também estava estilhaçado, assim como o espelho. Quando o objeto vira pó, temos o ápice do sofrimento da personagem, que não se reconhecia mais e, ao mesmo tempo, não possuía um alguém em quem se apoiar, “sozinha outra vez a filha do rei” (Colasanti, 2003, p. 49).

Otto Rank (2013) investigou a figura do duplo do ser humano com diferentes enfoques, aplicando uma abordagem psicanalítica para a análise de textos literários, míticos e de tradições folclóricas. Para Rank, o narcisismo — presente tanto na sociedade como em numerosas obras literárias —, ajuda-nos a compreender a questão da duplicidade do ser:

Ao assinalar a visão animista do mundo baseada na onipotência do pensamento, Freud possibilitou-nos pensar no homem primitivo e na criança como uma estrutura psíquica requintadamente narcísica. As teorias narcísicas sobre a criação do mundo apontam ... aos posteriores sistemas filosóficos baseados no Eu ..., para o fato de que o ser humano, inicialmente, apenas logra perceber a realidade que o cerca como reflexo ou parte de seu Eu. (Rank, 2013, p. 136)

A Psicanálise entende, então, que o narcisismo é uma fase própria da infância, do desenvolvimento infantil. Trata-se, justamente, da fase em que se encontra a personagem principal do conto e na qual o rei lutava para que ela permanecesse.

De acordo com o Nicolau⁵, na segunda infância, que está entre os 3 e 6 anos de idade, a criança costuma ser egocêntrica, além disso, por ainda não ter uma maturidade cognitiva, não compreende o mundo de forma lógica, portanto, não consegue distinguir realidade de ilusão. Isso posto, podemos compreender o porquê de a pequena altura ter se iludido de imediato com sua imagem ao espelho. Outro fator que deve ser destacado nesta fase inicial da vida é que a família costuma ser o centro do mundo da criança, que, no conto, é representado pelo rei, seu pai. Não sabemos o motivo da ausência, na narrativa, da figura materna, extremamente importante para o desenvolvimento emocional e social da criança, mas podemos inferir que o pai, agindo como agiu, não queria perder sua importância na vida da filha, ou, em seu entendimento, ser substituído por outro sujeito,

⁵ Paulo Fernando M. Nicolau, técnico responsável pelo website <<https://www.psiquiatriageral.com.br/educacaomedica/ciclovitais.htm>> Acesso em 11/08/2020.

um amigo ou amiga, por exemplo. Talvez, para ele, mantê-la na fase egocêntrica permitiria que ela continuasse sendo sua posse.

Na terceira infância, também conforme informações de Nicolau⁶, a criança se torna menos egocêntrica e a importância das relações sociais com pessoas fora do núcleo familiar é muito maior, caracterizando a necessidade de fazer amigos, por isso a profunda tristeza da menina por não ter com quem brincar e construir laços afetivos. O desejo manifestado pela princesa, na verdade, era uma necessidade típica do desenvolvimento humano na fase da vida em que ela se encontrava.

Porém, também podemos ir além e compreender que o reflexo da personagem principal no espelho na verdade representa uma projeção da imagem do seu eu interior, isto é, de sua alma, que ela, com efeito, acreditava ser outra pessoa. Podemos compreender melhor esta relação entre reflexo e alma humana a partir da seguinte leitura de Rank (2013):

...as denominações das sombras, reflexos e expressões similares, para os povos primitivos, servem também para a concepção de 'alma', e que a ideia primitiva de alma dos gregos, egípcios e outros povos altamente civilizados coincide com a de um duplo que é exatamente igual ao corpo. Mesmo a concepção da alma como uma imagem no espelho implica que se assemelha a uma cópia precisa do corpo. Ao falar de um 'monismo primitivo de corpo e alma', Negelein quer dizer que, originalmente, a concepção de alma corresponde à de um segundo corpo . . . (Rank, 2013, p. 138)

Desta forma, a menina se tornaria incapaz de interagir com o mundo exterior, pois fora forçada pelo pai a relacionar-se apenas consigo mesma. Seu eu era o único parâmetro social que a menina tinha e que, quando o espelho se quebrou, desfez-se com ele.

Então, apesar do intenso contato consigo mesma através do espelho, a criança não tinha consciência de que continuava sozinha, ou seja, a mentira criada pelo pai, e sua descoberta inesperada, não a privou apenas de uma verdadeira relação social, mas também de se autoconhecer, o que foi devastador na vida da pequena.

"Chorava? Nem sei." (Colasanti, 2003, p. 49) Com base neste discurso indireto livre, percebemos que os sentimentos da menina estavam tão caóticos que nem o narrador nem ela sabiam discriminá-los ao certo. Afinal, ela buscava o outro ou a si mesma?

Assim se explica a aparente contradição de que a perda da sombra ou da imagem no espelho possa ser apresentada como perseguição da mesma, como representação pelo oposto, baseada no regresso do reprimido à repressão.

Esse mesmo mecanismo de defesa ocorre quando a perseguição pelo duplo, frequentemente ligada ao desfecho da loucura, quase sempre leva ao suicídio. (Rank, 2013, pp. 123-124)

⁶ Paulo Fernando M. Nicolau, técnico responsável pelo website <<https://www.psiquiatriageral.com.br/educacaomedica/ciclovitais.htm>> Acesso em 11/08/2020.

A concepção expressa por Rank torna-se um axioma desta narrativa colasantiana, visto que a princesa se afastou de seu espaço seguro — seu quarto, que ao mesmo tempo também era sua moldura —, o que significava negar a redoma de proteção criada por seu pai, o rei, e tomar atitudes por si própria, completando seu rito de passagem e deixando de ser criança — ou uma criança tão pequena. Então, correu pelos jardins do castelo buscando findar a tristeza, que era imensa e insistia em ocupar seu coração. “Parou à beira do lago” (Colasanti, 2003, p. 49) e ali se deparou novamente com a velha e conhecida imagem, “No reflexo da água, *a amiga esperava por ela*” (Colasanti, 2003, p. 49, grifo nosso). Este trecho soa como um convite à criança para ir ao encontro da “amiga”, metáfora de morte nesta parte do conto.

Mas a princesa não queria mais uma única amiga, queria tantas, queria todas, aquelas que tinha tido e as novas que encontraria. Soprou na água. A amiga encrespou-se, mas continuou sendo uma. Atirou-lhe uma pedra. A amiga abriu-se em círculos, mas continuou sendo uma. (Colasanti, 2003, p. 49)

A filha do rei, embora desejasse a figura do outro plural, compreendia, neste momento, que era seu reflexo na superfície do lago, e que, portanto, ela era um ser uno, indivisível, ansiando por autoconhecimento. Entretanto, encarar o próprio eu é tarefa árdua muitas vezes. Da mesma forma, quando Narciso finalmente compreendeu que não havia outro sujeito ali, que aquele por quem ele devotava seu amor era sua própria imagem refletida na água, ou seja, que se tratava de “um auto-amor, um amor do *self* e não um amor pelo *outro*” (Brandão, 1987, p. 183), o belo jovem entrou em agonia e foi impossível evitar o “desenlace trágico”, como Brandão (1987, p. 183) caracterizou.

Podemos considerar que, no momento de dor intensa, provocada aqui pelo autoenfrentamento e pela tomada de consciência de sua factual realidade, a morte era sedutora à infante. “Então a linda filha do rei atirou-se na água de braços abertos, estilizando o espelho em tantos cacos, tantas amigas que foram afundando com ela, sumindo nas pequenas ondas com que o lago arrumava sua superfície” (Colasanti, 2003, pp. 49-50).

O lago é lugar de sereias, ninfas, criaturas femininas, em diversos folclores (Chevalier & Gheerbrant, 2003, p. 533), assim, o mergulho no lago pode ser associado à imersão numa esfera feminina. A menina saiu do espaço masculino — seu quarto, onde tudo fora definido por seu pai, o rei —, atravessou o jardim e foi para o lago, onde ela ficou em contato direto com a natureza e se deparou novamente consigo mesma. Seu reflexo na superfície das águas sugeria o que havia de obscuro, misterioso nela.

São dois espaços que se opõem. De um lado, o quarto, que induz ao racional, iluminado, fiscalizado, no qual o rei estabelecia as regras e as impunha à filha. Trata-se também do espaço em que as relações são definidas e “delimitadas” por uma moldura — que, aqui no conto, também equivale a um “molde” ou instância normalizadora. No lado oposto, o lago, que era onde tudo podia acontecer, lugar de mistério e no qual a princesa escolheu romper com o poder que seu pai exercia sobre ela, mesmo que fosse por meio da morte. O lago, com suas águas fluidas e seu tamanho (extensão e profundidade), é contraposto à rigidez da moldura.

E, enquanto o espelho e sua moldura remetem ao artefato (criação artificial do homem) e à frágil solidez da ilusão, o lago alude à selvagem casualidade da vida, da natureza e do universo real, palpável.

No quarto, o espelho se quebrou; aqui fora, a princesa pode se quebrar. Ou, se fizermos outra leitura, em que o mergulho na água tem conotação metafórica, a princesa lançou-se no mundo das experiências vividas em três dimensões — em vez de apenas projetadas em superfície lisa.

Mas, se entendermos que ela atentou contra a própria vida, surge imediatamente também a interpretação de que se trata de uma criança, brinquedo dos desmandos do pai. Em outras palavras, levada por seus sentimentos e ainda sem maturidade suficiente para compreender racionalmente tudo o que lhe acontecia, ela escolheu abandonar a vida em vez de continuar se submetendo aos desmandos do pai, afinal, nesta fase da vida a menina ainda seria impotente para enfrentá-lo e fazer valer seus desejos.

A ideia de suicídio também aponta para uma personagem que saiu do domínio do pai pela morte, pois, ao se jogar no lago ela se tornou inacessível a ele, o que configura um rompimento drástico com o poder hierárquico e coercitivo que o rei exercia sobre ela.

Entretanto, mesmo assim, seu gesto não se reduz a algo simplesmente passivo. Mas sim a uma *reação* inconformada, resoluta e ativa: a saída do quarto fechado para o jardim aberto já antecipa e indica isso. Apesar de ser criança, e além disso filha do rei, seria de esperar termos uma personagem passiva, mas acreditamos que isso ela não era. Estando sempre aprisionada pelo egoísmo do pai, e restrita à solidão, é fundamental percebemos que ela não se submeteu ao comportamento opressivo do pai, que ameaçava o crescimento da filha, como também sua felicidade.

Ao contrário, é o inconformismo dela que obriga o pai a imaginar engodos e formas de contornar a implacável sede dela por crescer, por sair da fase narcisista, por alcançar autonomia e autoconhecimento. E, apesar dos esforços do pai de mantê-la sob controle, ela reagiu e impôs a ele sua sede por liberdade e por relações efetivas. Aliás, o aspecto ativo e seguro está, inclusive, registrado no significado do vocábulo “reação”⁷, de acordo com o dicionário Aurélio (Ferreira, 2010, p. 1783).

Ela reagiu, sim, às imposições do pai, mas isso na verdade pode ser interpretado como uma busca pela liberdade, que ela não tinha, mesmo que isto representasse sua morte. Por mais que o pai tentasse prendê-la e reduzir seu espaço e o alcance de sua vista, a menina permaneceu em ação e em movimento: sua ação sobre o espelho (chegando por fim a esmigalhá-lo), a fuga até o jardim e o mergulho atestam a irrequieta força da vontade da menina de encontrar o mundo fora dela.

⁷ “Reação: 1. Ato ou efeito de reagir. 2. Resposta a uma ação qualquer por meio de outra ação que tende a anular a precedente [...]. 3. Comportamento de alguém em face de ameaça, agressão, provocação, etc. [...] 4. Oposição, luta, resistência” (Ferreira, 2010, p. 1783).

Logo, ao lançar-se nas águas do lago, ela se permitiu matar metaforicamente um eu que a impedia de crescer e amadurecer, para dar espaço à eclosão de seu novo ser. A simbologia da água também favorece esta interpretação, pois ela, tal qual é ressaltado por Chevalier e Gheerbrant (2003), representa a vida, “a água da vida, que se descobre nas trevas, e que regenera” (p. 19), como também renovação e ressurgimento.

Mergulhar nas águas para dela sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar às origens, carregar-se de novo, num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e regenerescência. (Chevalier & Gheerbrant, 2003, p. 15)

Dessa forma, temos, então, um final em aberto para a princesa, o qual permite supor uma libertação para uma vida em outro patamar, ao contrário de Narciso, que morreu e transformou-se em flor, o que é estático, e este enraizamento não está presente no conto de Marina Colasanti.

E assim encerra-se o conto de uma linda interpretação do mito de Narciso, em que a escritora realizou a transposição de temas e figuras presentes na narrativa de Ovídio, mas em cima de um novo contexto, ao mesmo tempo retomou o antigo, mas atribuindo-lhe novas significações. “É assim que o mito se nutre de si mesmo; passando de memória em memória, deixa e retém coisas, sem perder nada de seus traços constitutivos” (Samoyault, 2008, p. 119).

Referências bibliográficas

- Brandão, J. S. (1987). *Mitologia Grega*, vol. II. (18a ed.). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2003). *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números* (Trad. de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melin). (18a ed.). Rio de Janeiro: José Olympio.
- Colasanti, M. (2003). *Uma ideia toda azul*. (22a ed.). São Paulo: Global.
- Ferreira, A. B. H. (2010). *Dicionário da Língua Portuguesa*. (5a ed.). Curitiba: Positivo.
- Medeiros, N. M. (2009). *A enunciação poética nos contos de Marina Colasanti*. (Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara, Brasil) recuperado de <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/91586>
- Ortega y Gasset, J. (1963). *Meditación del marco*. In *Obras completas – El espectador* [Complete Works – The Spectator] (1916-1934). (II, pp. 307-313 Madrid: Revista de Occidente.
- Ovídio. (2003). A história de Eco e Narciso in *Metamorfoses*. (Trad. Vera Lúcia Leitão Magyar). (pp. 61-65.) São Paulo: Madras Editora Ltda.
- Peñuela Cañizal, E. (2012). O texto fílmico entre a moldura e o enquadramento. *Revista Significação*, v. 39, n.º 38, 13-26.
- Rank, O. (2013). *O Duplo*. Porto Alegre: Dublinense.
- Samoyault, T. (2008). *A intertextualidade* (Sandra Nitrini, Trad). São Paulo: Aderaldo & Rothschild.
- Soares, R. L. (2001). Telas e janelas, molduras das imagens. *Revista Significação*, v. 28, n.º 16, 31-44.

Resumo

Quando o rei se depara com o sofrimento de sua filha que deseja ter uma amiga para brincar e com quem estabelecer verdadeiros laços de amizade, a solução que ele encontra é presentear-lá com o maior espelho do castelo, que traz à princesa o mundo de sua imaginação. Nesta mol-

dura de ilusões ela se depara e se encanta com sua própria imagem refletida, acreditando ser o outro que tanto buscava, fazendo referência interdiscursiva ao mito de Narciso. A partir daqui a princesa enfrentará dificuldades ao longo de sua jornada em busca do autoconhecimento até que, pela última vez, depara-se com seu reflexo, então, no lago. Este trabalho de análise literária do conto “A primeira só”, da escritora Marina Colasanti, embasa-se na teoria sobre molduras, comumente empregada em estudos sobre artes visuais, mas que recentemente tem sido abordada também na literatura. Tal teoria aqui se justifica, pois o mundo imaginário de felicidade e brincadeiras da menina é delimitado primeiramente pelo espelho e, posteriormente, pelas margens do lago onde ela vê seu reflexo pela última vez e que já não mais representa sua imaginação, mas sim, seu eu interior. Para tanto, serão utilizados os estudos de Ortega y Gasset como também Eduardo Peñuela Cañizal para basear a análise sobre molduras. Os fundamentos acerca da intertextualidade, significativa no conto em razão do diálogo com o mito de Narciso, de Ovídio, apoiar-se-ão no livro *Intertextualidade*, de Tiphaine Samoyault.

Abstract

When the king comes across the suffering of his daughter who wants to have a friend to play with and to establish true bonds of friendship, the solution he finds is to present her to the largest mirror of the castle, which brings to the princess the world of her imagination. In this frame of delusion, she comes across and is enchanted by her own reflected image, believing herself to be the other she sought so much, making interdiscursive reference to Narcissus myth. From here the princess will face difficulties along her journey in search of self-knowledge until, for the last time, she encounters her reflection, then, in the lake. This work of literary analysis of the short story “The First Only”, by the writer Marina Colasanti, is based on the theory about frames, commonly used in studies of visual arts, but which has recently been approached in literature. This theory is justified here, because the girl’s imaginary world of happiness and play is delimited first by the mirror and, subsequently, by the lakeshore where she sees her reflection for the last time and which no longer represents her imagination, but her inner self. To this end, studies by Ortega y Gasset and Eduardo Peñuela Cañizal will be used to base the analysis on frames. The foundations about intertextuality, significant in the tale because of the dialogue with Ovid’s Narcissus myth, will be supported by Tiphaine Samoyault’s book *Intertextuality*.

Charles Foster Kane, um narcisista com *O mundo a seus pés*

Charles Foster Kane, A Narcissist with *The World at His Feet*

João de Mancelos

CLLC/Universidade da Beira Interior
mancelos@ua.pt

Palavras-chave: Narcisismo, Kane, *Citizen Kane*, Orson Welles.

Keywords: Narcissism, Kane, *Citizen Kane*, Orson Welles.

Introdução: Narciso no divã do psicanalista

Numa experiência destinada a avaliar o mecanismo da empatia, propôs-se a um grupo de estudantes universitários norte-americanos que levassem um limão para casa e passassem algum tempo com esse fruto, até se habituarem a ele. Decorridos três dias, os citrinos foram recolhidos e aglomerados numa pilha aparentemente indistinta. Contudo, qualquer um dos alunos conseguiu identificar, sem dificuldade, o seu limão. Extrapolando para os relacionamentos humanos, esta experiência prova que, para se gerar um laço empático com alguém, é fundamental despende tempo com a pessoa, conhecê-la e, em última análise, ser capaz de se pôr no lugar desta (Vaknin, 2005, p. 15).

Os narcisistas ou, em termos clínicos, pessoas que sofrem de perturbação de personalidade narcísica, não desenvolvem esse processo de empatia de forma saudável. O seu amor e interesse fixam-se doentamente em si, valorizando-se, deste modo, em relação ao Outro. Tal como a figura do mito grego, popularizado por Ovídio, no terceiro volume de *Metamorfoses* (ano 8 a.C.), o narcisista vive apaixonado pela sua imagem (simbolicamente, a identidade) e busca a adulação. Contudo, neste processo, ignora que o reflexo nas águas (símbolo do inconsciente) não é *real*, mas sim uma *ilusão* distorcida de si (Spaas, 2000, pp. 1-3).

Na história da sétima arte, a personagem central do filme *Citizen Kane/O mundo a seus pés* (1941), de Orson Welles, constitui o epítome do narcisista. Charles Foster Kane perdeu a percepção correta de si: sonhou demasiado alto, tornou-se numa figura mediática, e no término da vida, sofreu a inevitável queda. Nesse percurso vertiginoso, não hesitou em manipular os outros, para atingir o poder. Dos comportamentos de Kane, ressumam características típicas da perturbação de personalidade narcísica: acalenta sonhos de grandeza; constrói uma imagem

idealizada; demonstra falta de empatia pelo Outro; e mantém um desejo constante de admiração (Levy, 2011, pp. 3-10).

Para criar esta personagem inolvidável, os guionistas Herman Manjiewitz e Orson Welles inspiraram-se no multimilionário e magnata da imprensa William Randolph Hearst, criador do “yellow journalism”, expressão depreciativa, cunhada por Erwin Wardman, diretor do *New York Press*, em 1896, para definir a imprensa sensacionalista, que ambiciona ter uma audiência elevada, recorrendo a notícias escandalosas (Campbell, 2001, p. 25).

Figura influente na época, Hearst promoveu a guerra Hispano-Americana, e chegou a apoiar Hitler e Mussolini, narcisistas malignos, cujo poder o fascinava. Para atingir a fama, tentou uma carreira no mundo da política, mas soçobrou amargamente. Incapaz de lidar com o fracasso, retirou-se para a sua luxuosa mansão, na Califórnia, onde viveu com Marion Davies, uma atriz de Hollywood que tudo sacrificou pelo marido (Naremore, 2005, p. 342). Torna-se nítido o paralelo entre a figura histórica e o seu contraponto ficcional, Charles Kane, também ele um magnata da imprensa, um casanova sedutor e um político falhado, que se refugia na autocomiseração. Partindo do percurso biográfico e da personalidade de Hearst, os guionistas criaram uma das mais notáveis personagens da sétima arte.

Neste breve estudo, o meu objetivo reside em analisar o clássico de Orson Welles, na perspetiva do narcisismo. Para tanto, recorro a ensaios de especialistas sobre o referido transtorno de personalidade, à narrativa cinematográfica em causa e ao parecer de diversos críticos da sétima arte.

1. Infância: origem do narcisismo?

A origem da perturbação de personalidade narcísica permanece um enigma para os profissionais de saúde mental, pelo que apenas é possível tecer especulações e hipóteses. Segundo os estudos mais recentes, o narcisismo resulta de uma singular combinação de fatores genéticos, neurobiológicos e sociais (Paris, 2014, p. 220).

Neste contexto, assume particular relevo o incidente desencadeador da narrativa fílmica, ocorrido em 1871, na infância de Kane. A mãe do menino, Mary, é proprietária de uma pensão modesta no Colorado. Um dos hóspedes, incapaz de pagar em dinheiro o custo da estadia, oferece-lhe uma mina, ignorando o seu real valor. Quando se descobre que esta contém um colossal filão de ouro, Mary encarrega Walter Thatcher da gestão da riqueza do filho, até este atingir a idade de 25 anos (Welles, 2004, p. 5).

Num dia de Inverno rigoroso, o banqueiro visita a família Kane para tratar dos pormenores do acordo e assumir tutoria da criança, contra a vontade desta. Nessa sequência da película, revelam-se as hipotéticas causas ambientais do narcisismo de Kane. É nítido o distanciamento emocional da mãe em relação à criança, ao entregá-la de forma impassível a Thatcher. No fim de contas, o pagamento anual de cinquenta mil dólares pesa mais do que o amor materno.

Entretanto, o menino brinca na neve, ignorando que, no interior da pensão, o seu destino é selado pelos adultos. Por fim, o pai anuncia-lhe, com um falso entusiasmo: “De agora em diante, Charlie, vais viver com o Sr. Thatcher. [...] A tua

mãe e eu decidimos que este não é o melhor lugar para cresceres. Provavelmente, serás o homem mais rico da América, um dia!” (Welles, 2004, cap. 5, trad. minha).

Recusando-se a partir, a criança agride o banqueiro com o trenó no estômago e desfere-lhe ainda um pontapé no tornozelo. De imediato, o pai altera o registro afável e ameaça puni-lo: “Desculpe, Sr. Thatcher. O que o rapaz precisa é de uma boa coça!” A esposa censura o marido: “É precisamente por isso que ele vai ser educado onde não lhe possas pôr a mão” (Welles, 2004, cap. 5, trad. minha). Esta cena, breve mas significativa, permite inferir que a criança era vítima regular de abusos físicos por parte do pai.

A separação do núcleo familiar acatará consequências traumáticas para a vida de Kane. No percurso da infância, o menino vive num ambiente desprovido do afeto essencial para o saudável desenvolvimento da personalidade. Na juventude, demonstra escasso interesse pelos amigos e desiste, por capricho, das diversas universidades que frequenta. Já na idade adulta, cultiva um ressentimento frio em relação a Thatcher e um desejo indisfarçado de o provocar. Reflexo dessa animosidade, empenha-se numa cruzada punitiva e truculenta contra os homens poderosos que o podem impedir de concretizar as suas fantasias megalômanas.

2. Sonhos de grandeza: o palácio do ego

Os sonhos de grandeza são característicos da perturbação de personalidade narcísica e plasam-se de numerosas formas, sempre insuflados pelo ego desmedido (Vaknin, 2005, p. 170). Certos indivíduos que sofrem desta anomalia residem em locais que primam pela dimensão exagerada e pelo luxo para impressionar tanto os seguidores como os inimigos. Por exemplo, a célebre estrela *pop* Michael Jackson habitava no Neverland Ranch, um complexo habitacional, um parque de diversões e uma coutada para pedófilos, no condado de Santa Bárbara, enquanto George Lucas, guionista e realizador da saga *Star Wars*, se sedeu numa mansão no centro de uma vasta propriedade, em Nicasio. Ambos os espaços refletem a excentricidade dos proprietários, o seu distanciamento da realidade e constituem locais de romagem para legiões de fãs.

O filme em estudo abre com um documentário ficcional e sensacionalista, ao estilo da época, acerca de Kane. Sem surpresa, o milionário é retratado através do lugar onde residiu durante a maior parte da vida: Xanadu. O nome remete para a antiga metrópole chinesa, onde imperou a dinastia do quase homónimo do protagonista, Kubla Khan (Auretta, 2018, p. 97). A cidade foi celebrada no poema incompleto de Samuel Taylor Coleridge, escrito durante uma alucinação induzida pelo ópio:

Em Xanadu, por ordem de Kubla Khan,
Uma imponente mansão de recreio se construiu,
Lá onde corria o Alfa, o rio sagrado,
Por entre cavernas de tamanho desmesurado,
Para um mar sempre sóbrio.
Muralhas e torres rodeavam, altivas,
Duas vezes cinco milhas de terra produtivas.
E havia jardins com ribeiras brilhando ladinas,

Árvores de incenso cresciam abundantes,
E florestas tão antigas como as colinas
Cercavam clareiras ensolaradas e luxuriantes.
(Coleridge, 2002, p. 207)

No filme, Xanadu foi concebida pelos estúdios da Disney para impressionar as audiências através de uma grandeza que roça o *kitsch* (Naremore, 2005, p. 345). O locutor comenta as imagens com entusiasmo:

Cem mil árvores, vinte mil toneladas de mármore, são os ingredientes da montanha de Xanadu. O conteúdo do palácio: pinturas, imagens, estátuas, as próprias pedras retiradas de outros palácios — uma coleção tão grandiosa que nunca poderá ser catalogada ou avaliada; contém o suficiente para preencher dez museus; um saque de todo o mundo. As espécies que povoam Xanadu incluem o melhor dos céus, dos mares, dos campos e da selva. Dois animais de cada; o maior jardim zoológico privado desde Noé. Como os faraós, o senhor de Xanadu deixa numerosas lápides para assinalar o seu túmulo. Desde as pirâmides, que Xanadu é o mais dispendioso monumento que um homem construiu para si. (Welles, 2004, cap. 1, trad. minha)

Aparentemente, Kane edificara a mansão por amor à sua segunda mulher, a cantora de ópera Susan Alexander. Contudo, esta detestava a propriedade, que descreve como um deserto de estátuas, onde se sente desamada. É célebre a cena da lareira, onde a jovem se entretém montar um “puzzle”, parecendo, simbolicamente, aos espetadores uma criança frágil perante a imponente esmagadora do espaço. De facto, o magnata da imprensa erguera este monumento ao próprio narcisismo e ali virá a falecer — rodeado não de familiares, mas de bens ostensivos.

3. Imagem auto-idealizada: o *casting* do eu

Regra geral, os narcisistas constroem e nutrem uma imagem auto-idealizada, francamente eufórica. Nesse processo, criam uma narrativa que envolve determinados elementos da vida real, como pessoas que admiram ou pormenores biográficos. Porém, moldam esses factos de forma a encaixarem na sua fantasia desmesurada. O resultado é concederem alguma consistência à narrativa que criaram, validando-a para si e para o Outro (Vaknin, 2005, p. 174). A propósito, Sam Vaknin argumenta que numerosos indivíduos com este transtorno de personalidade escolhem profissões onde prevalece o sentido de missão:

[...] o narcisista faz um *casting* para si e depois adota novos papéis. De repente, imagina-se como um ator, um guru, um ativista político, um empreendedor ou um macho irresistível. Modifica o seu comportamento para se moldar a estas funções. Gradualmente, funde-se com a personagem fabricada e *torna-se* o protagonista que criou. (Vaknin, 2005, p. 174, trad. minha)

Em minha opinião, no filme em estudo, existe um Kane *antes* e outro *após* a visita de Walter Thatcher. Simbolicamente, o seu primeiro trenó, oferecido pela mãe, é da marca Rosebud, um termo que significa “rebento de rosa” e remete, é óbvio, para a inocência. Já o segundo trenó, mais dispendioso, constitui uma

prenda de Natal do banqueiro e pertence ao modelo *Crusader*, ou seja, “cruzado”. Trata-se de um termo significativo, pois o protagonista criou uma imagem idealizada de *paladino* e defensor dos pobres.

De facto, como proprietário do periódico *Inquirer*, Kane defende os mais desfavorecidos, não por uma questão de ética, mas porque o jornalismo o diverte e para alimentar o ego. O velho amigo Jedediah Leland expõe a hipocrisia do magnata nestes termos: “Falas do povo como se fosses dono dele [...]. Desde que te conheço que propões dar às pessoas aquilo a que têm direito, como se pudesses oferecer-lhes a liberdade ou uma recompensa por serviços prestados” (Welles, 2004, cap. 13, trad. minha).

Ainda no contexto da mesma imagem auto-idealizada, Kane tenta uma carreira política, concorrendo para governador de Nova Iorque e produzindo um discurso inflamado a favor dos pobres. No entanto, o que ressuma da cena do comício é o seu sonho de grandeza e exaltação, expresso na fotografia gigante, na enorme inicial “K”, no fascínio da multidão anónima e, sobretudo, na inusitada frequência do pronome pessoal “eu” que permeia o discurso, como um eco. Toda esta encenação é brilhante, recordando os filmes propagandísticos da Alemanha nazi e o culto acrítico ao redor de Hitler — outro exemplo de narcisista.

4. A falência de empatia pelo Outro e o desejo constante de admiração

Para um narcisista, o Outro é perçecionado apenas como um *meio* para satisfazer o desejo insaciável de admiração, poder e fama. Quando tal não sucede, ou se tornam verbal e fisicamente abusivos, ou descartam familiares, amigos ou aliados, sem qualquer prurido de consciência. Nas palavras de Shannon L. Alder:

Os narcisistas esforçam-se para manter uma imagem fabricada perante os restantes. São almas defeituosas e viciadas na atenção. Por isso, recorrem a uma multiplicidade de jogos com o fito de serem adorados. [...] não sentem remorso pelas suas ações, não tomam a iniciativa de criar laços e não demonstram empatia para com os outros. São pessoas emocionalmente falidas. (Charanza, 2018, p. 65, trad. minha)

Centrar-me-ei apenas nas esposas de Kane para evidenciar o relacionamento doentio que este tece com o Outro. As mulheres detêm uma importância incontornável para os narcisistas, ou como fonte de validação da sua grandeza, ou alvo preferencial da sua humilhação. Segundo Vaknin:

[...] para satisfazer a sua necessidade de mulheres, o narcisista tem de as convencer a estarem do seu lado. Por outras palavras, tem de se promover e de as conquistar. Tal transforma as mulheres em juizes: concede-lhes o poder de comparar, avaliar, validar, adjudicar, aceitar, rejeitar ou abandonar. Só elas possuem a capacidade de magoar o narcisista, rejeitando-o ou abandonando-o — e ele sente que as mulheres exibem o seu poder. (Vaknin, 2005, p. 92, trad. minha)

Neste âmbito, Kane aproxima-se de mulheres que o promovem e sublimam. O primeiro matrimónio de Kane é com Emily Norton, uma figura mediática,

pertencente à alta-sociedade e sobrinha do presidente dos Estados Unidos da América. O casamento, amplamente noticiado pelos diversos jornais do império de Kane, constitui o ponto de partida para uma eventual carreira política.

Porém, cedo Emily se apercebe de que o marido vive obcecado com os negócios e relega-a para segundo lugar. O realizador mostra o progressivo afastamento entre o magnata e a mulher e a subsequente desintegração do matrimónio, através de uma inteligente montagem de planos representando sempre a mesma cena da vida doméstica: ao pequeno-almoço, os esposos comunicam cada vez menos, concentram-se a ler os jornais, ignoram-se mutuamente, num destino previsível, o divórcio.

O segundo casamento de Kane é com Susan Alexander, a amante, bem diversas de Emily, pois é uma rapariga do povo com alguma vocação para o canto. Acreditando que a jovem não detém um estatuto social idêntico ao seu, o magnata esforça-se por a transformar numa estrela. Para tal, compra-lhe uma sala de espetáculos, paga-lhe lições de ópera e obriga-a a prosseguir uma carreira nitidamente acima do seu talento.

O resultado é humilhante para Susan, como explica ao marido: “Não consegui fazer-te ver como me sentia, Charlie, não pude voltar a cantar. Não fazes ideia do que significa saber que uma audiência inteira simplesmente não te quer” (Welles, 2004, cap. 15, trad. minha). Atente-se nesta contradição: Susan tem consciência das suas *reais* limitações, ao passo que Kane se constela na idealização, distante dos factos. Mais uma vez, os guionistas se inspiraram no mundo real, pois o magnata Harold McCormick (1872-1941), um homem de negócios norte-americano, financiara a carreira da esposa, a cantora de ópera Ganna Walska, apesar da sua flagrante falta de vocação (Auretta, 2019, p. 97).

Susan esvoaça numa espiral depressiva, quase comete suicídio e, por último, deixa Kane. O marido é incapaz de suportar o abandono, pois tal significa que já não é adulado. Segundo os estudos desenvolvidos pelo neo-freudiano Heinz Kohut, perante a rejeição, o narcisista opta entre a fuga ou a raiva (Kohut, 1972, p. 379). Diante da revelação do abandono, o magnata tenta controlar a agressividade, numa cena dominada pelo silêncio pesado. O ângulo baixo faz o espectador sentir-se inferior e com receio da figura autoritária, prestes a explodir. Por fim, Kane perde a temperança e desfecha a ira sobre os objetos do quarto, que destrói sem parar. Uma galeria de empregados observa-o, tão estupefacta quanto impassível, contribuindo para que Kane se sinta envergonhado pela explosão pueril. Simbolicamente, um subtil jogo de espelhos, em que o reflexo se repete de forma confusa e até ao infinito, sugere um narcisista perdido entre a realidade e a imagem que fabricara de si.

Conclusão: o quebrar dos espelhos

Durante décadas, *Citizen Kane/O mundo a seus pés* (1941) foi considerado pelos críticos como o epítome do drama biográfico. Embora tal seja contestável, não deixa de ser verdade que se trata de uma obra-prima, capaz de resistir ao tempo e a mudanças na estética cinematográfica. A película de estreia de Orson Welles, então com apenas 25 anos, demonstra qualidades invulgares, nomeadamente no

uso do “chiaroscuro” e do foco profundo, para enfatizar o realismo (Bazin, 2010, pp. 37-38). Já no plano da diegese, a película prima pelo enredo bem urdido, contado por múltiplos narradores, pelos diálogos acutilantes e, obviamente, pelo protagonista inolvidável. Neste âmbito, a tela de cinema ou o ecrã de televisão funcionam também como um espelho, no qual um espetador narcisista se revê na figura de Kane ou, pelo contrário, simpatiza com as personagens que resistem ao seu poderoso magnetismo.

Kane encarna o mito de Narciso, centrado numa imagem tão grandiosa quanto distorcida de si, buscando a perpétua adulação e desprezando quem não o segue. Numa entrevista ao repórter incumbido de investigar a vida do magnata, Leland reflete acerca da personalidade deste: “Kane nunca acreditou em nada, exceto em si. [...] Suponho que tenha falecido sem outra convicção” (Welles, 2004, cap. 10, trad. minha). Trata-se de um testemunho significativo, pois resume cabalmente o espírito de um homem perturbado e solitário (Burgo, 2011, p. 2). Oitenta anos após a estreia, este clássico da sétima arte reflete e perpetua um Narciso tão perfeito e perene quanto o original. Constitui a prova de que os mitos não definham, mas antes se reciclam, algures nas águas escuras do inconsciente coletivo.

Referências bibliográficas

- Auretta, C. D. (2018). *Cinegramas: Entre a escrita e o ecrã*. Lisboa: Colibri.
- Bazin, A. (2005). *What is Cinema?* Vol. 1. Berkeley: University of California Press.
- Burgo, J. (2019). *Citizen Kane: Before We Called It Narcissistic Personality Disorder*. *Psych Central*. Retrieved from: <https://blogs.psychcentral.com/movies/2011/12/citizen-kane/>
- Campbell, W. J. (2001). *Yellow Journalism: Puncturing the Myths, Defining the Legacies*. Westport: Greenwood Press.
- Charanza, L. (2018). *Ugly Love: A Survivor's Story of Narcissistic Abuse*. New York: BookBaby.
- Coleridge, S. T. (2002). Kubla Khan. In A. Simões (Org. e trad.), *Antologia de Poesia Anglo-Americana: De Chaucer a Dylan Thomas* (pp. 205-209). Porto: Campo das Letras.
- Kohut, H. (1972). Thoughts on Narcissism or Narcissistic Rage. *Psychoanalytic Study of the Child*, 23, 86-113.
- Levy, K., Ellison, W., & Reynolds, J. (2011). A Historical Review of Narcissism and Narcissistic Personality. In W. K. Campbell, & J. Miller (Eds.), *The Handbook of Narcissism and Narcissistic Personality Disorder: Theoretical Approaches, Empirical Findings and Treatments* (pp. 3-13). Hoboken: Wiley.
- Naremore, J. (2005). *Citizen Kane* (1941). In J. Geiger, & R. L. Rutsky (Eds.), *Film Analysis*. New York: Norton.
- Paris, J. (2014). Modernity and Narcissistic Personality Disorder. *Personality Disorders: Theory, Research, Treatment*, 5.2, 220-226.
- Spaas, L. (2000). Introduction. In L. Spaas (Ed.), *Echoes of Narcissus* (pp. 1-10). New York: Berghahn Books.
- Vaknin, S. (2005). *Malignant Self Love: Narcissism Revisited*. Prague: Narcissus Publications.

Filmografia

- Schaefer, J. & Welles, O. (Producer), & Welles, O. (Director). (2004). *Citizen Kane*. USA: Radio Pictures.

Resumo

O protagonista do filme *Citizen Kane/O mundo a seus pés* (1941), de Orson Welles, é uma das figuras que melhor encarnam o narcisista. Charles Foster Kane constitui o epítome do homem que sonhou demasiado alto, ascendeu ao estrelato e, no término da vida, sofreu a queda. O seu comportamento exhibe características típicas da perturbação de personalidade narcísica: acaleta sonhos de grandeza; detém uma imagem auto-idealizada; demonstra falta de empatia; mantém um desejo constante de admiração, etc. Neste artigo, o meu objetivo reside em analisar o clássico de Welles na perspetiva do narcisismo. Para tanto, recorro a estudos sobre este transtorno de personalidade, ao filme e à opinião de diversos ensaístas.

Abstract

The protagonist of the movie *Citizen Kane/O mundo a seus pés* (1941), by Orson Welles, perfectly incarnates the image of the narcissist. Charles Foster Kane is the epitome of the man who dreamt too high, raised to stardom, and, at the end of his life, suffered the fall. His depicts characteristics associated with Narcissistic Personality Disorder: he holds delusions of grandeur; has an idealized self-perception; shows lack of empathy; has a need for continual admiration, etc. In this article, my goal is to analyze Welles's classic, under the perspective of Narcissism. To do so, I resort to studies about the Narcissistic Personality Disorder, to the movie and to the opinion of several essayists.

O Líquido Retrato de Narciso – a identidade fragmentada de Dorian Gray

The Liquid Narcissus Portrait – Dorian Gray's Fragmented Identity

José Vieira

Centro de Literatura Portuguesa (UC)
Instituto de Filosofia (UP)
jose-cvieira@outlook.pt

Palavras-chave: Dorian Gray, Narciso, Zygmunt Bauman, crise da identidade, fragmentação do sujeito, *duplo*.

Keywords: Dorian Graym, Narcissus, Zygmunt Bauman, Identity Crisis, Double, Subject Fragmentation.

Aproxima-te de uma grande pintura como te aproximarias de um grande príncipe.

Kakuzo Okakura, *O Livro do Chá*.

Quando Oscar Wilde publicou *O Retrato de Dorian Gray*, em 1890, ainda faltariam 16 anos para que *O Livro do Chá*, de Kakuzo Okakura, viesse a lume. É com este texto do escritor japonês, e com a citação que usamos como epígrafe inicial, que gostaríamos de começar a nossa reflexão, uma vez que à literatura, mais do que o rigor de um método objetivo e científico, interessa o repensar da condição humana a partir das grandes personagens e dos grandes textos.

Deste modo, a razão para abordarmos o reaproveitamento do mito de Narciso na obra do escritor irlandês passa necessariamente pela importância que o autor nipónico coloca na pintura e nos quadros: “Aproxima-te de uma grande pintura como te aproximarias de um grande príncipe” (Okakura, 2009, p. 9). Ora, é sob o pendão dos sentimentos de fascínio, da reverência, da admiração e do encantamento que Narciso se apaixona pela sua imagem espelhada na fonte de águas cristalinas. É a partir da tela de Basil Hallward, famoso pintor inglês que ocupa um espaço de relevo na economia do romance de Wilde, que Dorian Gray tem noção da sua verdadeira beleza, enamorando-se pela sua figura.

Se, por um lado, estes sentimentos mais luminosos realçam a beleza e a harmonia estética das duas personagens, não é menos certo afirmar que o egoísmo, a alienação, o esvaziamento do eu e a sua fragmentação, e posterior liquidez,

surgem como o lado mais sombrio, mas também com maior alcance literário e humano. De facto, é a partir deste tipo de sentimentos e de realidades que os grandes autores constroem as suas obras, moldando-as com a argila de que somos feitos, dado que o polido se esgota facilmente e os finais felizes e simples parecem não caber nas páginas dos grandes livros. Para isso, lembremo-nos das seguintes palavras: “Todas as famílias felizes se parecem umas com as outras, cada família infeliz é infeliz à sua maneira” (Tolstoi, 2006, p. 11).

Mas antes de avançarmos e desenvolvermos estas ideias, convém incidirmos sobre as semelhanças e as diferenças entre Narciso e Dorian Gray, pois é a partir dessa análise que não só encontraremos o eco de Narciso, como também a sua sobrevida literária através do líquido retrato de Dorian Gray.

Utilizaremos como fonte literária as *Metamorfoses* de Ovídio, por ser uma obra clássica, conhecido por volta do ano 8 e, por isso, canónica. No texto antigo, o narrador descreve-nos uma personagem que se arrebatava com a sua própria imagem, contemplando “os seus olhos, astros gémeos, e os cabelos dignos de Baco, dignos até do próprio Apolo, as faces impúberes e o pescoço de marfim, e o esplendor dos lábios, e o rubor misturado com a alvura da neve” (Ovídio, 2007, p. 96).

No texto de Oscar Wilde, a primeira descrição que temos de Dorian Gray, para além de impressionista e sinestésica, é demasiada vaga, permitindo ao leitor, portanto, ativar não só a sua enciclopédia pessoal, Umberto Eco *dixit*, mas também a sua imaginação, uma vez que nos deparamos com um “jovem Adónis que parece feito de marfim e pétalas de rosa” (Wilde, 2016, p. 18). Cumpre realçar que é através do olhar de Henry Wotton, aristocrata diletante, que “vemos” pela primeira vez o retrato de Dorian Gray. Não deixa de ser sintomática a comparação do jovem britânico com os deuses da antiguidade grega, remetendo-nos, ainda, diretamente, para Narciso, através da seguinte expressão: “Ora, meu caro Basil, ele é um Narciso” (Wilde, 2016, p. 18).

Por intermédio de uma outra personagem do romance, Lady Brandon, sabemos que Dorian “é um rapaz encantador” que, aparentando não fazer nada, “toca piano, ou será violino” (Wilde, 2016, p. 23). Assim sendo, as primeiras impressões que temos sobre o protagonista estão imbuídas de mistério, o que tem como propósito despertar a curiosidade do leitor. Páginas depois, e novamente a partir do olhar de Henry e, conseqüentemente, através da estratégia da focalização interna que ativa mecanismos de figuração, descobrimos alguns traços físicos da personagem: “Lord Henry contemplou-o. Sim, era na realidade extremamente belo, com os seus lábios finamente desenhados, os seus olhos azuis francos, o seu cabelo de dourados caracóis” (Wilde, 2016, p. 30).

São, desde logo, evidentes as semelhanças entre Dorian Gray e Narciso: ambos são muito jovens e possuem uma beleza ímpar, seja por causa dos seus cabelos loiros e encaracolados, sinal de pureza e divindade, seja pelos olhos claros ou pelos seus lábios sedosos e sumarentos.

De facto, tanto um como outro se quedam enamorados pela sua própria imagem, havendo, assim, continuidade na estrutura do mito e da personagem clássica. Se Narciso “olha maravilhado para tudo o que o torna maravilhoso” (Ovídio, 2007, p. 96), Dorian, ao mirar-se, “recuou, e as suas faces enrubesceram momentaneamente de prazer” (Wilde, 2016, p. 38).

Não é por acaso que George Steiner, no seu famoso ensaio *Presenças Reais* escreve que “o encantamento de Narciso é, tautologicamente, o mesmo que o do suicídio. E Narciso não tem necessidade da arte. Nele, a expressão, a fantasia, a criação de uma imagem, regressam, fatalmente, ao seu eu fechado” (1993, p. 128).

Assim, perante o próprio eu, o sujeito encontra-se numa situação ambígua e paradoxal, uma vez que se, por um lado, toda a realidade externa deixa de fazer sentido e de ter existência, por outro lado, o mundo interior pode tornar-se num labirinto que, à primeira vista, surge como deslumbramento e autocontemplação. O mundo exclusivo do egoísmo de Narciso rapidamente se transforma numa condenação ao degredo, se tivermos em mente que o aprisionamento pela imagem e pelo ego é uma camisa de forças que trará alguns amargos de boca. No caso de Narciso, após os primeiros sinais de fascínio, vem a consciência da tristeza e da angústia: “Oh! Mas ele sou eu! Percebi! O meu reflexo já não me engana. [...] O que desejo já eu tenho: é a abundância que me faz pobre” (Ovídio, 2007, p. 97); no caso de Dorian Gray, os efeitos serão mais demorados e intensos, uma vez que o deslumbramento inicial, acometido pelos ditos de Lord Henry e pelo seu panegírico da juventude, afirmando que o tempo “tem ciúmes [de Dorian] e combate os seus lírios e as suas rosas” (Wilde, 2016, p. 35), trarão a personagem tanto deslumbrada como anestesiada pelo perfume da beleza.

Quando Dorian vê o seu retrato pela primeira vez, outra forma de se ver ao espelho, toma consciência não só da sua beleza, mas também da efemeridade de algo tão frágil e delicado, o que acarreta duas consequências: em primeiro lugar, a tomada de conhecimento fenomenológica da sua beleza como marca indelével de superioridade; em segundo lugar, a inevitabilidade e inexorabilidade da marcha do tempo. As duas consequências, mais do que se excluírem ou divergirem, acabam por se complementar, como teremos oportunidade de ver.

Dorian Gray toma consciência de que um dia o seu rosto se tornaria “enrugado e chupado, os seus olhos pequenos e baços, a graciosidade da sua figura vergada e deformada” (Wilde, 2016, p. 38). Ao pensar na futura metamorfose do seu corpo, ele sente uma dor excruciante.

É neste momento que a personagem parece, efetivamente, despertar, e encontrar aquilo que poderemos chamar de sentido para a sua existência: a paixão pela beleza e pela eterna juventude através de múltiplas sensações e experiências. Não é descabido recuperar novamente a personagem mitológica para entendermos de que modo Mr. Gray realiza a sua sobrevida. Se Narciso, ao ver-se no reflexo das águas sente uma infinita tristeza por não se poder alcançar, desabafando “Oh! se eu pudesse separar-me do meu próprio corpo!” (Ovídio, 2007, p. 97), já Dorian Gray, por seu turno, conseguirá separar-se da consequência dos seus atos, atitudes e apetites, transportando essas características para o retrato, como, ao mesmo tempo, permanecerá jovem, havendo, deste modo, uma separação entre aquilo que vamos chamar de corpo físico e corpo moral. E assim começa, ainda que de forma sub-reptícia e inconsciente, a fragmentação da sua unidade.

É no seguinte diálogo que Dorian Gray, sem ter noção que o seu desejo será realizado, recupera e expande a personagem mitológica:

Eu serei velho, horrível e disforme, mas este retrato permanecerá sempre jovem. Nunca terá mais a idade do que este exato dia de junho... Mas se pudesse ser ao

contrário! Se fosse eu que ficasse sempre jovem e o retrato que envelhecesse! Era capaz... era capaz de dar tudo por isso! Sim, não há nada no mundo que não desse! Até a alma! [...] Tenho ciúmes de todas as coisas cuja beleza nunca morre. Tenho ciúmes do retrato que de mim pintaste. Porque há de ele guardar o que eu inevitavelmente perderei? Cada momento que passa rouba-me qualquer coisa para lhe dar a ele. Oh, se ao menos pudesse ser ao contrário! Se fosse o retrato que mudasse, e eu pudesse continuar sempre como sou agora! (Wilde, 2016, p. 39)

O que acontece, então, é que Narciso sente dor e sofre por causa da sua imagem inalcançável, enquanto Dorian Gray reflete o olhar de um Narciso guloso de beleza que nunca morre. A revisitação do mito de Narciso torna-se, assim, fundamental, na medida em que o mito ocupa um lugar importante, como pano de fundo ou lençol freático literário que Oscar Wilde recupera, ao mesmo tempo que o vai moldando ao período finissecular, de especulação das verdades positivistas e de começo do questionamento de todas as verdades até então estabelecidas, como o Estado, a Igreja e a Família. Não podemos esquecer que a época vitoriana representa um momento da história de profundo respeito pelos dogmas e pelas práticas religiosas mais puritanas, o que acaba por chocar com o romance de Wilde, que pretende revelar a hipocrisia social e cultural vivida numa Londres cinzenta, industrializada e poluída tanto pelos fumos negros do carvão como da pobreza e miséria dos bairros suburbanos.

A partir deste momento, Dorian Gray agirá sob a influência de Henry Wotton que representa para a personagem “todos os pecados que nunca te[ve] coragem de cometer” (Wilde, 2016, p. 89).

Antes de avançarmos para a metamorfose do olhar de Narciso em Dorian Gray, cumpre realçar um episódio que, de certo modo, aproxima as duas figuras, ainda que com as devidas *nuances*: o da sua hereditariedade. Narciso é filho da “azulada Liríope” (Ovídio, 2007, p. 94), uma bela ninfa que fora violada por Cefiso, deus dos lagos. Sabemos, assim, que a personagem procede de figuras importantes e olímpicas. Dorian Gray, por seu turno, é filho do Amor e da Morte, uma vez que a sua mãe, para além de ser filha do último Lord Kelso, era dotada de extrema beleza, despertando o interesse de todos os homens do seu tempo, e o pai era um “pé-rapado, um zé-ninguém”, como relata Lord Fermor, tio de Henry, e viria a ser morto num duelo, meses após o casamento. A mãe de Dorian morreria, também, em “menos de um ano” (Wilde, 2016, p. 47), de desgosto.

Assim que Mr. Gray se apercebe que a “busca da beleza” deve “ser o verdadeiro segredo da vida” (Wilde, 2016, pp. 60-61), o seu percurso sofre diversas transformações. Dias depois, ao assistir a uma peça de Shakespeare num dos teatros dos arredores de Londres, a personagem apaixona-se por Sibyl Vane, uma jovem que interpreta o papel de Julieta.

Dorian vai relatar o seu amor a Henry, pedindo-lhe ajuda para que ela também o ame. Lord Wotton apercebe-se, assim, que está perante um outro Dorian Gray, diferente daquele “rapaz tímido e assustado que conhecera no *atelier* de Basil” (Wilde, 2016, p. 66).

Contudo, o amor que dizia sentir pela pobre Sibyl rapidamente desaparece. Numa noite em que Basil e Henry foram com Dorian ao teatro onde a rapariga atuava, esta negligenciou o seu papel, desinteressada pelo teatro e somente com

olhos para o amor que Dorian nutria por si. No final da peça, zangado, Mr. Gray dirige-se a Sibyl dizendo que já nada sente pela atriz, afirmando que depois daquela noite ela era “fútil e estúpida”, quando até àquele momento representava o ideal de gênio e beleza que Dorian buscava. O Narciso vitoriano termina o diálogo da seguinte forma: “Já não representas nada para mim. Jamais voltarei a ver-te. Jamais pensarei em ti. [...] Uma atriz de terceira categoria com uma cara bonita” (Wilde, 2016, p. 96).

Revoltado, o protagonista abandona o teatro e percorre as ruelas dos subúrbios onde escutou “mulheres com vozes roucas e sonoras” chamando por ele, vendo, ainda, “crianças aninhadas às soleiras e ouviu guinchos e obscenidades vindas de pátios esconsos” (Wilde, 2016, p. 98).

Este episódio procura colocar em evidência dois pontos de reflexão. O primeiro é uma evidente crítica aos vitorianos, que praticavam o “culto das virtudes burguesas e prosaicas” obrigando a literatura a uma pureza artificial que laureava os escritores que escondessem os “impulsos mais animais do homem” (Taborda, 1966, p. 12); a segunda reflexão, por sua vez, revela uma personagem imatura e inconstante, que não é capaz de conhecer os seus sentimentos de forma aprofundada e coerente. Fechado sobre a sua própria imagem de beleza harmoniosa e eterna juventude, Dorian Gray continua a usar a roupagem do velho Narciso do mito, “jovem belo e cruel para com aqueles que dele se apaixonam” (Pena, 2017, p. 18).

Voltando ao romance e à madrugada do ácido momento entre Dorian e Sibyl, o protagonista, após chegar a casa nota que o retrato apresenta uma ligeira alteração. De facto, a “expressão era diferente. Dir-se-ia que havia um laivo de crueldade nos seus lábios [...] Que significava aquilo?” (Wilde, 2016, p. 99). Já arrependido da sua atitude com a pobre atriz, Dorian pensa em reconciliar-se com a personagem, voltando a dedicar-lhe o seu amor. Todavia, Lord Henry informa-o que a pobre rapariga se havia suicidado na madrugada anterior, claro está, devido à crueldade e aspereza de Dorian Gray. Nesse momento, a personagem toma consciência de que a sua crueldade não só levava à morte uma pessoa inocente, como também efetuara alterações no seu retrato. Deste modo, o seu corpo físico manteria uma beleza imaculada enquanto o seu corpo moral, o retrato, seria o espelho dos seus pecados e das suas ações.

Esta primeira mudança no retrato trará grandes consequências e será um ponto de viragem na vida de Mr. Gray. Se Narciso entristece ao tomar consciência que o seu reflexo é fruto de toda a sua tristeza e desgraça, Dorian Gray, por seu turno, acabará por usar o retrato como escape de todas as suas imoralidades, defeitos e desejos mais íntimos. Ainda que num primeiro momento a personagem demonstre algum arrependimento, rapidamente essa atitude é posta de parte, surgindo, assim, um outro Dorian Gray, ou, se quisermos, a personagem em todo o seu esplendor. As ações e as opções do protagonista desenvolver-se-ão, a partir de agora, sem algum remorso ou peso na consciência, como fica evidente no seguinte diálogo, que é ao mesmo tempo dilacerante e belo:

Sou tão culpado pela sua morte como se lhe tivesse cortado o seu belo pescoço com uma faca. E todavia as rosas não estão menos bonitas por isso. Os pássaros cantam no jardim com a mesma alegria. E esta noite devo ir jantar contigo, e depois

seguir para a Ópera, e cear em qualquer sítio mais tarde, suponho eu. A vida é tão extraordinariamente dramática! Se eu tivesse lido isto num livro, Harry, julgo que me teria comovido até às lágrimas. Mas, de certo modo, agora que realmente aconteceu, que me aconteceu a mim, parece demasiado incrível para fazer chorar. (Wilde, 2016, p. 108)

O desvario completo toma, assim, conta das ações e da vida de Dorian Gray, que se sente um homem, tendo agora “novas paixões, novos pensamentos, novas ideias” (Wilde, 2016, p. 120).

Do excerto anterior devemos evidenciar, ainda, aquilo que Oscar Wilde chamou de banalização das coisas belas, no texto “O Declínio da Mentira”, presente nos ensaios intitulados *Intenções*: “as únicas coisas belas [...] são as que não nos dizem respeito. A partir do momento em que se nos tornam úteis ou necessárias, ou nos afectam, de algum modo, [...] caem, por isso mesmo, fora da esfera da própria arte” (2006, p. 26).

Assim, a personagem que vive em busca da eterna beleza e juventude procura-a, ainda que paradoxalmente, fora de si, pois o seu interior vive obcecado com a ideia de jamais envelhecer ou mudar, independentemente das suas escolhas. A partir do momento em que episódios trágicos, cómicos ou até amorosos se tornam realidade, Mr. Gray perde o interesse, banalizando-os e sentindo-se indiferente perante eles.

O mesmo jovem que, numa “infantil paródia narcísica, beijara, ou fingira beijar, aqueles lábios pintados que agora lhe sorriam com tanta crueldade” (Wilde, 2016, p. 114), era capaz de não sentir absolutamente nada por uma jovem que se suicidou. O seu prazer tornou-se num ato de autoemulação sádico através do contraste entre o seu belo rosto e a decadência e podridão presentes no retrato, enamorando-se sempre e cada vez mais pela sua própria beleza, ao mesmo tempo que se “interessava mais pela corrupção da sua própria alma” (Wilde, 2016, p. 136).

O narcisismo de Dorian Gray ultrapassa a ideia de simples egoísmo presente no mito clássico. Agora estamos perante um sujeito que, para além de egoísta, sente prazer na sua própria corrupção, deleitando-se com os “vincos hediondos que se cavavam na testa enrugada, ou assomavam em volta da grande boca sensual” (Wilde, 2016, p. 136).

É nesta dualidade de corpo físico e corpo moral que a fragmentação da unidade do sujeito irrompe, através da sua curiosidade intelectual e dos seus apetites que, uma vez satisfeitos, eram banalizados e abandonados em detrimento de novas sensações, experiências e aventuras. Ainda que Mr. Gray adote a atitude e a postura do dandy e do diletante, o maior realce vai para a sua constante busca de novas experiências, que refletem um sujeito em constante trânsito, numa incessante busca pela sua identidade em atividades tão díspares e variadas. A personagem começa a colecionar instrumentos musicais estranhos (141), dedica-se ao misticismo (140) e à arte dos perfumes (140) às joias (142), aos bordados, às tapeçarias (144) e aos paramentos eclesiásticos, por exemplo (145). Tudo isto reflete um sujeito em busca da sua identidade, entretanto perdida nos meandros das várias experiências e realidades que vivera. Essa busca reflete uma fragmentação do sujeito que não só é sinal dos tempos finisseculares, como também arvora e antevê a total crise da unidade do sujeito inaugurada com o advento do

Romantismo e totalmente explorada pelas vanguardas e pelo Modernismo. Na seguinte passagem ficará evidente não só a exuberância da vida de Dorian Gray e do seu corpo físico, como também a degradação do seu corpo moral e consequente dispersão da sua identidade, através de grandes festas e orgias:

Ciganos possessos arrancavam alucinados de pequenas cítaras, ou severos tunisinos de xailes amarelos tangiam as cordas tensas de monstruosos alaúdes, enquanto negros sorridentes batiam monotonamente em tambores de cobre e, de pernas cruzadas sobre tapetes vermelhos, magros indianos de turbante sopravam por compridas flautas de junco ou bronze e encantavam – ou fingiam encantar – grandes cobras-capelo ou repugnantes víboras cornudas. As pausas abruptas e vibrantes dissonâncias da música bárbara entusiasmavam-no quando a graça de Schubert, ou os belos lamentos de Chopin, ou mesmo as prodigiosas harmonias de Beethoven soavam indiferentes aos seus ouvidos. (Wilde, 2016, p. 141)

Ficam, pois, visíveis, por um lado, as excentricidades de Dorian, mas, por outro lado, é evidente o seu cansaço, o seu desinteresse, pessimismo e apatia. Entrando, também, no mundo do ópio, a personagem procura uma escapatória à sua maldição, ao desgaste do seu corpo moral, cada vez mais degradado. Acreditamos, por isso, que não é descabido recorrer ao pensamento de Zygmunt Bauman a propósito do sujeito da modernidade e da post-modernidade, isto é, à sua dispersão, refletida na imagem, para o que aqui nos interessa, do turista e do vagabundo, sujeitos líquidos por excelência. Vejamos de que forma.

Em primeiro lugar, o tempo adquire outros contornos, deixando de ser um rio, mas antes “uma colecção de pântanos e tanques de água” (Bauman, 2007, p. 96), vindo daí a metáfora da liquidez, tanto do tempo como do sujeito, uma vez que as verdades sólidas onde assentavam todos os preceitos ruíram. Interessa agora recusar a fixação, não ficando amarrado a nenhum lugar, sensação, pessoa ou experiência, não dedicando “a vida inteira a uma vocação única” (Bauman, 2007, p. 94).

É exatamente este o preceito adotado por Dorian Gray que é, ao mesmo tempo, um turista e um vagabundo. Para o sociólogo polaco, turistas e vagabundos realizam “a façanha de não pertencerem ao lugar que podem estar visitando: é deles o milagre de estar dentro e fora do lugar ao mesmo tempo” (Bauman, 1991, p. 114). Assim, “turistas e vagabundos são as *metáforas* da vida contemporânea. Uma pessoa pode ser (e frequentemente o é) um turista ou um vagabundo sem jamais viajar fisicamente para longe”, sejam essas pessoas de papel ou não, já que todos nós, “de uma forma ou de outra, no corpo ou no espírito, aqui e agora ou no futuro antecipado, de bom ou de mau grado”, nos encontramos “em movimento” (Bauman, 1991, p. 118).

Ainda que Bauman aplique estes conceitos à contemporaneidade, acreditamos que não é descabido associá-los a Dorian Gray, na medida em que esta personagem e o romance anteveem muitos dos preceitos que Fernando Pessoa levará à exaustão: falamos da fragmentação e da dispersão da unidade do sujeito. De facto, a personagem de Oscar Wilde apresenta essas características de um sujeito dissolvido em vários ou num duplo, que ao invés de se mirar num espe-

lho, observa-se num quadro, um outro objeto artístico com um alcance e uma representatividade mais densas e profundas.

Dorian Gray, segundo Maria Taborda, representa “um tipo extremo, mas verosímil”, uma vez que representa sobretudo o “drama da natureza humana, as duas tendências naturais, o oscilar perpétuo entre o bem e o mal” (Taborda, 1966, p. 123). É nessa oscilação que também encontramos a grandeza da personagem e a sua verosimilhança, na medida em que não é perfeita e vive rodeada de contradições e paradoxos. Com o passar do tempo, Mr. Gray começou a deixar de observar com tanta frequência a sua degradação no retrato. Porém, quando se lembrava da hedionda imagem pintada parecia recuperar a sua boa disposição. Depois, “subitamente”, conta o narrador, “sentava-se frente ao retrato, por vezes desprezando-o e a si próprio, mas, outras, imbuído desse orgulho individualista que contribui para a gratificação do pecado e sorrindo com um secreto prazer” (Wilde, 2016, p. 146).

Mr. Gray é um narciso que se encontra numa situação equívoca defronte do seu próprio eu. Ao mesmo tempo que se ama, ele “sente uma revolta conta este amor exclusivo (Rank, 2005, p. 58) que se manifesta ora com medo e desgosto do próprio reflexo, ora pela perda da sombra ou da imagem como uma luta.

A luta entre o bem e o mal e a oscilação entre o desejo de mudar de rumo ou continuar a mesma vida excêntrica começam a surgir no interior de Dorian Gray que, em diálogo com Henry, toma a iniciativa de mudar de vida. Primeiramente, Mr. Gray começa por dizer ao amigo que já não é o mesmo. Em resposta, Lord Wotton diz invejar o jovem Narciso, por ele ser o “tipo que convém à nossa época, que a nossa época receia ter encontrado. [...] A vida tem sido a tua arte. Transcreveste-te em música. Os teus dias são os teus sonetos” (Wilde, 2016, p. 222). Mais do que sonetos, os dias de Dorian Gray tornaram-se literatura, revisitando o olhar de Narciso, dando continuidade a um mito e adequando-o a um contexto diferente, continuando ainda hoje atual e moderno, passível de ser discutido, lido e pensado.

Já no final do romance, Basil, o pintor do retrato amaldiçoado, visita a personagem em sua casa e depara-se com a transformação dada na sua obra. A seguinte descrição coloca-nos perante um Dorian grotesco e assustador:

O horror, ou o que quer que fosse, não arruinara por completo a maravilhosa beleza. Notava-se ainda o ouro do cabelo que rareava e o rubro da boca sensual. Os olhos turvos conservavam algum encanto do seu azul, os nobres contornos não se tinham esvanecido completamente. (Wilde, 2016, p. 162)

É então que Dorian Gray se revela ao pintor em toda a sua humanidade, a partir do seguinte diálogo: “Ensinaste-me a ser vaidoso da minha beleza. Um dia apresentaste-me a um teu amigo que me expôs a maravilha da juventude e terminaste o retrato que me revelou a maravilha da beleza.” Ao que Basil responde: “Disseste-me que o tinhas destruído”, seguido das palavras brônzeas de Dorian: “Enganei-me. Foi ele que me destruiu” (Wilde, 2016, p. 163).

O que acontece de seguida é a confirmação do interior fragmentado de uma personagem que vive entre a lealdade que deve à beleza exterior e o medo de se confrontar com o horror de dentro. Dorian esfaqueia Basil e fá-lo devido a

um sentimento incontrolável que adveio do quadro, “sussurrando ao ouvido por aqueles lábios escarninhos” (Wilde, 2016, p. 164). O corpo moral que vive aprisionado no retrato de Mr. Gray toma posse e controle das ações do corpo físico de um homem que aparentava ser tão inocente e alvo como o seu rosto. Logo de imediato, o quadro sofre outra alteração, desta feita, uma mancha vermelha surge numa das mãos como denunciando o homicídio e sinalizando a total desgraça de Dorian Gray.

Depois de ter assassinado Basil, o autor do retrato, a personagem decide matar também o trabalho do pintor. Com a mesma faca que usara momentos antes, Mr. Gray começa a esfaquear o quadro. Contudo, é tarde demais que se apercebe que as punhaladas caíam sobre si próprio, levando-o a gritar agonicamente. Termina o romance com as seguintes palavras, a nosso ver tão sugestivas quanto impressionistas:

Quando entraram, encontraram, pendurado na parede, um magnífico retrato do patrão como o tinham visto da última vez, em todo o esplendor da sua delicada juventude e beleza. Jazendo no chão estava um homem mirrado, com uma cara hedionda. Só depois de lhe examinarem os anéis é que descobriram quem era. (Wilde, 2016, p. 229)

Com a morte de Dorian Gray, o quadro volta a adquirir o aspeto e as tonalidades de quando havia sido pintado, acabando, desse modo, o fim da fragmentação do sujeito, por um lado, e consequentemente, por outro, o desfecho da sobrevivência literária de Narciso que tem neste arrojado gesto de Dorian a sua reescrita. No texto clássico, Narciso afirma que a “morte não seria cruel, pois na morte deixar[ia] a dor: mas ele, a quem eu amo, prouvera que vivesse mais tempo!” (Ovídio, 2007, p. 97). Ainda que Narciso acabe por sucumbir, o seu mito conserva-se presente até aos nossos dias, sendo não só aproveitado pela literatura, como pela pintura e até pelas ciências das profundezas. No entanto, é em Dorian Gray que, em termos literários, adquire um outro patamar, que não só revalida o mito clássico, como também avança um passo na sua definição.

A revisitação do olhar de Narciso em Dorian Gray continua a ser uma forma de salvação do Belo, pois se a época atual é a da beleza polida, do “liso e impecável” (Han, 2016, p. 11), como afirma o filósofo germano-coreano Byung-Chul Han, Oscar Wilde recorda-nos que a única Arte que interessa será sempre a ignominiosa, a que nos levará à reflexão em torno das funduras humanas, dos nossos gestos, defeitos e atitudes. O mundo do hedonismo é um mundo do polido, onde não há espaço para dor ou ferida alguma ou até mesmo culpa. Ainda que, num primeiro plano, seja esse o desígnio de Dorian Gray, a personagem apercebe-se, depois de uma vida depravada, que só o baque dá a consciência necessária para podermos ser mais e melhor. De facto, “da obra de arte provém um abalo que derriba o espectador”, e a verdade é que o abalo sofrido por Dorian Gray continua a ecoar nos nossos dias, pois mais do que preservar “e transmitir a experiência dos outros” (2010, p. 44), Antoine Compagnon *dixit*, a Literatura diz-nos mais de nós próprios do que um espelho. Foram as palavras, vieram as ideias.

Referências bibliográficas

- Bauman, Z. (2007). *A Vida Fragmentada. Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água.
- Bauman, Z. (1991). *O mal-estar da Pós-Modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Compagnon, A. (2010). *Para que serve a Literatura?* Tradução de José Domingues de Almeida. Porto: Deriva Editores.
- Pena, A. N. (org.) (2017). *Eco e Narciso. Leituras de um Mito*. Lisboa: Cotovia e Centro de Estudos Clássicos.
- Han, B.-C. (2016). *A Salvação do Belo*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água.
- Kakuzo, O. (2009). *O Livro do Chá*. Tradução de Fernando Mira Barros. Lisboa: Cotovia.
- Ovídio. (2007). *Metamorfoses* Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia.
- Rank, O. (2005). *Don Juan et le Double*. Paris: Payot.
- Steiner, G. (1993). *Presenças Reais*. Tradução e Posfácio de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Presença.
- Taborda, M. da P.S. (1966). *Oscar Wilde e o Retrato de Dorian Gray*. Dissertação de Licenciatura em Filologia Germânica apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Tolstoi, L. (2006). *Anna Karénina*. Posfácio de Vladimir Nabokov e Tradução de António Pescada. Lisboa: Relógio D'Água.
- Wilde, O. (2006). *Intenções. Quatro Ensaios sobre Estética*. Tradução e Posfácio de António M. Feijó. Lisboa: Cotovia.
- Wilde, O. (2016). *O Retrato de Dorian Gray*. Introdução de Francisco Vale e Tradução de Margarida Vale de Gato. Lisboa: Relógio D'Água.

Resumo

Publicado em 1890 por Oscar Wilde, *O Retrato de Dorian Gray* surge como a obra maior do ficcionista irlandês. Para além da reflexão em torno das relações humanas, do amor, do ódio e da manipulação, a obra de Wilde realça outros aspetos e temas que muito antevêm e pressentem a crise do sujeito unitário que assolou as correntes literárias da passagem do século XIX para o século XX, tendo a sua manifestação máxima no Modernismo e nas Vanguardas.

A nossa comunicação tem como objetivo refletir sobre o modo como a figura e o mito de Narciso são reaproveitados pelo autor até à sua reconstrução sob um modelo de visão do mundo finissecular. Partindo da imagem do *duplo* e do *outro*, em concomitância não só com a ideia da perda da unidade do sujeito preconizada por Stuart Hall, mas também com as teorias sobre o sujeito líquido defendidas por Zygmunt Bauman, daremos conta da representatividade e do alcance literários presentes no protagonista do romance.

Se, por um lado, é seguro afirmar que Dorian Gray é um eco do Narciso que se apaixona não pelo seu reflexo nas águas de um rio, mas antes pelas cores de um retrato, por outro lado não é menos verdade propor que o sujeito que jamais vê alterada a sua compleição física é espelho e reflexo de uma época que levou o *eu* ao seu egotismo e consequente esgotamento, como mais tarde Pessoa irá demonstrar de forma magistral.

Assim, a nossa comunicação desenvolver-se-á a partir das questões da crise da identidade através da revisitação do olhar de Narciso.

Abstract

Published in 1890 by Oscar Wilde, *The Portrait of Dorian Gray* appears as the Irish fiction writer's greatest work. In addition to reflecting on human relationships, love, hate and manipulation, Wilde's work highlights other aspects and themes that greatly anticipate and present the crisis of the unitary subject that devastated literary currents from the turn of the 19th century to the 20th century, with its maximum manifestation in Modernism and the Vanguards.

Our communication aims to reflect on the way in which the figure and the myth of Narcissus are reused by the author until their reconstruction under a model of a finite-secular world view. Starting from the image of the double and the other, concurrently not only with the idea of the loss of the unity of the subject advocated by Stuart Hall, but also with the theories about the liquid subject defended by Zygmunt Bauman, we will give an account of the present literary representation and reach in the protagonist of the novel.

If, on the one hand, it is safe to say that Dorian Gray is an echo of the Narcissus who falls in love not with its reflection in the waters of a river, but rather with the colors of a portrait, on the other hand, it is no less true to propose that the subject who he never sees any change in his physique, it is a mirror and reflection of a time that led the ego to its egotism and consequent exhaustion, as Pessoa will later demonstrate in a masterly way.

Thus, our communication will develop from the issues of the identity crisis through the revisiting of Narcissus' gaze.

De seres marinhos, feitos falsificados e espaços simulados. *Fake news* de hoje e de ontem

About sea creatures, false achievements and invented places. Today's and Yesterday's Fake News

Virgínia Boechat

AgroParisTech
virginiabboechat@gmail.com

Palavras-chave: Mocumentário, *Fake News*, pós-verdade, literatura de viagens, sereias, *mirabilia*.
Keywords: Mockumentary, Fake News, Post-truth, Travel literature, Mermaids, *Mirabilia*.

Em 27 de maio de 2012, o filme *Sereias: o corpo encontrado* [*Mermaids: The Body Found*] veio a público exibido no canal de televisão *Animal Planet*, e desde então passou a ser republicado na internet em diversas plataformas de *streaming*. Em seus 82 minutos de duração, essa obra apresentada em formato *documental* acompanha as inusitadas e extraordinárias descobertas de um grupo de cientistas sobre a provável existência de uma espécie humanoide marinha antes sempre tida como mítica, as sereias. Introduzidos e nomeados como biólogos anteriormente ligados à agência governamental norte-americana NOAA (*National Oceanic and Atmospheric Administration*), os especialistas dão longos depoimentos, interpolados por diversos recursos de reconstituição e de documentação, sobre aquela experiência tão desconcertante e transformadora em termos científicos.

Nos primeiros minutos, o espectador é advertido de que “Os cientistas deste filme estão falando para câmeras pela primeira vez” e de que “As filmagens que está prestes a ver nunca foram veiculadas até agora”. É com uma emoção cativante que Dr. Paul Robertson, identificado então como antigo assistente integrante da equipe do departamento de pesca da NOAA, reconstitui o seu processo de pesquisa, com a menção às diversas provas científicas, gravações de áudio, fragmentos de um corpo, reconstituição de um crânio, testemunhos de avistamentos, vídeos gravados, artefatos e armas entalhadas encontrados. A seriedade da Dra. Rebecca Davis, apresentada como outro antigo membro do grupo, surge ainda para confirmar todos esses achados. Impressionantes são os depoimentos de outros mostrados como especialistas, como o do Dr. Rodney Webster, da University of do South Florida, especializado em comunicação animal, que afirma reconhecer a existência de uma linguagem desconhecida em uma grava-

ção feita no fundo do oceano conhecida como *bloop*, ou do Dr. Stephen Pearsall, do Smithsonian Institution, do Dr. Gavin Dittmar, da University of Cape Town, ou da Dra. Leanne Visser, da Witwatergrands University. Além de suas opiniões difundidas como *profissionais*, os eventos mostrados no filme encontram-se em geral datados e localizados. Mas uma descoberta de tal relevância não se daria, contudo, de maneira tão fácil; eis que são impostas a eles imensas dificuldades, censura governamental, corte de programas, além de confisco de material e dos resultados por parte dos governos envolvidos.

O sentimento do espectador pode ser de enorme indignação diante da grandiosidade dessa possível descoberta científica e da impossibilidade que aqueles pesquisadores enfrentaram para dar continuidade à pesquisa. O ápice dos obstáculos pode ser testemunhado quase no fim do ‘documentário’, graças à inclusão de um vídeo da câmera de vigilância supostamente situada na frente da University of Cape Town, instituição onde o grupo vinha estudando os restos fragmentados de um cadáver – que dá título à obra – tido como de um desses humanoides. Nas imagens da câmera, datadas da manhã de oito de agosto de 2005, a polícia surge e apreende todo o material relacionado a tal estudo.

Além dos vídeos, dos testemunhos dos ‘especialistas’, das datas e localizações, umas reconstituições são incluídas, sendo que em algumas delas estão legendas que esclarecem que se trata de uma “reconstituição dramática”, nas quais atores interpretam os membros pesquisadores. Outras simulações e animações feitas por computador são também inseridas no filme, porém já sem esse mesmo aviso que delimitaria a ficção. Em outros trechos ainda, o público é advertido de que uma determinada gravação é real, como na abordagem da sequência sonora conhecida como *bloop*¹. Não é, portanto, sem desconcerto ou decepção que o espectador tem de constatar que o pretenso *documentário* seria de fato uma obra de *ficção científica*, em uma realização que estilhaça as possíveis fronteiras de ambos os gêneros. O mesmo espectador é que é a cobaia dessa experiência – muito rentável – realizada pelo *Animal Planet*.

Sereias: o corpo encontrado mostra-se como uma das obras audiovisuais mais significativas deste momento distópico chamado de *pós-verdade*. É uma exímia realização no sentido de ter alcançado uma alta convergência de seus desconcertantes propósitos artísticos falsificatórios com o *Zeitgeist* da ultrapassagem hierárquica da noção de verdade. Seus recursos são demolidores da certificação conferida pelos discursos acadêmico, científico e institucional, assim como do próprio discurso testemunhal, ou de qualquer convicção de eventual correspondência entre signos e referencial. Além disso, fragiliza também o estatuto da própria ficção, desestabilizando tanto a crença no pacto ficcional do espectador

¹ A NOAA esclarece em seu site que *bloop* “é o nome dado a um som subaquático misterioso gravado nos anos 90. Anos depois, os cientistas da NOAA descobriram que esse som provinha de um iceberg se rachando e desprendendo de uma geleira antártica” [Todas as traduções de sites, de comentários, de trechos de livros e de vídeos aqui incluídas são nossas]. “‘The Bloop’ is the given name of a mysterious underwater sound recorded in the 90s. Years later, NOAA scientists discovered that this sound emanated from an iceberg cracking and breaking away from an Antarctic glacier” (“What’s the bloop”, NOAA, s.d.).

com a obra quanto a possibilidade de uma escolha confortável e definitiva pelo pacto de veracidade. Mesmo sua recepção dentro de um estatuto de paródia fica inviabilizada, pela inexistência de um pacto que legitime essa relação junto ao público. O filme coloca, portanto, seus telespectadores em um lugar de alienação e suspensão a propósito da chave com a qual deve receber aquela forma e aquele conteúdo. Outras obras audiovisuais tentaram esse recurso anteriormente, mas nunca se tinha visto tamanho êxito. *Sereias: o corpo encontrado* opta pelo engano que conduz à incerteza acerca da relação com a obra e com a própria realidade, infringindo ao público como recurso cinematográfico.

Seu criador e um dos autores, Charlie Foley, declarou à *ABC News* que houve a clara intenção de que as pessoas recebessem a história com em uma “chave de possibilidade”, “Na esperança de que o que *Sereias* permitisse aos espectadores fosse... permitisse que eles suspendessem sua descrença” (*ABC News*, 2013)². Segundo uma resenha de Neil Genzlinger no *New York Times*, o filme trabalha em cima de tênues fragmentos que podem ser considerados factuais, como o “fato real de que alguns cientistas acreditam que o uso de sistemas de sonar pela Marinha tenha contribuído para as baleias lançadas às praias. E faz menção a um som subaquático estranho conhecido como *bloop*, que foi gravado no Oceano Pacífico em 1997”³ (Genzlinger, 2012). Mas mesmo a verificação desse subterfúgio do engano e de seu caráter falsificatório é labiríntica, já que aquele que busca em rede o nome de seus atores ou de seus pretensos especialistas cairá em uma armadilha vertiginosa e sucessiva de atribuições de nomes e de identidades por sites e vídeos duvidosos que denunciam outros sites e vídeos duvidosos que denunciam o filme em questão. Seria o suposto Dr. Robertson interpretado por um ator chamado Dave Evans como surge em alguns sites? Seria mesmo um biólogo que teria divergido de sua instituição por ter convicções excêntricas? Parece que não poderemos confirmar nenhuma das hipóteses com ajuda de mecanismos de pesquisa on-line.

Não é à toa que *Sereias: o corpo encontrado* conquistou uma colossal audiência para o canal *Animal Planet*; não é à toa que tem mais de oito milhões e meio de visualizações em um canal do *Youtube*⁴, e mais de três milhões e meio em outro canal da mesma plataforma⁵, em contas que não são oficiais de seus realizadores nem dos canais de televisão que o distribuíram. Até a agência governamental norte-americana NOAA teve que se pronunciar sobre o assunto e afirmou em seu

² “We wanted people to approach the story with a sense of possibility and a sense of wonder”, the show’s executive producer, Charlie Foley, told *ABC News*. “Hopefully that’s what ‘Mermaids’ allowed viewers to do... allowed them to suspend their disbelief” (*ABC News*, 2013).

³ “[...] actual fact that the Navy’s use of sonar systems is suspected by some scientists of contributing to whale beachings. And it takes note of an odd underwater sound known as the Bloop that was recorded in the Pacific Ocean in 1997” (Genzlinger, 2012).

⁴ *Mermaids the body found*, postado em 28/06/2013 no canal *Thatgirl hal* do *Youtube*. Vídeo com 8.518.736 visualizações em 16 de novembro de 2019.

⁵ *Mermaids The Body Found: Are Mermaids Real? / Mermaid Science Fiction Programme / Reel Truth Science*, postado em 15/08/2018, no canal *The Reel Truth Science Documentaries* do *Youtube*. Vídeo com 3.600.081 de visualizações em 16 de novembro de 2019.

site que “Nenhuma evidência de humanoides aquáticos jamais foi encontrada”⁶ (“Are mermaids real?”, NOAA, s.d.), isto em um pequeno texto sem data e que não faz qualquer menção ao filme *Sereias*, mas que foi publicado na semana do lançamento do primeiro filme da série, em 2012, como se pode verificar no site da *BBC News*⁷. Não é à toa também que no ano seguinte, em 2013, o *Animal Planet* lançaria a continuação, *Sereias: a nova evidência* [*Mermaids: the new evidence*], com a qual alcançaria “a maior audiência de seus 17 anos de história”⁸, segundo aponta um artigo no *Daily Mail* (Quigley, 2013). Não é descabido mencionar que em 2016, o termo *pós-verdade* seria consagrado como *palavra do ano* pelo dicionário *Oxford*, como nos lembra Christian Dunker (cf. Dunker, 2017).

Em seu artigo “Subjetividade em tempos de pós-verdade”, Dunker identifica a pós-verdade como um jogo em que a verdade é apenas mais uma das peças envolvidas na leitura do real, e seu estatuto não é hierarquicamente superior ao das outras peças (Dunker, 2017). De maneira geral e vaga, é possível esboçar uma definição de que as noções de *vero*, *verídico* ou *verificação*, compreendidas na de *verdade*, pressupõem as noções de *busca* ou *identificação* de paridades entre o discurso e um referencial. Acrescento a esta disputa movediça entre o discurso do *vero*, do *verídico*, do *verificável* e outros tipos de discursos – uma competição que afinal em grande escala envolve linguagem, real, poder, consumo, política e alienação – a oscilação do público leitor e espectador. Essa flutuação se dá entre ceticismo, descrença, desconfiança da descrença, crença, desconfiança da crença, crença absoluta, reflexão labiríntica ou contraditória e fanatismo, relacionados com o pacto com o qual recebem a obra e com os resultados de tal pacto na sua compreensão do real. É precisamente tais efeitos no espectador o que move esta leitura. No caso específico do primeiro filme *Sereias*, a existência de uma gigantesca recepção e de um público que em grande parte passou a acreditar no seu conteúdo como documental, ou a desconfiar de que possa ser *verídico*, ou a desconfiar de que não seja falso, é algo que precisa ser analisado de forma cada vez mais séria.

Na página de venda do primeiro filme da série na *Amazon.com*, nos dez primeiros comentários de compradores reais que atribuíram cinco estrelas ao produto, alguns expressam o curioso efeito causado pelo *Sereias*. A consumidora Cordelia Ryan, em 8 de janeiro de 2014, declara: “meu marido e eu realmente curtimos esse programa, e a atuação foi muito boa. Estivemos metade convencidos,

⁶ “No evidence of aquatic humanoids has ever been found. Why, then, do they occupy the collective unconscious of nearly all seafaring peoples? That’s a question best left to historians, philosophers, and anthropologists” (“Are mermaids real?”, NOAA, s.d.).

⁷ Na data de 3 de julho de 2012, semana seguinte ao lançamento de *Sereias: o corpo encontrado*, a *BBC News – US and Canada* aponta que na semana anterior àquela a agência governamental tinha se manifestado negando quaisquer provas ou indícios de existência de tais seres: ““No evidence of aquatic humanoids has ever been found,” the service wrote in an online post. The National Ocean Service – a division of the National Oceanographic and Atmospheric Agency (NOAA) – posted an article last week on its educational website, Ocean Facts” (BBC News, 2012).

⁸ “It reeled in the network’s biggest audience in its 17-year history and caused an immediate Twitter frenzy that is still trending today” (Quigley, 2013).

mesmo sabendo que era na maior parte uma ficção”⁹. J. Christiansen afirma em 1º de novembro de 2019: “Eu realmente gostei. Faz realmente pensar ‘e se?’”¹⁰ (cf. *Costumers Review*, Amazon.com, s.d.). Estarem *meio convencidos* e a *cogitar a possibilidade* são manifestações da indecisão e da perplexidade diante da difícil escolha de um pacto a se estabelecer com aquela obra. Muitos dos consumidores também o denunciam como um falso documentário, como *mocumentário*, ou como engodo, o que reforça o entendimento de que em nenhum momento do filme isto fique absolutamente claro aos espectadores.

É no Youtube que o impacto no público se deixa ver de maneira mais perturbante. No canal *Reel*¹¹ *Truth Science Documentaries*, cujo nome não nos pode passar despercebido, os comentários sobre *Sereias: o corpo encontrado* refletem a gradação entre crença e descrença absolutas. No modo de exibição “principais comentários”, dos primeiros 20 comentários em 16 de novembro de 2019, pelo menos 8, sem considerarmos as respostas, declaram abertamente acreditar no conteúdo ou se questionar a propósito, mesmo diante do subtítulo incluído *Mermaid Science Fiction Programme*. “Se sereias são reais, apenas as deixem em paz... humanos são os reais assassinos do planeta Terra”, declara a conta *Charles Arabit*, em letras maiúsculas, com 249 *likes* na mesma data; “Sereias existem. Por gerações muitas pessoas no meu país juram ter visto. [...], afirma a conta *Mark Kuman*, com 126 *likes* na mesma data; “Eu acredito que são reais, mas espero que os humanos não as achem & que continue assim porque os humanos são as criaturas mais perigosas da Terra”, diz *Corgi23 Jumpman*, com 102 *likes*¹². Entre outras adesões que soam irônicas, aparecem também alguns que apontam o filme como um *mockumentary*¹³. termo que surge na rede em português como *mocumentário* e como *documentário falso*, esta última tradução muito aquém de seus sentidos e impactos. De acordo com o *Cambridge Dictionary*, o termo em inglês significa “um filme ou programa de televisão feitos no estilo de um documentário para fazer com que eventos inventados pareçam reais”¹⁴ (*Cambridge Dictionary*, s.d.).

⁹ “My husband and I really enjoyed this show, and the acting in it was very good. We were half-convinced, even knowing it was mostly fiction going in” (Cordelia Ryan, 08/01/2014, *Costumers Review*, in Amazon.com, s.d.).

¹⁰ “I really enjoyed this. It truly makes you wonder what if??” (J. Christiansen, 01/11/2019, *Costumers Review*, in Amazon.com, s.d.).

¹¹ *Reel*: bobina, carretel.

¹² Os comentários originais são: “IF MERMAIDS ARE REAL. JUST LEAVE THEM ALONE... HUMANS ARE THE REAL KILLER OF THIS PLANET EARTH!” (Charles Arabit in *The Reel Truth Documentaries*); “Mermaids exist. For generations many people in my country swear to have seen them [...]” (Mark Kuman in *The Reel Truth Documentaries*); I believed that they are true, but I hope that humans will not found them & stay in that way because Humans are the most dangerous living creatures on earth (Corgi23 Jumpman in *The Reel Truth Documentaries*).

¹³ Na web se encontra o termo em inglês escrito como *mocumentary* e *mockumentary*, por isso aqui constam as duas grafias, de acordo com cada fonte utilizada. Porém, sempre que sou eu mesma a referi-lo no corpo do texto, respeito a forma dicionarizada pelo *Cambridge Dictionary* (ver nota 14).

¹⁴ *Mockumentary*: “a film or television show made in the style of a documentar to make invented events seem real” (*Cambridge Dictionary*, s.d.).

O *documentário* é uma extraordinária versão audiovisual das *fake news* em formato que simula uma produção documental e que já conta com seus grandes clássicos, como *The dark side of the moon*. Essa simulação, inclusive, reproduz alguns recursos de desinformação presentes em *fake news*, como uso de fragmentos factuais mas com falsas conexões ou com contextos simulados; mas os *documentários* o fazem com fins em amplificar o efeito da obra e fazê-la reverberar na leitura que o público faz da realidade.

Eis que esse novo gênero ou subgênero se configura sobre a ruína dos estatutos da verdade, do vero, da veracidade, da verificação, mas também da ficção. Nenhum desses estatutos parece certo ou estável na estância da recepção do filme. Se visitados outros trechos de *Sereias: um corpo encontrado* postados no canal Youtube do próprio *Animal Planet*, a adesão à noção de que tais criaturas existem ou podem existir é também de 8 entre os 20 primeiros em um, mas aumenta para 12 entre 20 primeiros, em outro, se exibidos os comentários mais relevantes¹⁵. O efeito causado pela impossibilidade de se validar uma verdade que seja superior conduzindo o leitor ou espectador a uma incerteza sobre as noções de realidade são, portanto, inegáveis. Não esqueçamos o impacto do filme *Matrix*, que nos anos 2000 questionou em ficção científica se vivemos em um mundo ilusório e de conhecimento limitado imposto aos humanos por um poder maior, seja econômico, institucional ou governamental. Com os *documentários* a *Matrix* já está em toda a parte e a ficção já pode ser lida por muitos apenas como uma ilusão imposta por poderes para disfarçar a virtualidade do real.

Ao coro dos que aderem à hipótese levantada por essa obra audiovisual junta-se ainda um dado que marca a história cultural de diversos povos do mundo: os relatos de avistamentos de sereias, humanoides e outros seres marinhos são inegavelmente recorrentes ao longo dos séculos. Assim argumentam mesmo alguns comentários no Youtube, em diversos canais que abordam essa temática. Tal tipo de relato é abundante, por exemplo, no subgênero conhecido como *literatura de viagens*, que escolho aqui como elemento de comparação não apenas pela convergência no motivo dessas criaturas marinhas, mas sobretudo por sua recepção especial dentro do universo literário. O leitor dessa literatura a recebia, e recorrentemente ainda a recebe, através do *pacto da veracidade*, na maior parte das vezes por um estatuto documental, histórico, testemunhal, científico ou institucional. Muitos desses escritos são considerados ainda hoje provas de que uma viagem ocorreu, de que um sacerdote se encontrava em uma localização precisa em dado ano, de que um viajante pensava e media o mundo de uma dada maneira, outros são desvendados como ficcionais, como apócrifos ou como incompletos. Mas seus estatutos têm um certo concerto.

Pesquisadores que estudem esse conjunto precisam lidar, contudo, com um certo viés de notícia falsa que ali emerge frequentemente; os exemplos são abun-

¹⁵ No canal de Youtube do *Animal Planet*, considerei para o primeiro levantamento a postagem intitulada “Mermaids Attacked By Giant Shark / Mermaids”, de 15/06/2012, que conta com 14.542.753 de visualizações na data de 16 de novembro de 2019, e para o segundo, “Mermaid Sightings Throughout History / Mermaids”, de 27/06/2012, com 619.500 visualizações na mesma data (cf. *Animal Planet* [Canal do Youtube], s.d.).

dantes, sobretudo nessa rede literária que se influenciava a si mesma e atingia milhares de leitores, como verdadeiros *best sellers* do provável ou supostamente experienciado. Não seria o caso das notícias de Prestes João, do Paraíso Terreal, do mar interior na América do Sul, da fonte da juventude, da Ilha Brasil, dos monstros marinhos e de tantos outros relatos que cristalizaram mitos após sua recepção e reprodução contínua em outras obras? Seria esse o fenômeno das atribuições a Sebastião Caboto ou a Américo Vespúcio da chegada primeira à América? De acordo com os interesses de comerciantes ou do clero, de um reino ou de outro, davam-se as descontextualizações, manipulações e interdições de informação. Os séculos XV e XVI são os tempos da rede internacional de informações sobre a constatação e conquista de outros continentes, de luta pelo controle em grande escala dos conhecimentos que permitem exclusividades em comércios muito rentáveis, ou seja, o tempo de vender ao vasto público de cada local e de cada fatia de mercado o que interessa ser vendido, assim como de esconder o que interessa ser escondido. Não me atrevo a entrar aqui na ocorrência de publicações adulteradas, obras falsamente atribuídas, outras literalmente roubadas em ações de corsários, como a de Fernão Cardim, e publicadas com nome de outro autor por um grande editor inglês¹⁶ – autoria e originalidade serão noções para outro tempo. Essa disputa pelo domínio e uso das informações também envolvia linguagem, real, poder, consumo, política e certa noção, mesmo que rudimentar, de propaganda. Mas talvez a alienação do leitor se desse de um modo bastante diferente da do século XXI.

Um relato de grande importância sobre o avistamento de sereias – e o uso da palavra *relato* não é inocente – é o do inglês Anthony Knivet. Escrito muitos anos depois do tempo do enunciado, que tem início em seu embarque em um dos galeões de Thomas Cavendish, em 1591, com intuito de empreender a terceira viagem de circunavegação, é uma narração em primeira pessoa com identificação proposital entre o autor, narrador e a testemunha do avistamento. É, portanto, um livro que se pretende de memórias. Em um capítulo destinado a orientar futuros navegadores, Knivet narra tal encontro em Piratininga, que situa a 3 léguas do Rio de Janeiro: “Trata-se de uma baía que corre uma milha ou mais para o interior. Lá vi uma sereia e muitos peixes estranhos” (Knivet, 2008).

Alguns de seus recursos de constituição do documental são muito próximos aos dos *mocumentários*, como o depoimento, a encenação da experiência, a localização geográfica atribuída, a aparência científica de descrição com fins na geografia e navegação, mesmo que conte com diversos problemas de orientação e cronológicos, como aponta Sheila Hue na introdução à sua edição de tais aventuras (cf. Hue, 2008). Knivet avista também, segundo sua narrativa, um monstro marinho e uma montanha inteiramente de cristal em terras brasileiras, sem no entanto que isso abale o pacto de veracidade da sua obra com os leito-

¹⁶ Em uma viagem marítima de Roma para Brasil, em 1601, a obra de Fernão Cardim foi extraviada, em um ataque do corsário inglês Francis Cooke, “que capturou o padre e se apoderou do manuscrito, vendido por 20 xelins” [...]. Este foi publicado por Samuel Purchas, atribuído a Manuel Tristão, e somente muitos anos depois, em 1881, Capistrano de Abreu corrigiria este engano de atribuição (cf. Hue, Introdução a Knivet, 2008).

res, nem invalide os possíveis trechos fictícios. Posso arriscar a sugestão de que a inserção do maravilhoso nos relatos de viagens tidas como reais é esperada e concertada desde o medievo chegando até o conjunto discursivo, oral e escrito, da posse de rotas oceânicas, domínio de populações e apoderamento de terras distantes, chamado de *descobrimientos*. Posso arriscar também a proposta de que essa inclusão, além de não desequilibrar nem a leitura verídica nem a ficcional, não produza uma oscilação na noção de real de seus leitores; se houve algo que pode ter desequilibrado os discursos sobre a realidade foi a própria constatação europeia da existência de uma América.

Tendo como referencial uma expedição que ocorre décadas antes daquela de Knivet, o *Diário da primeira viagem* do Almirante Cristóvão Colombo em seu trajeto em direção à América traz um relato que parece ter um efeito semelhante ao de Knivet, com inclusão de *mirabilia* análoga. Tal obra sobreviveu apenas em cópia¹⁷, o que relegou à terceira pessoa sua narrativa; porém, mais uma vez os recursos às datas, à forma do diário ou da relação tidas como documentais e ao propósito institucional estão ali. Os apontamentos de 9 de janeiro de 1493 trazem o avistamento:

No dia anterior quando o Almirante ia ao rio do Ouro, disse que viu três sereias que saíram bem alto do mar, mas não eram tão belas como as pintam, que em alguma maneira tinham forma de homem no rosto; disse que outras vezes viu algumas na costa da Guiné e na costa Mangueta. (Varela [ed.], 1986, pp. 167-168)

O jesuíta Fernão Cardim e alguns outros missionários nos séculos XVI e XVII reproduzem ainda com naturalidade os avistamentos de seres humanoides marinhos, em geral em experiências atribuídas a outros viajantes ou aos ameríndios. Nos *Tratados da terra e gente do Brasil*, de Cardim (ver nota 16), há uma parte inteira intitulada “Homens marinhos e monstros do mar”, dedicada a expor características dessas criaturas, a que os indígenas chamam de *Igpupiaras* (ou *Ipupiaras*), que, como esclarece a anotação a uma recente edição brasileira organizada por Ana Maria de Azevedo, em língua tupi significa “aquele que é de dentro da água” (nota 212, Cardim, 2009, p. 151). Na mesma nota, explica-se que o termo surgiu pela primeira vez em uma carta de José de Anchieta, escrita em latim, em 1560, e depois em Pero de Magalhães de Gândavo, em 1576, na *História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*. Gândavo, também ele, dedica toda uma parte dessa sua espécie de história natural, o capítulo 9, intitulado “Do monstro marinho que se matou na capitania de São Vicente em 1564”, a descrever esse ser e narrar o modo como um jovem chamado Baltazar Ferreira alegadamente dá uma estocada em uma dessas criaturas e depois a deixa exposta à vista da vila por dias (cf. Gândavo, 2004).

O cerne da diferença entre os dois tipos de obras, as integrantes desse conjunto que constitui o subgênero da literatura de viagens e um *documentário* como *Sereias*, pode ser visto precisamente no efeito no leitor e no espectador.

¹⁷ “Los relatos del primer y tercer viaje nos han llegado en las copias que de los originales del Almirante efectuó el dominico fray Bartolomé de las Casas en el manuscrito único que guarda la Biblioteca Nacional de Madrid” (Introdução a Varela [ed.], 1986, pp. 167-168).

Na obra do século XXI, tal efeito se mostra muito mais do âmbito do fantástico, do que do maravilhoso, dentro das definições de Tzvetan Todorov. O recurso ao fantástico é, claro, conhecido pela literatura e pelo cinema desde muito, porém, nesses novos tipos de produções midiáticas este ganha um corpo fugidio, inusitado, difícil de alcançar e de delimitar, situado agora em uma estância desconcertante, a da recepção e dos pactos possíveis com o leitor e com o espectador.

Em *Introdução à literatura fantástica*, Todorov aponta o efeito fantástico como uma oscilação situada entre o maravilhoso e o estranho; no primeiro, os eventos sobrenaturais são completamente aceitos como integrantes dos acontecimentos, no segundo, são explicados ou perfeitamente racionalizados, como coincidências, mal-entendidos, pistas falsas (cf. Todorov, s.d.). No fantástico, porém, instaura-se a irremediável dúvida entre esses dois polos, a hesitação sem solução, e seu efeito se dá somente enquanto tal suspensão perdura. Nos exemplos trazidos pelo autor, a hesitação pode se realizar no leitor, em relação ao enredo de uma ficção, a seus elementos, a seus personagens. Pode ainda se efetuar no narrador ou em uma personagem. Mas em *Sereias: o corpo encontrado* – e certamente em outros *mocumentários* – essa hesitação parece ganhar um lugar e um efeito incommuns, ao se realizar na dúvida sobre o estatuto e pacto que deve ser estabelecido em relação à obra e, em um segundo momento, chegar a fazer hesitar sobre a própria realidade e considerar a ficção como ficção forjada.

Posso me perguntar se o cadáver das noções de verdade, de vero, de verídico e de verificação desse massivo público *meio-convencido*, *meio-descrente* ou *que se interroga*, não estaria figurado naquele corpo supostamente de sereia achado em fragmentos irreconhecíveis dentro de um tubarão, no primeiro filme da série veiculado pelo *Animal Planet*. A partir dos pedaços que esse pretendo cadáver nos fornece, reconstrói-se o crânio, faz-se um exame de DNA cujos resultados nunca chegam ou chegam alterados, tenta-se juntar suas características em um ser vivo, mas que é inverificável pois desconhecido. Todavia, a sua existência jamais emerge inteiramente. Quanto mais se busca uma resposta mais sua forma se torna impossível, impalpável em meio a contradições e impedimentos; quanto mais os especialistas olham para seus restos, mais sua face se mostra impedida, escondida, espalhada, contraditória, inalcançável, mas mortalmente atraente.

Referências bibliográficas

- ABC News. 'Mermaids' Mocumentary Stirs Big Ratings for Animal Planet. *ABC News* [em linha]. 30 de maio de 2013, New York, USA. Disponível em: <https://abcnews.go.com/blogs/entertainment/2013/05/mermaids-mocumentary-stirs-big-ratings-for-animal-planet/>.
- Animal Planet* (s.d.) [Canal do Youtube]. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCmMm-p51c14XJ1p294faCmA/videos>.
- BBC News. No evidence of mermaids, says US government. *BBC News. US & Canada* [em linha], 3 de julho de 2012. Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-18692830>.
- Bennett, S. (direção e criação), BHATT, V (criação) e FOLLEY, C. (criação) (2012). *Mermaids: the body found*. USA: *Animal Planet* / Discovery Channel. 82 min. Apud *Mermaids The Body Found: Are Mermaids Real? / Mermaid Science Fiction Programme / Reel Truth Science Documentaries* (2018/08/15). In *Reel Truth Science Documentaries* [Canal do Youtube]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sQ2Wc71PGVI&t=1881s>.

- Bennett, S. *Mermaids: the body found*. USA: Animal Planet / Discovery Channel. 82 min. Apud *Mermaids the body found* (2013/06/28). In *Thatgirl hal* [Canal do Youtube]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dWE4g33dwdI>.
- Cardim, F. (2009). *Tratados da terra e gente do Brasil*. Organização de Ana Maria de Azevedo. São Paulo: Hedra.
- Costumers Reviews to *Mermaids Season 1* (s.d.). in *Amazon.com* [em linha]. Disponível em: https://www.amazon.com/product-reviews/B00D11VJYG/ref=acr_dp_hist_5?ie=UTF8&filterByStar=five_star&reviewerType=all_reviews#reviews-filter-bar.
- Dunker, C. (2017). Subjetividade em tempos de pós-verdade. In C. Dunker et al. (2017). *Ética e pós-verdade* [e-book]. Porto Alegre: Dublinense.
- Gândavo, P. M. (2004). *História da Província de Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil* [e-book]. Modernização do texto e notas de Sheila Hue e Ronaldo Menegaz. Rio de Janeiro: Zahar.
- Genzlinger N. One More Reason to Fear the Beach: 'Mermaids: The Body Found,' on Animal Planet. *The New York Times* [em linha]. New York, USA, 25 de maio de 2012. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2012/05/26/arts/television/mermaids-the-body-found-on-animal-planet.html>>.
- Knivet, A. (2008). *As incríveis aventuras e estranhos infortúnios de Anthony Knivet* [e-book]. Organização, introdução e notas de Sheila Hue. Rio de Janeiro: Zahar.
- Mockumentary. In *Cambridge Dictionary* (2019) [em linha]. Cambridge: Cambridge University Press, s.d.. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/mockumentary>.
- NOAA – National Oceanic And Atmospheric Administration (s.d.). Are mermaids real? No evidence of aquatic humanoids has ever been found. In *Ocean Facts* [Em linha]. Disponível em: <https://oceanservice.noaa.gov/facts/mermaids.html>.
- NOAA [s.d]. What's the bloop. In *Ocean Facts* [em linha]. Disponível em: <https://oceanservice.noaa.gov/facts/bloop.html>.
- Quigley, R. How HOAX Mermaid 'mockumentary' gave Animal Planet its biggest audience EVER. *Daily Mail* [em linha]. London, UK, 30 de maio de 2013. Disponível em: <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2333515/Mermaid-hoax-How-mockumentary-gave-Animal-Planet-biggest-audience-EVER.html>.
- Todorov, T (s.d.) [1970]. *Introduction à la littérature fantastique* [e-book]. Paris: Éditions du Seuil.
- Varela, C. (Ed.) (1986). *Cristóbal Colón: los cuatro viajes. Testamento*. Madrid: Alianza Editorial Madrid.

Resumo

Em 2012, o canal de televisão *Animal Planet* veicula o filme *Sereias: o corpo encontrado*, que simula um documentário, induzindo assim milhões de espectadores a acreditar ou a se questionar se tais criaturas marinhas de fato existem. Muitos séculos antes, viajantes dos séculos XV, XVI e XVII relatavam ou mencionavam outros relatos em suas obras sobre o avistamento de seres humanoides do mar. Apesar do motivo aproximado e de alguns recursos semelhantes, o efeito que tal filme do século XXI produz nos espectadores pode ser bem diverso daquele que a literatura de viagens proporcionava a seus leitores.

Abstract

In 2012, Animal Planet television broadcast the movie *Mermaids: The Body Found*, which simulated a documentary, thus inducing millions of viewers to believe or wonder if such sea creatures actually existed. Many centuries earlier travelers from the fifteenth, sixteenth, and seventeenth centuries reported or mentioned other reports in their works about seeing humanoid sea creatures. Despite their parallel subjects and some similar features, the effect caused by this 21st century film on viewers may be quite different from the one that travel literature provided to its readers.

Análise Discursiva da Publicidade no Comércio Informal

Discursive Analysis of Informal Commerce Advertising

Paula Maimuna Bernardo Ângelo Bambo

Universidade Licungo – Moçambique
paulabambo6@gmail.com

Palavras-chave: Análise discursiva, características dialógicas, humor, intuição, publicidade, informal.

Keywords: Discursive analysis, dialogical characteristics, humor, intuition, advertising, informal.

1. Introdução

Moçambique é um país, à semelhança de muitos países africanos, que tem o comércio informal institucionalizado resultado do fraco poder económico da população. Os passeios transformaram-se em autênticos centros comerciais, nas áreas residenciais encontram-se vários mercados informais, que privilegiam a publicidade oral com recurso a linguagem popular e familiar para divulgação dos seus produtos.

Neste contexto, pretende-se analisar essa forma de comunicação publicitária que, em alguns casos, chega a violar as regras retóricas da publicidade e fica à margem das expressões institucionais e oficiais da publicidade (Fiabane, 2016, p. 3).

A partir de observações, analisa-se o discurso dos comerciantes informais que actuam na cidade de Quelimane, centro de Moçambique, discursos esses que denunciam o uso de uma publicidade vernacular, intermediária entre o desconhecimento dos postulados académicos e a necessidade da divulgação dos produtos, (Fiabane, 2016, p. 4).

Identificaram-se padrões discursivos comuns dos comerciantes informais, facto que prova a existência de uma gramática linguístico-discursiva implícita que regula a comunicação naquele meio. Outro aspecto digno de realce é a existência de técnicas apropriadas da publicidade oficial.

Nesta perspectiva, a nossa reflexão terá como foco o discurso oral, as formas cómicas como expressões fundamentais da sensação popular do mundo e as características da publicidade institucionalizada.

Assim, à semelhança de Fiabane (2016, p. 3) pretende-se analisar a oralidade olhando para a competência comunicativa oral entendendo que a oralidade não só

reduz apenas à ação da voz, pois existem outros elementos associados a ela como: um gesto, o tom de voz e a expressão facial. Nesta ordem de ideias, começar-se-á por apresentar o conceito de Publicidade para em seguida olhar-se para a Publicidade no comércio informal.

2. O que é Publicidade?

O termo publicidade é usado diariamente em todos os meios socioeconómicos. Etimologicamente a palavra Publicidade deriva do latim *publicus* e significa o acto de tornar algo público, seja uma ideia ou um facto, por exemplo.

De acordo com Santos & Cândido (2017, p. 1), publicidade é, basicamente, a difusão de uma ideia que, através de algum meio de comunicação, busca influenciar alguém a comprar algum produto ou serviço, criando nesse alguém o sentimento de desejo pelo que é anunciado. Ela pode ser definida como a promoção de ideias, produtos e/ou serviços, anunciada por um ser identificado, com um público-alvo definido, e visando o lucro.

Depreende-se que a publicidade visa essencialmente a venda de produtos ou serviços por meio da persuasão dos potenciais clientes. Nesta ordem de ideias, pode-se afirmar que a empresa ou pessoa que queira vender os seus produtos ou serviços precisa de pensar nas características e necessidades dos seus potenciais clientes de modo a usar estratégias linguístico-discursivas que se ajustem aos prováveis clientes destacando aspectos do seu produto dos outros concorrentes.

Tendo em conta que a nossa reflexão centra-se na publicidade informal e oral, olhou-se para o historial da publicidade no mundo.

Muniz (2004, in Dias et al., 2019, p. 20) afirma que “os primeiros vestígios da Publicidade foram encontrados em Pompéia e datam o início da Antiguidade Clássica. Nesse período inicial da Publicidade, que se prolonga até a Idade Média, ela era feita oralmente, e anunciava a venda de escravos, gado e outros produtos.”

Assim, pode-se afirmar que a publicidade é uma técnica de comunicação de massa, com a finalidade fornecer informações, desenvolver atitudes e provocar ações benéficas para os anunciantes, geralmente para vender produtos ou serviços. Ela serve para realizar as tarefas de comunicação de massa com economia, velocidade e volume maiores que os obtidos com quaisquer outros meios (Sant’Anna et al., 2013, p. 27).

Neste diapasão, ao longo deste artigo deve entender-se a publicidade institucionalizada como sendo qualquer forma de divulgação de produtos ou serviços, através de anúncios geralmente pagos e veiculados sob a responsabilidade de um anunciante identificado, com objetivos de interesse comercial (Dias et al., 2019). Consideramos que a publicidade do comércio informal utiliza a persuasão, ajustando o discurso às características linguísticas dos potenciais clientes, privilegiando o diálogo e o contacto interpessoal.

Assim, em seguida apresenta-se a visão de Bakhtin sobre a dinâmica discursiva do diálogo.

2.1 Discurso, diálogo e comércio informal

Nessa secção, pretende-se olhar para o diálogo como uma das características do discurso informal, realçando aspectos relacionados com os padrões comunicativos, e as tradições culturais dos sujeitos envolvidos.

Bakhtin (1999) e Fiorin (2006) in Fiabane (2016, p. 7) são unânimes em afirmar que a língua, em sua totalidade concreta, viva, em seu uso real, tem a propriedade de ser dialógica. A ideia do diálogo pode nos remeter lógica e naturalmente à interlocução face a face, sendo inclusive, uma forte característica da dinâmica comunicacional do comércio popular. No entanto, devemos destacar que essa forma de interação citada é apenas uma forma composicional em que as relações de comunicação ocorrem, o que constitui o dialógico independe de sua dimensão ou estrutura.

Um dos aspectos mais inovadores da produção do Círculo de Bakhtin, como ficou conhecido o grupo, foi enxergar a linguagem como um constante processo de interação mediado pelo diálogo – e não apenas como um sistema autónomo.

“A língua materna, seu vocabulário e sua estrutura gramatical, não conhecemos por meio de dicionários ou manuais de gramática, mas graças aos enunciados concretos que ouvimos e reproduzimos na comunicação efetiva com as pessoas que nos rodeiam” (Bakhtin, 1999, in Fiabane, 2016, p. 3), pois um enunciado discursivo sempre é formulado pelo falante para um contexto social, histórico, cultural e ideológico e comercial caso contrário, ele não seria compreendido.

Tendo em conta o acima exposto, pode-se afirmar, que a diferença discursiva da publicidade no comércio informal da publicidade institucionalizada assenta-se no princípio de contextualização discursiva pois Dias et al. (2019) afirmam que para cada esfera de produção, circulação e recepção de discursos, existem géneros apropriados. Todo discurso requer uma escolha diferente de palavras, que determina o estilo da mensagem.

Destarte, apesar de partilharem o mesmo objectivo, a persuasão dos clientes, a publicidade do comércio informal deve utilizar estratégias linguístico-discursivas diferentes da publicidade institucionalizada, pois realiza-se em contextos e para públicos diferentes.

3. Método de abordagem

Assim, de modo a fazer a análise do discurso dos comerciantes do comércio informal do mercado do Brandão na cidade de Quelimane, realizaram-se observações participantes, em alguns casos nos transformamos em clientes daquele mercado, de forma a mostrar e registar os discursos produzidos naquele meio. Nesta perspectiva, analisamos frases retiradas das publicidades orais dos comerciantes. Nesta óptica, usou-se essencialmente descrição linguístico – discursiva das frases de modo a identificar os padrões da gramática implícita que orientam as produções das publicidades naquele local.

Constitui-se um *corpus* de sete frases retiradas das publicidades de sete comerciantes diferentes. Optou-se em trabalhar com frases de comerciantes diferentes para alargar o leque da diversidade e permitir uma generalização com relação à identificação de possíveis padrões existentes.

4. Análise discursiva da publicidade dos comerciantes do Mercado do Brandão na cidade de Quelimane, em Moçambique

Como afirmamos na introdução, analisamos o discurso dos comerciantes informais tendo como referência as características do diálogo e o que Bakhtin (1999) considera de contextualização discursiva. Neste diapasão, constituem *corpus* deste artigo, frases recolhidas por meio de observações das actividades comerciais no mercado informal do Brandão.

Corpus

Identificação dos comerciantes	Frases Retiradas dos Discursos
Comerciante 1	Mana moça compra aqui saias de primeira.
Comerciante 2	Boutique inclina da primeira, mamã chega aqui.
Comerciante 3	Experimenta boss, aqui e só novidade.
Comerciante 4	Todos artigos 35 meticais, 3 artigos 100 meticais.
Comerciante 5	Boss chega aqui, vou ajudar a experimentar.
Comerciante 6	Saias, blusas, vestidos da primeira qualidade, olha, olha, é só <i>bling</i> das famosas. As famosas comprem aqui mesmo, vem mana moça, aqui é só <i>grif</i> de marca.
Comerciante 7	Fala mana, não precisa tirar mais, essa saia ficou muito bem é teu número mesmo, parece que trouxe de casa, leva mana moça leva mana é de marca, vou fazer bom desconto.

Fazendo uma análise rápida das frases do *corpus* acima apresentado, verifica-se que existem marcas fortes do diálogo. Nota-se que o discurso dos comerciantes nega a estrutura oficial da publicidade ao mesmo tempo em que há uma apropriação do discurso publicitário formal por estes comerciantes (Dias et al., 2019) no que diz respeito ao objectivo da publicidade essencialmente a persuasão.

Os discursos dos comerciantes, evidenciam a existência de uma relação dialógica próxima entre os comerciantes e os clientes denunciada por meio de utilizações de expressões como “vem mana moça, Boss chega aqui, vou ajudar a experimentar e mamã chega aqui”.

Na perspectiva de Fiabane, 2016, p. 9,

Essa relação dialógica da publicidade também inclui determinados padrões comunicativos que podem ser vistos pelos comerciantes informais como o que deve ser seguido ou o que normalmente é produzido, como por exemplo, chamar atenção do público. Estes, contudo, negam as regras, brincam com o público sem maiores restrições e se comunicam por meio de improvisos cómicos, resgatando enunciados, comportamentos e valores da vida cotidiana, ainda que de forma irrefletida ou inconsciente.

Uma análise mais aprofundada do *corpus* denuncia o domínio implícito da contextualização do discurso por meio de utilização de linguagem popular, familiar, informal que até certo ponto quebra algumas regras sintático-semânticas de coesão e coerência de produção textual, na medida em que os comerciantes usam expressões com cunho persuasivo, tentando na medida do possível ficar mais próximos do cliente, de modo a que este, o cliente, compre o produto.

Apesar desta quebra de regras sintático-semânticas de coesão e coerência de produção textual, há que realçar a presença de características do discurso oral como a improvisação, a repetição entre outras.

A frase do comerciante 6 “Saías, blusas, vestidos da primeira qualidade, olha, olha, é só *bling* das famosas. As famosas comprem aqui mesmo, vem mana moça, aqui é só *grif* de marca” mostra a inexistência de barreiras discursivas entre o comerciante e os clientes.

Nesta ordem de ideias Dias et al. (2019, p. 29) postulam que

a consequência, da eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, cria no comércio informal um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais.

E essa quebra de barreiras afectivas e hierárquicas funciona como um elemento persuasor considerado importante no discurso publicitário.

Surgem assim, formas especiais discursivas, francas e sem restrições, que eliminam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, livres das normas correntes da etiqueta e até certo ponto da decência. Isso produz o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica. (Bakhtin, 1999, p. 9)

Nota-se aqui que o contexto da produção da linguagem influencia e até determina o tipo de linguagem a ser utilizada em cada uma das ocasiões.

A publicidade no comércio informal no mercado do Brandão é caracterizada pelo predomínio de uma linguagem familiar, com marcas humorísticas como as do comerciante 2 na expressão “Boutique inclina da primeira, mamã chega aqui” e promessas que garantem a compra dos objetos com recurso a tradição oral e aos géneros verbais.

Mesmo estando num mercado informal, o comerciante 2 revela um certo grau de conhecimento da moda, anunciando que está numa “boutique” apesar de estar num mercado informal. Este facto demonstra que existe a preocupação de utilizar um discurso próximo ao da publicidade formal e próximo do contexto urbano, por meio de utilização de expressões como “boutique de primeira”.

É preciso realçar a habilidade que, como afirmas Dias et al. (2019, p. 25),

os comerciantes têm em estabelecer diálogos e as histórias que contam: em poucos minutos acabamos sabendo muito das suas trajetórias pessoais, algumas vezes também em tom espetacular, extraordinário e até duvidoso, mas que de alguma forma convencem ou aproximam o cliente.

Envolver os clientes com suas histórias de vida é uma estratégia publicitária pois, à medida que o comerciante vai contando a sua história de vida, o cliente

fica mais tempo na banca, escolhendo a roupa, por um lado, e o cliente se sente comovido por se considerar que é alguém a quem o comerciante confia e para não defraudar a confiança em si depositada acaba comprando o produto publicitado.

Os comerciantes abordam os clientes usando expressões como “mana, moça, boss, mamã”, que servem para gerar aproximação. Ainda que possa parecer paradoxal por mencionar títulos ou estabelecer uma diferenciação de classe, essa abordagem funciona ao demonstrar uma boa recepção, fazendo com que o cliente se sinta naturalmente respeitado.

Seguramente, o discurso dos comerciantes informais e da publicidade por eles feita diferem da publicidade institucionalizada. Esses discursos contribuem para criar uma atmosfera especial do mercado informal, no qual o superior e o inferior adquirem direitos iguais.

Com relação ao padrão decorrente da inexistência de regras, da liberdade no comércio informal e a consequente “liberdade de expressão”, importa frisar que com o riso e o caráter brincalhão não se contesta: quando os discursos são postos de forma cômica no comércio informal, passam a ser legítimos e inquestionáveis. Assim também o era na Idade Média, conforme descreve Bakhtin (1999, in Fiabane, 2016, p. 3) por “o charlatão de feira não era jamais acusado de heresia, não importa o que afirmasse, desde que se exprimisse de modo bufo. O aspecto cômico do mundo era legalizado”.

Há de certa maneira um acordo tácito com o público consumidor e frequentador desse comércio, em que toda abordagem nesse contexto é possível, aceitável e não ofensiva. A espontaneidade do local, do discurso e das práticas dos comerciantes, têm uma aceitação implícita do público, que já conhece a forma como será recebido nesse ambiente.

Além do modo cômico, os vínculos criados inibem todo e qualquer distanciamento ou estranhamento. Bakhtin (1999) traz como exemplo o argumento de que as formas de comunicação verbal mudam completamente quando duas pessoas criam uma relação de amizade: empregam diminutivos, apelidos, usam epítetos injuriosos que adquirem um tom afetuosos, podem chegar a fazer pouco uma da outra e, portanto, usar palavras e expressões inconvenientes.

A expressão “fala mana”, produzida pelo comerciante 7, é uma forma de atrair o cliente, a partir do momento em que o comerciante percebe a disposição do mesmo em consumir.

Como se pode constatar, o *corpus* indica a existência de uma estratégia discursiva compartilhada caracterizada pelo diálogo, contacto directo com os clientes, discursos cômicos e pelo improviso. Essa diferença está relacionada com a necessidade de contextualização discursiva defendida por Bakhtin (1999). Contudo, tanto a publicidade institucionalizada como a publicidade do comércio informal partilham um mesmo objectivo que é a persuasão dos clientes.

Afirmou-se antes que o contexto da produção da linguagem influencia e até determina o tipo de linguagem a ser utilizada em cada uma das ocasiões. Outro aspecto que se deve realçar é que existe diversidade de formas de tratamento usadas pelos comerciantes para os clientes, apesar de estarem todos no mesmo contexto geográfico e estarem a realizar a mesma actividade comercial.

A diversidade das formas de tratamento antes referenciada é determinada pela diversidade dos sujeitos envolvidos no processo comunicativo. O *corpus* apresenta formas de tratamento como “mana, boss, mamã, moça”, que denunciam a frequência de pessoas de várias faixas etárias e até de pessoas de classe média alta. O termo “boss” em Moçambique foi apropriado e incorporado no português falado em Moçambique e sofreu uma expansão semântica passando a significar não só chefe, mas também pessoa com poder de compra elevado independentemente de exercer o cargo de chefia ou não.

5. Considerações finais

Da análise que se fez do discurso das publicidades dos comerciantes do mercado informal Brandão, na cidade de Quelimane, percebeu-se que a publicidade feita pelos comerciantes informais daquele mercado partilham o mesmo código linguístico discursivo nas transações comerciais.

O *corpus* indica para a existência de uma gramática implícita institucionalizada no seio dos comerciantes caracterizada pela presença do diálogo, contacto directo com os clientes, discursos cômicos e pelo improviso. Essas estratégias diferem das estratégias utilizadas na publicidade institucionalizada contudo, as duas modalidades de publicidade partilham o mesmo objectivo, a persuasão dos clientes.

Reforçamos por fim, a existência de uma estreita relação entre a publicidade do comércio informal com a dramatização, visto que o contacto directo, os gestos utilizados pelos comerciantes remetem para uma dramatização.

Em suma, a organização da linguagem dos comerciantes informais do mercado do Brandão na cidade de Quelimane atende às especificidades do discurso publicitário no sentido de ajustar o discurso para o público específico, cliente específico, de modo a conquistar a sua adesão ao produto publicitado.

Referências bibliográficas

- Bakhtin, M. (1993). *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC.
- Dias, A. K. et al. (2019). Literatura e Publicidade: diálogos em peças publicitárias de O Boticário, *Revista Eletrônica de Letras* (Online), 12(12), jan-dez 2019.
- Fiabane, S. L. (2016). A carnavalização no comércio informal: uma abordagem estética e discursiva da publicidade vernacular. *Temática*, ano XII, nº 2, pp. 70-84.
- Fiorin, J. L. (2006). *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática.
- Gonçalves, L. E. Q. (2021). *Em tudo achai graça? Uma análise dialógica da construção de sentidos do discurso carnavalizado na recepção de vídeos sobre A Vida De Jesus no canal Porta dos Fundos*. Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Doutorado em Linguística Aplicada.
- Muniz, E. (2004). Publicidade e propaganda: origens históricas. *Cadernos Universitários: Introdução à Publicidade e Propaganda*, Ulbra, Canoas, 1(148), pp. 51-63.
- Pêcheux, M. (1998). *Semântica e Discurso: Uma Crítica à Afirmação do Óbvio*. Campinas: EDUNICAMP.
- Peytard, J. (1995). *Dialogisme et Analyse du Discours*. Paris: Bertrand-Lacoste.
- Sant’anna, A., Rocha, J. & Garcia, L. F. D. (2013.) *Propaganda: Teoria, Técnica e Prática*. 8. ed. São Paulo: Cengage Learning.
- Santos, A. I. & Cândido, D. (2017). *Por um conceito de Propaganda e Publicidade: divergências e convergências*. Curitiba: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.

- Saussure, F. (2000). *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix.
- Schneuwly, B. (2004). *Gêneros e Tipos de Discurso: Considerações Psicológicas e Ontogenéticas* in: Schneuwly, B & Dolz, J. *Gêneros Orais e Escritos na Escola*. São Paulo: Mercado das Letras.

Resumo

O presente artigo tem como objectivo descrever e analisar a abordagem discursiva da publicidade informal tendo como ponto de partida a prática comunicativa baseada na estética e linguagem próprias da cultura local produzida à margem de uma publicidade institucionalizada (Fiabane in Temática (2016, p. 70). Tomando em consideração que a publicidade informal pauta pelo imprevisto, pela intuição e pelo contacto directo com o cliente, procura-se analisar as estratégias linguístico-discursivas deste tipo de publicidade, focalizando as características dialógicas do discurso e as formas cômicas como expressões fundamentais de comunicação no comércio informal. Importa realçar que foi possível identificar padrões comunicativos e estratégias de apropriação linguística comuns nos comerciantes informais, facto que denuncia a existência de uma estratégia discursiva compartilhada entre estes, estratégia essa, que torna o discurso da publicidade informal distante da estrutura oficial da publicidade. Contudo, nota-se uma apropriação do discurso publicitário formal, na maioria das vezes por meio dos jargões, slogans ou frases de efeito (Fiabane, 2016, p. 70).

Abstract

This article aims to describe and analyze the discursive approach of informal advertising starting from the communicative practice based on the aesthetics and language of local culture produced on the margins of institutionalized advertising. Taking into account that informal advertising is based on improvisation, intuition and direct contact with the client, we seek to analyze the linguistic-discursive strategies of this type of advertising, focusing on the dialogical characteristics of discourse and comical forms as fundamental expressions of communication in the public informal trade. It should be noted that it was possible to identify communicative patterns and strategies of language appropriation common in informal traders, which denounces the existence of a discursive strategy shared between them, which makes the discourse of informal advertising away from the official structure of advertising, but notably, it is an appropriation of formal advertising discourse, most often through the jargon, slogans or catchphrases.

RECENSÕES

Eduardo Mahon, *O Homem Binário e outras memórias da senhora Bertha Kowalski*, Cuiabá, MT, Carlini & Caniato Editorial, 2017 (238 pp.) [posfácio deICLEIA RODRIGUES DE LIMA e GOMES].

As revolucionárias transformações que as tecnologias da informação e da comunicação, incluindo a poderosa internet, e sobretudo no domínio específico da programação da Inteligência Artificial (IA), introduziram no mundo contemporâneo, mudaram radicalmente o nosso modo de comunicar, de trabalhar e até das nossas relações interpessoais. Um dos capítulos mais vanguardistas e que mais questões axiais levanta, desde logo de natureza ética, é justamente o da IA. Este tema a IA tem preocupado intensamente as mais diversas e influentes instituições a nível internacional, bem como reputados neurocientistas (António Damásio, v.g.). Além de imensas incertezas, as inumeráveis promessas desse mundo novo podem também desencadear uma terrível caixa de Pandora.

Ora, é justamente esta temática complexa que o escritor Eduardo Mahon aborda de forma cativante e sugestiva na sua narrativa ficcional, *O Homem Binário*, perfeitamente consciente de algumas das mais relevantes interrogações que se levantam a estes novos e preocupantes rumos da ciência actual, especialmente no capítulo de vanguarda da programação tecno-neurológica. Contrariando um estereótipo que olha a criação literária como algo supérfluo e desligado da realidade, quem ainda tem dúvida de que a literatura pode constituir uma das formas mais fecundas e reflexivas de pensar o mundo e o homem contemporâneo? Todos nós já alguma vez meditamos sobre o inevitável confronto entre a humanidade e a tecnologia, sobretudo acerca das consequências imprevisíveis de algumas tendências da pesquisa actual.

Com este propósito de enorme actualidade, o escritor Eduardo Mahon cria um universo romanesco que potencia o pensamento sobre tão relevante temática. O título escolhido representa bem a essência da linguagem informática – “coleção de números monotonia que variam entre 0 e 1” –, ao mesmo tempo que já remete para a dualidade da existência alcançada através da IA, após a morte física. Não poderiam faltar ecos intertextuais de clássicos do pensamento ocidental, como Platão (*Apologia de Sócrates*), na epígrafe inicial. A questão nuclear que esta narrativa encena diante do leitor pode ser assim enunciada – após a morte física, e com o auxílio dos enormes avanços da IA, pode o ser humano almejar uma outra existência?

Consoante a sua enciclopédia cultural e literária, o leitor de *O Homem Binário* pode convocar outras criações diversas que, no mundo ocidental, se foram debruçando sobre os desafios das novas tecnologias, desde logo com duas narrativas clássicas – de Aldous Huxley, *Admirável Mundo Novo*; ou de George Orwell e o memorável romance *1984* – entre outras distopias literárias que a nossa memória conserva, notáveis pela sua capacidade profética. No cinema, entre imensos filmes equacionaram esta temática, o leitor também pode evocar *Transcendence: a nova inteligência* (de 2014, realizado por Wally Pfister), protagonizado por Johnny Depp. Após a morte de um cientista notável, a sua esposa integra o seu cérebro num super computador que ele concebera, sendo assim possível os dois comunicarem *post mortem*. Porém, em lugar de criar uma IA, o cientista criara mesmo uma inteligência alternativa, com um alcance tirânico e inimaginável.

Há, aliás, na narrativa de Eduardo Mahon referências simbólicas a vários clássicos da literatura e do cinema. O autor e os seus leitores não desconhecem esta tradição criativa e reflexiva; e em *O Homem Binário* estamos num tempo futuro da nova República Continental. E o inventor de um revolucionário sistema na poderosa Continuum Co., Josef Platek (cientista de génio ou genocida?) propunha-se inaugurar uma nova e radical concepção da história da humanidade. Como? Prolongando a vida humana para além da morte física, conquistando assim um dos mais velhos sonhos do ser humano – a imortalidade.

Pela primeira vez na história mundial, quando se atingir a possibilidade de o computador pensar sozinho, anuncia-se a possibilidade prometaica de vencer a morte, através de sofisticadíssimos processos de neuromigração definitiva para uma máquina, no pressuposto de que a eventual réplica da memória equivale a uma “vida” humana, uma pessoa integral, assim prolongada para sempre. Nesse novo patamar da evolução humana, a partir da neuro-engenharia e da nanotecnologia, ergue-se a utopia científica da resolução de todos os problemas da humanidade, da medicina à ciber-segurança, em que a IA se estenderia a todas as áreas da vida humana.

Seria assim possível para a ciência criar um cérebro artificial, autossuficiente e com consciência de si, com conhecimentos ilimitados e até capaz de expressão emocional. Por outras palavras, máquinas supremamente inteligentes vencerão a morte, poderão curar o ser humano em qualquer doença e salvar o próprio planeta. Nesta visão (exequível ou utópica?) é possível o ser humano conservar-se “vivo” para sempre, face aos avanços inimagináveis da ciência e da programação informática. Para os defensores deste sistema, era “possível traduzir o ser humano para o código binário”. Porém, não devemos ceder à tentação ingénua da paráfrase da narrativa, nem desvendar os rumos da história narrada, mas tão só apontar alguns aspectos estruturantes deste universo diegético, enunciando o cerne desta criação ficcional.

A inteligência desta escrita convida o leitor a ter uma postura filosófica, formulando perguntas essenciais. Neste contexto de ruptura, entre outras magnas questões, destacavam-se algumas, absolutamente cruciais, não para todos, apenas para alguns, mais ponderados ou mais cépticos perante esta prometaica revolução: as pessoas têm mesmo de morrer? Como lidar com a migração da memória individual e os seus processos de construção e de identidade? Seria

mesmo possível, através de um software, capturar o abismo volátil da memória, da consciência ou do espírito de uma pessoa, como se fosse um simples arquivo? Tudo poderia ser redutível a um algoritmo? Ao mesmo tempo, como evitar vírus e falhas de programação em todo esse processo? Poderiam fazer-se cópias iguais da mesma a “vida”? Em último caso, quem tem o poder de controlar e de desativar o sistema e o seu software?

Ao mesmo tempo, pode-se carregar para uma máquina a consciência humana, sendo essa IA capaz de distinguir entre o Bem e o Mal? Poderia essa nova “vida” ser sensível à subtileza das artes? Como seriam essas experiências autorizadas para cada ser humano? Onde se encontraria neste processo a personalidade e a própria alma humana, o “chip de Deus”, como aqui é designado? Poderia alguma vez olhar-se para esse poderosíssimo algoritmo como a chamada “partícula de Deus”? Afinal, como migrar uma pessoa para o meio virtual? Pode existir um diálogo inteligente e, mais ainda, uma relação afectiva entre um ser humano (senhora Kowalski e a jovem Madalena, respectivamente) e um “ser” totalmente online (J. Platek), através do seu holograma? Em suma, seria este o futuro da humanidade, em que a pessoa é uma mera coleção de dados, um arquivo capturável?

É justamente este o núcleo fascinante da história de *O Homem Binário*, sobre uma das temáticas mais complexas e actuais do nosso tempo. É preciso ler este livro para reflectir sobre a possibilidade de o ser humano poder (ou não) ser traduzível para um código binário digital. Perante a finitude da existência, sempre se manifestou o desejo humano de auto-preservação ou de aspiração a uma vida eterna. Porém, nessa senda erguem-se poderosos argumentos ético-morais: pode um software captar a essência da humanidade?

São bem mais as questões do que as certezas neste novo mundo que já começou. Em todo o caso, pode-se dizer que os algoritmos jamais poderão tomar decisões importantes por nós, porque decisões importantes normalmente envolvem dimensão ética, e algoritmos não entendem de ética. – assevera Yuval Noah Harari, no já clássico livro *21 Lições para o Século 21*. Também já no clássico filme *Matrix* (de Lilly e Lana Wachowski, 1999) se afirma a impossibilidade de a linguagem binária de zeros e uns (0/1) nos reproduzir a densidade e complexidade do humano. Parafraseando Jean Baudrillard, definitivamente, simulacros não são realidade.

Inquestionavelmente, com todas as suas congeniais imperfeições, a humanidade não pode ser comparável nem redutível à artificial perfeição utópica da mais avançada tecnologia. Por tudo o que se deixa sugerido, se aceitar o desafio, o leitor contemporâneo tem sobejas razões para ler com gosto e proveito intelectual esta bem articulada e desafiante narrativa de Eduardo Mahon.

José Cândido de Oliveira Martins
(Universidade Católica Portuguesa)

