UM CORPO DESEJOSO: A FIGURATIVIZAÇÃO NO MITO DE NARCISO

Flávia Regina Marquetti[1]

Resumo: No presente artigo abordo o mito de Narciso sob a perspectiva diacrônica, estabelecendo um paralelo entre os relatos míticos e as imagens posteriores pautadas nestes. A análise recai sobre o gesto como ponto culminante da expressão do desejo na figurativização de Narciso.
Palavras-chave: figuratividade, gestualidade, metamorfose, mito, pintura.

Abstract: The current article analyses Narcissus's myth from the diachronic perspective, drawing a parallel between the mythical reports and the later images generated from them. The analysis regards the gesture as a culminating point of the desire expression in Narcissus' figurativeness.
Key-words: figurativeness, gesticulation, metamorphosis, myth, and painting.

> Não há mais ribanceira nem fonte: metamorfose ou flor que se mire. Não há nada senão o solitário Narciso, um Narciso apenas sonhador, fechado numa pose de escultura. Ele se inquieta com a inútil monotonia da hora, e, indeciso, seu coração se interroga. O que ele quer, enfim, é saber a forma de sua alma.
> André Gide - Tratado de Narciso.

Acreditamos ser a figurativização do mito uma linha condutora para o rastreamento e o entendimento das variações sofridas por ele desde suas origens até nossos dias. Para tanto, tomamos como ponto de partida a definição de metamorfose segundo a qual o poeta destaca um traço com o qual individua o objeto e, a seguir, vai acrescentando traços que denotam qualidades físico-espaciais que exprimem as transformações.[2] Juntando a essa definição a concepção de Cassirer (1963, p.116) do mundo mítico como um mundo dramático, de ações,

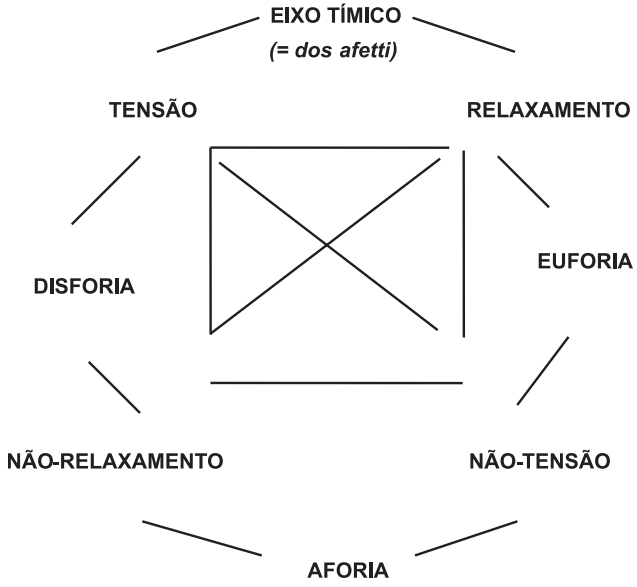
[1] Pesquisadora do Núcleo de Estudos Estratégicos (NEE) – UNICAMP; mestre e doutora pela UNESP – Faculdade de Ciências e Letras (FCL) – Campus de Araraquara; Pós-Doutorado na UNESP – FCL – Campus de Araraquara – bolsa FAPESP. E-mail: flaviarm@fclar.unesp.br

[2] Dentro da definição de "figurativização" apresentada por Courtés (Introdução à semiótica narrativa e discursiva, p. 187), destacamos o seguinte trecho: "A principal dificuldade reside no apriorismo implícito segundo o qual todo sistema semiótico é uma 'representação' do mundo e comporta a iconicidade como dado primeiro. [...] É necessário distinguir, desde agora, ao menos dois patamares nos procedimentos da figurativização: o primeiro é o da figurativização, ou seja, a instalação das figuras semióticas (uma espécie de nível fonológico); o segundo seria o da iconização, que visa a revestir exaustivamente as figuras, de forma a produzir a ilusão referencial que as transformaria em imagens do mundo." (ASSIS SILVA,1995, p. 89)

forças e poderes em choque, podemos dizer que o traço escolhido para individuar o objeto é uma ação dramática, ou seja, o poeta/pintor buscará no mito o momento de maior tensão para figurativizar, pois é aí que a paixão (pathos) aparecerá em sua nudez, como a negação do racional e do cognitivo. O que procuraremos perceber nas pinturas e nos textos selecionados é qual foi o momento de ruptura escolhido pelo autor e como ele é figurativizado.

A escolha do momento de maior tensão pelo autor/pintor obedece ao que Edward Lopes (1986, p.80-82) chama de "componente tímico": aquilo que atribui intencionalidade à ação, confere-lhe um sentido – é uma aspectualização tensiva do querer, também função "narrativa" da paixão:

> Todas as alterações emotivas expressas pelas aspectualizações tímicas dos sujeitos podem ser descritas, no seu nível mais profundo, como operações de passagem modal, de um estado de ânimo tenso para um estado de ânimo relaxado ou vice-versa, que cabe descrever como percursos executados de um ponto a outro de um quadrado tímico que se apresenta como um esquema dotado da seguinte formulação taxionômica fundamental:



(LOPES, 1986, p.80-82)

Dificilmente se encontrará numa mensagem plástica, visual, uma única figura que não seja modalizada com uma marca tímica, eufórica ou disfórica, e assim aspectualizada em relação ao seu ser ou ao seu fazer.

A maioria dos textos e pinturas de Narciso vai privilegiar a relação tensão/não-relaxamento = disforia ou, em menor proporção, a passagem da dêixis da euforia para a da disforia. Essa aspectualização tensiva do querer pode ser traduzida pelo gesto e é nesse ponto que a figurativização e o mito se fundem. Tomando por base as afirmações feitas por Greimas (1985, p.45-46) e restringindo-as ao mito, teríamos que este é uma transformação, "um fazer de modo que é redutível a um gesto, a uma gestualidade elementar, como uma espécie de sintaxe da construção das formas. Racionalidade tateante que pode criar e transformar o objeto". A criação e a transformação do objeto podem ocorrer quer pelo despojamento, quer pelo adensamento.

Analisando as representações dos deuses ligados ao mito de Narciso e as do mito em si desde a Antigüidade mediterrânea até Dalí, veremos que elas, a princípio, são despojadas, restringindo-se ao "gesto" elementar; com o passar do tempo, porém, sofrem um adensamento, um enriquecimento de detalhes e formas, nas representações clássicas, para depois retornarem a um despojamento que irá enfatizar o gesto essencial. Embora as representações modernas não sejam tão elementares quanto as da Antigüidade, podemos sentir um retorno às suas formas.

É essa gestualidade elementar que se apresentará como matriz figurativa comum das representações de Narciso, ou seja, é ela que permitirá a identificação de Narciso e suas variações.

Para discutirmos a figurativização no mito de Narciso tomaremos como base textos que trabalham com o mito em si ou que, de alguma forma, nos remetem a ele, além de reproduções de pinturas e esculturas elaboradas em diversos períodos da história da arte.

Iniciaremos por aquilo que, geralmente, em nossa cultura, é associado a Narciso: o espelho. Mas será que apenas a presença do espelho numa pintura, escultura ou texto seria capaz de nos permitir ali identificar Narciso?

Com base em nosso levantamento, podemos dizer que não: apenas a mera presença do espelho não constitui a figurativização de Narciso. Para que o reconheçamos é necessário mais do que a presença

do espelho. Esse algo mais é o gesto, o movimento de tentar tocar algo que se encontra fora de alcance, e também a expressão de desalento e prostração.[3]

Pensando nas representações de Narciso feitas desde a Antigüidade, encontramos associações importantes que perduraram até a modernidade. Pierre Hadot (1986, p.85-90) informa-nos que a ligação existente entre Eros, Dioniso e Narciso remonta a um período pré-histórico: a representação de Eros, junto de um monumento funerário dedicado a Narciso, o silencioso,[4] é primitivamente um bloco de pedra bruta. Representação semelhante encontramos para a grande Deusa Mãe creto-micênica.[5]

A representação de Narciso como um monolito é recuperada no poema e no quadro de Dalí, A metamorfose de Narciso.



Metamorfose de Narciso - Salvador Dalí.

[3] Prostração no sentido de desfalecimento e de situar-se sobre o solo – vale lembrar que o torpor narcótico é uma característica de todas as representações de Narciso.

[4] Narciso é denominado o Silencioso porque os que passam junto ao seu monumento funerário se calam. Esse Narciso tem o semblante terrificante, o que explica o silêncio dos passantes. Ocorre aqui uma associação de Narciso à Medusa e/ou às Eríneas: o narciso é a flor consagrada a elas.

[5] Voltaremos a essa correlação mais adiante quando tratarmos do hino a De-méter e suas representações pictóricas.

Tomando como base o trecho final do poema:

> Narciso, en su inmovilidad, absorto en su reflejo
> con la lentitud digestiva de las plantas carnívoras,
> se hace invisible.
> Solo queda de él
> el óvalo alucinante de blancura de su cabeza,
> su cabeza de nuevo más tierna,
> su cabeza, crisálida de segundas intenciones biológicas,
> su cabeza sostenida en la punta de los dedos del agua,
> en la punta de los dedos
> de la mano insensata,
> de la mano terrible,
> de la mano coprofágica,
> de la mano mortal
> de su propio reflejo.
>
> Cuando esa cabeza se raje,
> cuando esa cabeza se agriete,
> cuando esa cabeza estalle,
> será la flor,
> el nuevo Narciso. (DALÍ, 1936, p.178)

Observamos que, tanto no poema quanto na pintura, três pontos chamam nossa atenção: a imobilidade de Narciso; sua relação com a mão, com o tocar; e a associação da cabeça do jovem com o "óvalo", semente/bulbo, que trinca, racha, estala e do qual nasce a flor.

A associação da cabeça humana à semente e esta às grandes deusas ligadas à fecundidade, teria surgido no segundo Neolítico (VII milênio) com o culto dos crânios (LÉVÊQUE, 1985, p.40) e perdurado até o período clássico grego, quando encontramos nos Pequenos Mistérios a indicação de que a cabeça do Neófito deveria ser rodeada pela obscuridade, do mesmo modo que ocorre o ocultamento daqueles que estão consagrados às divindades infernais (JUNG; KERENYI, 1980, p.193-4). A cabeça representa/simboliza o homem em seu todo.

Ainda no período clássico, temos a representação de Perséfone e de Afrodite *Tymborychos* segurando uma romã nas mãos. A romã é um símbolo do reino de Hades e suas sementes são uma alusão aos mortos, a seus crânios.

Tanto a semente da romã quanto o Omphalos de Delfos e as representações das grandes deusas sob a forma de rochas são recuperadas na figurativização da cabeça bulbo/semente do Narciso de Dalí. Ocorre

uma retomada da figurativização mais arcaica e rudimentar dos deuses e seu elo com a Terra-mãe (Cf. MARQUETTI, 1995, Cap. IV)

Outra analogia que podemos estabelecer é a do poema de Dalí com os versos de Ovídio. Como mostrou com maestria Assis Silva (1995, p.36), há uma retomada da figuratividade profunda, no texto de Dalí, dos versos de Ovídio, na narração do "momento final" de Narciso: Ille caput uiridi fessum submisit in herba: "E deixou tombar a cabeça fatigada na grama verde". O verbo de que provém fessum, em latim, tem força figurativa muito mais acentuada: fatiscor não só quer dizer "fatigar", mas "partir-se", "rachar", como, por exemplo, um muro, que, devido à ação do tempo, vai-se cobrindo de "trincas", "rachaduras", "fissuras".

A cabeça que, junto à terra, trinca, racha como um bulbo, uma semente, ou mesmo uma rocha, é um elo que nos permite rastrear o esvaziamento religioso que o mito sofreu desde sua origem até a modernidade.

Em Ovídio, como em Dalí, não vemos a relação Narciso/ deuses, mas, se recuarmos um pouco mais, encontramos em Estrabão a menção da ligação entre Narciso e Eros, da mesma forma que, no texto de Tzetze, o uso do verbo "sacrificar, dominar" indica a relação entre Narciso-Homem / Narciso-Imagem e a divindade. Essa associação com o religioso fica mais evidente no texto de Conon, quando Narciso é associado diretamente ao culto de Eros. É devido aos sofrimentos de Narciso, impostos por Eros, que ele será cultuado na Beócia.

A morte de Narciso é um sacrifício imposto por Eros, deus que tem um grande vínculo com Dioniso e as deusas-mães. Nas narrativas arcaicas, encontramos constantemente o tema do amor junto à morte associado à Deusa Mãe, o mesmo retratado em Narciso.

Em diversas representações pode-se observar que foi freqüente a associação de Eros a Dioniso, podendo, mesmo, chegar a uma identidade completa como na de Eros colhendo uvas, escultura datada do século V a.C. Nesta é quase impossível estabelecer a identidade do pequeno deus que colhe as uvas – tanto pode ser Eros, como nos informa a nota sob a reprodução, como poderia ser um Dioniso infante. A ausência das asas possibilita as duas leituras, assim como o pequeno sátiro junto à videira.

Essa associação, ou interferência, na figuratividade dos deuses e de Narciso perdurou até às representações de Pompéia (Cf. MARQUETTI, 1995, Cap. IV).

O Narciso apresentado na pintura mural de Pompéia, afresco da casa de Lucrécio Brantone, é um exemplar dos mais característicos da época, embora, segundo alguns comentadores dos afrescos pompeanos, o tipo iconográfico de Narciso não esteja bem definido e seja fácil confundir sua figura com a de um Pã, de um Dioniso jovem ou de um gênio do sono ou da morte.

A correlação da imagem de Narciso com os demais se deve, principalmente, à sua postura (gesto). O Jovem aí retratado, embora esteja próximo de um espelho d'água, não apresenta uma gestualidade que denuncie o desejo da imagem refletida.

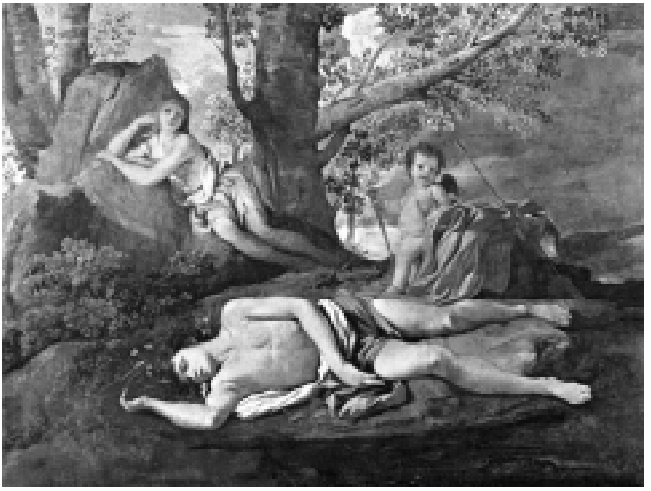
O que a pintura nos dá a ver é a figura de um jovem sentado, meio reclinado, junto a um lago, e cujos olhos estão levemente voltados para baixo. Traz na mão direita uma lança e na cabeça uma coroa de folhas, talvez de louros.

Apesar de os estudiosos apresentarem a pintura como a de um Narciso, não há quase nada que a diferencie, num primeiro olhar, da de qualquer um dos deuses já citados. Também Pã, Dioniso ou um gênio do sono poderiam ser assim representados junto a um lago ou fonte e portando a lança e a coroa.

Na representação de Eco e Narciso, também de Pompéia, essa ambigüidade é desfeita pela presença feminina à direita do jovem e pelo pequeno Eros à sua frente. Mas, se analisássemos apenas a figura do jovem, incorreríamos no mesmo problema anterior.

Já no quadro Narcisse de Courtois não encontramos essa dificuldade. O pintor nos oferece outros elementos para a identificação de Narciso, dentre os quais, além do espelho d'água, uma gestualidade bem mais marcante: o jovem encontra-se completamente deitado às margens do lago; seu rosto, voltado para o reflexo, quase chega a tocar a superfície da água; seus membros parecem estar abandonados a um torpor, o mesmo que toma conta daqueles que aspiram o perfume da flor narciso. Aparece aqui a prostração que mencionamos anteriormente, a qual, somada à expressão facial do desejo (mais nítida no reflexo que no jovem), nos faz ver Narciso.

Como se isso não bastasse, Courtois, talvez influenciado por Ovídio, faz "brotar" da cabeça do jovem uma flor narciso. Dentre os pintores que selecionamos ele é o que dá maior destaque à metamorfose sofrida por Narciso. Em Poussin, a alusão feita à metamorfose é mais sutil.



Eco e Narciso - Nicolas Poussin

Podemos dizer que, com os pintores clássicos, inicia-se uma nova maneira de retratar Narciso: a gestualidade nos faz identificá-lo.

A nosso ver, dentre os pintores selecionados, o que melhor figurativiza essa gestualidade é Caravaggio.



Narciso – Caravaggio

Em Caravaggio há uma identificação imediata e inconfundível: a postura, completamente arrebatada, do jovem por sua imagem, o olhar desejante preso ao reflexo e, principalmente, o gesto de tentar tocar o outro, não nos permitem pensar em qualquer outro personagem ou deus senão em Narciso. Caravaggio escolheu para representar Narciso o momento de maior tensão do mito – quando o jovem, ao se contemplar na fonte, é tomado de intenso desejo e tenta buscar o outro, mergulhando as mãos na água. A intensidade erótica conseguida no quadro de Caravaggio se deve à força do olhar: mais que qualquer outro sentido, o olhar é capturado pelo objeto, passando a desejá-lo.

Essa tensão é figurativizada pelos seguintes pontos:

JOVEM COM	
- testa franzida	- tensão
- olhos fixos na imagem	- contemplação
- boca semi-aberta	- admiração
- tronco inclinado	- adoração
- mão na água	- abraço/toque
Conota no plano de conteúdo:	
Paixão/desejo	

Outro "detalhe" expressivo desse quadro é o efeito circular formado pelo primeiro e pelo segundo planos. Devido às cores e à sua posição (superior), o primeiro plano chama a nossa atenção em primeiro lugar, mas, imediatamente depois, somos "forçados" a acompanhar o olhar de Narciso, de tal modo que também nós nos perdemos na imagem refletida pelas águas e, como num círculo vicioso, retornamos ao primeiro. Essa circularidade é expressa no quadro sob a forma de um jogo de espelhos, de auto-referência, de tal modo que cada plano interfere diretamente na composição e na história do outro e o conjunto é harmonizado e coerentizado pela circularidade estabelecida pelos braços do jovem e de sua imagem, que formam um todo, um círculo fechado, cujo sentido a ser percorrido pelo observador é dado pelo olhar do jovem e por sua inclinação.[6]

[6] Não pretendemos uma análise exaustiva dos quadros selecionados, mas é interessante notar que o ponto de fuga, no quadro de Caravaggio, está na margem do lago, ou seja, no limite entre o real e o imaginário.

Segundo Dubois,

> si la imagen que observa Narciso en su propio reflejo pintado y si el cuadro, como la fuente, es también una pintura reflejo, entonces lo que refleja será siempre la imagen del espectador que lo observa, que allí se observa. Soy siempre yo pues el que me veo en el cuadro que miro. Yo soy (como) Narciso: creo ver a otro pero es siempre una imagen de mí mismo. Lo que la proposición de Filostrato nos revela finalmente es que toda mirada sobre un cuadro es narcisista.(DUBOIS, 1986, p.129)

É com Caravaggio, em seu Narciso, que sentimos esse espelhamento mais de perto. Talvez seja por isso que a gestualidade de seu Narciso tenha se tornado a mais conhecida e reconhecida até os nossos dias. Sempre que se busca representar Narciso, na atualidade, é a Caravaggio que se recorre.

Outras figurativizações do mito de Narciso bastante interessantes são as de Poussin e Lorrain, pintores da mesma época, mas que apresentam enfoques diferentes para o mesmo tema.

Em Lorrain o enfoque é dado ao conjunto do mito na versão de Ovídio. O pintor apresenta-nos uma bela paisagem em tom pastel, na qual Narciso está retratado junto ao lago, mas não num plano de destaque; tanto é assim, que mal conseguimos distinguir a fisionomia do jovem. O momento escolhido do mito também seria o de maior tensão, quando ele se apaixona pelo reflexo, mas, devido à sua profundidade no quadro e pela escolha das cores, Narciso não possui a mesma força que se pode observar em Caravaggio.

Destaque maior é dado à ninfa Eco, que ocupa o primeiro plano à direita, numa posição bem mais avançada que a de Narciso, que fica em terceiro plano. A ninfa é apresentada deitada sobre rochas escuras, o que salienta ainda mais sua silhueta clara. Esse jogo de cores faz que o observador desloque sua atenção para a ninfa, que fica privilegiada na pintura. Apresentada numa gestualidade que mescla a sensualidade com o desfalecimento (Eco está de olhos cerrados, com a cabeça inclinada, o que indica abandono), ela é a expressão dos belos nus clássicos.

Além de Eco é mencionada no quadro de Lorrain a paixão de outras ninfas/mulheres por Narciso: são as duas figuras femininas no segundo plano, mais elevado, que observam Narciso.

Na verdade, Lorrain apresenta uma cena em que a paisagem é o principal elemento. Ela não serve de pano de fundo para a representação do mito, mas sim este para aquela.[7]

Poussin também se baseou em Ovídio para elaborar seu quadro Eco e Narciso, mas, ao contrário de Lorrain, deu destaque a Narciso.

Narciso está em primeiro plano; sua postura remete àquela que é apresentada por Courtois, embora a intensidade do olhar daquele Narciso seja maior que a de Poussin.

Pelo gesto de abandono e prostração podemos pensar que o momento escolhido para figurativizar Narciso não é o mesmo escolhido por Caravaggio – de intenso desejo e "desespero" –, mas aquele que precede a metamorfose em Ovídio, quando Narciso, já ciente de ser ele o Outro no reflexo, deixa-se ficar junto deste, sem forças para se afastar.

Como no Narciso de Pompéia, temos no segundo plano a presença da lança junto à rocha e, muito mais importante que esta, a presença de Eros. O pequeno deus (nos textos mais arcaicos é ele o responsável pela punição de Narciso[8]) traz nas mãos um archote, que pode aludir ao fogo do desejo, mas é também um dos atributos de Eros desde a época creto-micênica. Tanto Eros quanto a Deusa Mãe e suas variações são representadas portando o archote em uma das mãos e/ou uma flor. Essa representação comum reforça a ligação entre as deusas primordiais, Eros e Narciso.

No terceiro plano encontramos Eco, sentada junto às rochas, parecendo observar Narciso.

Deve-se notar, no quadro de Poussin, dois detalhes importantes: o primeiro é a ausência do reflexo de Narciso, o lago pintado em tons escuros fica fora do alcance de nossa visão. O que nele se privilegia é a ação em si, e não sua imagem, seu reflexo. O pintor preocupa-se em nos oferecer o fato e não seu desdobramento, que seria, a nosso ver, a imagem refletida, pois é nela que encontraríamos expresso o desejo do "outro" por Narciso. O importante para Poussin é o fazer, e não a imagem idealizada.

Outro detalhe que nos chamou a atenção foi a direção do olhar de Eros. O deus não observa Narciso: sua atenção está voltada para

[7] Tanto é assim, que, no ponto de fuga do quadro, não se vê os personagens, mas sim o castelo, elemento estranho ao mito.
[8] Em Ovídio, a deusa responsável pela punição é Nêmesis.

algo à sua esquerda, que também nos escapa. Outra possibilidade é que Eros esteja observando a lança deixada sobre a rocha.

Existe no quadro um jogo de olhares: aos personagens algo é dado a ver/conhecer, mas não a nós. E é esse "vazio" que centraliza o quadro de Poussin. Em seu ponto de fuga encontramos o centro do triângulo formado por Eco, Eros e Narciso, ou seja, um espaço vazio, onde nada é representado.

Lorrain e Poussin nos apresentam em seus quadros uma cena do mito de Narciso. Entretanto, seríamos capazes de identificá-la se desconhecêssemos a versão do mito apresentada por Ovídio e excluíssemos dos quadros os seus títulos? Provavelmente, tomaríamos a cena representada pelos pintores como uma simples cena campestre e não uma cena do mito de Narciso. Essa confusão ocorre porque em ambos os quadros, como no Narciso de Pompéia, o gesto dramático, que nos faz identificar o Narciso de Caravaggio, não está presente, ou, se está, encontra-se diluído, não possuindo a intensidade necessária.

O mesmo ocorre com a escultura de Cellini. Nela a presença da fonte é marcada pela vasilha à esquerda dos pés do jovem Narciso.

Já com Dalí, em seu quadro *Metamorfose de Narciso*, ocorre exatamente o inverso. Dalí privilegia o gesto, o essencial em Narciso.

Despojado de tudo que não seja fundamental, o Narciso bulbo, como o chama Assis Silva (1995, p.232), não possui olhos, e as mãos, se as possui, estão mergulhadas no lago, longe de nosso olhar. O que nele existe é a *gestualidade*, tão dramática quanto a observada em Caravaggio, só que mais pura, mais limpa de outros traços. Aquilo que caracteriza a primeira etapa do mito - a paixão/o desejo de Narciso -, é a cabeça/bulbo voltada para o lago e os braços/dedos mergulhados em busca do reflexo.

O processo de construção da figurativização de Narciso se dá, em Dali, pela mão, símbolo do desejo, da vontade de tocar o outro. É o elementar do gesto de estender os braços, as mãos para tentar abraçar o reflexo. A princípio a mão é diluída no que seria o corpo desnudo do jovem, passando, depois da metamorfose em flor, a uma mão calcárea e fossilizada, cuja única vida é dada pela flor. De mão sustentadora do bulbo/cabeça ela passa a sustentar o óvalo/flor. Dalí recupera em seu quadro e em seu poema a bipolaridade seco/úmido – quente/frio que existe no mito de Narciso e que também ocorre nos demais textos e obras analisados.

Começamos por Dalí, por ser mais clara essa divisão em sua obra. Tomemos o trecho anteriormente citado do poema. Aí observamos que a atitude de imobilidade de Narciso diante de seu reflexo é comparada à lentidão digestiva das plantas carnívoras. Expressão que nos lança no interior da planta e faz que sintamos seu suco gástrico – úmido e pegajoso, que dissolve a matéria viva e a torna parte desse plasma. A mesma idéia pode ser percebida no Narciso-Imagem do quadro. Aos poucos as formas perdem o contorno, dissolvem-se no lago, tornam-se parte indistinta do todo. O lago, como a planta carnívora, sustenta em sua superfície o ser que será "devorado" lentamente. Nos versos:

> su cabeza sostenida en la punta de los dedos del agua,
> en la punta de los dedos,
>
> de la mano coprofágica
> de la mano mortal

na ponta dos dedos da mão líquida, da mão que se nutre do que resta do Narciso-Homem, percebe-se a morte, a diluição do ser, o estilhaçamento de Narciso, que, ao mergulhar seus braços no lago, rompe o espelho d'água e deforma/disforma sua imagem, perde-a e em vão retrai os braços, suas mãos voltam vazias, pois a imagem "dissipa-se em círculos"(OVÍDIO,1983, p.476).

Essa idéia de diluição do ser na imagem é também expressa em Ovídio, na bela tradução de Haroldo de Campos(1994, p. 6): "enquanto bebe o embebe a forma do que vê".

Nos quadros de Caravaggio e Poussin há uma gradação dessa concepção. Em Poussin não percebemos a passagem ao amorfo, pois o lago, em tom escuro e na parte inferior do quadro, não nos oferece a imagem de Narciso. Mas a "escuridão", a ausência, pode ser lida como uma alusão à dispersão. Já em Caravaggio a morte e a dissolução de Narciso-Homem e Narciso-Imagem pode ser marcada pela presença do reflexo do joelho direito do jovem. Situado junto ao limite do lago, a margem, o reflexo do joelho, aparenta-se a um crânio descarnado, visto no sentido da base do crânio para o rosto.

Tanto nos quadros como nos textos, a presença da água, do úmido e do frio está ligada ao desejo, ao seu despertar e, portanto, à vida. Em oposição à água temos o seco, o árido e o quente. A passagem do úmido ao seco é marcante em Dalí. No poema ocorre uma ruptura estrutural, uma mudança de estrofe para os últimos cinco versos,

indicando a morte de Narciso e sua metamorfose, e, como já dissemos antes, temos nesses versos finais a presença da rocha, da semente seca que se rompe devido ao calor. No quadro o limite é claro – a aridez do solo, que antes fora o lago, é representada pela cor cinza/grafite, que lembra um solo calcinado. Outro detalhe importante é a marca, rachadura, na mão calcária, na altura do antigo nível da água. Sem as águas do lago pode-se ver com nitidez a "base" da mão.

O que ocorre no quadro de Dalí é uma vampirização do sujeito pelo objeto. Enquanto aquele perde corpo, este ganha corpo e nitidez. Vampirização semelhante ocorre no mito de Narciso na relação existente entre a divindade e Narciso. À medida que Narciso sofre seu castigo, perdendo sua forma, a divindade ganha forma e se faz temer e respeitar pelos homens, como nos informa Conon ao final de sua narrativa.

Ao fundo do quadro, notamos um cortejo heterossexual, no qual não há a formação de pares – uma leitura possível para esse grupo é a da impossibilidade de união no nível de realidade; a união só é possível no âmbito do idealizado, do imaginário.

A presença da "caverna" à direita do Narciso/bulbo e do hermafrodita ao fundo pode ser lida como uma referência aos deuses associados a Narciso nas diversas narrativas, quer sejam as grandes deusas, quer sejam Eros e Dioniso. Ou, ainda, referência à ninfa Eco, metamorfoseada em rocha.

O que pretendíamos com esse rápido comentário sobre os quadros era chamar a atenção para a postura com que Narciso é neles figurado. Tomando agora os textos e os cotejando com os quadros e as representações de Narciso e dos deuses, veremos que, dentre todas as figurativizações de Narciso, aquela que, por excelência, nos faz reconhecer imediatamente o jovem é aquela que apresenta o gesto de estender o(s) braço(s) para algo que (se) deseja, mas que não (se) pode ter ou tocar. São esse gesto e esse olhar barrados, como define Lacan (1968, p.77-87), que representam a atitude narcísica.[9] A barra do gesto

[9] É esse gesto que nos permite associar a imagem de Eduarda e Moema, na última cena de *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues, à de Narciso. Na referida cena, Eduarda (morta por Misael, seu marido, influenciado pela filha Moema) aparece no espelho, no lugar do reflexo de Moema, que, após a morte do pai, coloca-se diante do espelho. O espectro de Eduarda estende os braços em direção à filha, tentando recuperar suas mãos, amputadas em sua morte e idênticas às da filha. O gesto de buscar algo que não se pode tocar, junto a um espelho, é que confere a Eduarda uma identidade narcísica, embora invertida, pois esta é um reflexo e deseja o real.

e do olhar pode ou não vir expressa concretamente nas representações de Narciso. Tomando como exemplo o quadro de Caravaggio, observamos que a barra (espelho d'água) está concretamente representada, ao contrário do que ocorre no de Poussin, no qual o espelho d'água é apenas sugerido: o que vemos no quadro é seu limite, a margem do lago.

No Hino a Deméter, Perséfone assume uma postura "narcísica" quando estende ambos os braços para colher um magnífico narciso. E esse mesmo gesto será retomado por Ovídio, quando Narciso-Homem tenta alcançar Narciso-Imagem no espelho d'água:

> Quantas vezes tentou capturar o simulacro
> e mergulhou os braços abraçando nada!
> (OVÍDIO,1983, p. 428-42)

A barra, no tocante a Perséfone, é seu próprio raptor – Hades. É o deus subterrâneo que impede a jovem de colher o narciso e, assim, saciar seu desejo. Semelhantes a Perséfone, todas as demais deusas e o deus Eros são representados portando uma flor. Essa informação é confirmada por Daremberg e Saglio(1887, p. 1021-1078, 1595-1610). A flor pode vir estilizada, mas, de um modo geral, os acompanha na iconografia desde tempos remotos. O mesmo se dá com o archote.

Todas as deusas-mães e suas variações olímpicas apresentam uma ligação estreita com o que chamamos de atitude narcísica. Segundo Picard (1948, p.75-9), as deusas gregas aparentadas às da Creta pré-helênica, como a Ártemis Orthia, a Helena de Agrigento e outras, apresentam-se aos fiéis sob a seguinte figurativização: "a maioria dessas deusas levanta os braços à altura dos olhos, cotovelos dobrados, palma da mão adiantada: é a atitude correspondente àquela de súplica". Semelhança notável com o gesto de pedido encontrado em Narciso. Somada ao gesto, encontramos a presença de espelhos d'água em seus santuários e um tabu visual .

Confirmando a presença da gestualidade nesses cultos temos as representações e entalhes de Haghia Tríada e de Isopata, segundo diz Picard (1948, p. 149). Aqui aludiremos apenas à figura de Perséfone, que, de certo modo, é o elo mais evidente entre as deusas e Narciso.

Perséfone é, geralmente, representada como uma jovem que traz narcisos numa das mãos e, na outra, uma romã.[10]

[10] Também Afrodite, Hestia e Hécate são representadas trazendo a romã em uma das mãos.

Os narcisos são uma alusão ao mundo infernal, do qual ela é soberana; eles são os "condutores" para o Hades. Como já dissemos, foi quando estendia os braços para um narciso magnífico que Perséfone foi raptada. A romã assume aqui o papel do "seio materno", símbolo da terra-mãe, onde a semente encontra seu fim, assim como os mortos, mas que também é promessa de renascimento, pois é nela que as sementes germinam e frutificam.

Dessa forma, Perséfone e Narciso representam um ciclo de vida. Enquanto Narciso é a flor da morte, Perséfone é a semente, promessa de renascimento. É por isso que as deusas trazem em suas iconografias a presença da flor e da romã. Em culturas de caçadores-coletores, e mesmo de horticultores simples, que caracterizaram certamente o período pré-helênico, a reprodução, a morte e o renascimento da natureza e do homem ocuparam lugar destacado, se não o principal.

Narciso e Perséfone são uma das figurativizações dessas preocupações que, com o decorrer do tempo, perderam seu referencial primeiro e ganharam novas interpretações. E se, como diz Claude Calame (1990, p.2), o mito é uma matriz da inteligibilidade que permite dar sentido ao mundo, e sua continuidade é mantida pela permanente repetição, atestamos que a questão do narcisismo permanece em nossa cultura, não só pela mão dos poetas, como também pelo fato de que para o homem ler a "história" do outro é preciso que se leia a si mesmo. É através desse interrogar-se sobre o "não ter ou não desejar algum pouco ou algum tudo" que um ser humano entorpecido vai se refletir em sua imagem divina.

Referências Bibliográficas:

ASSIS SILVA, Ignácio. Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso. São Paulo: EDUNESP, 1995.

CALAME, Claude. Illusions de la mythologie. Nouveu actes semiotiques, 12, p. 1-26, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. Uma metamorfose. Folha de São Paulo, 21/08/1994, caderno MAIS!, p. 6.

CONON. Narrationes. Ptolomaei historiae. Lipsiae: Altera,1802.

DALÍ, Salvador. Oui. Paris: Surréalistes, 1936.

DAREMBERG, M. M.-CH.; SAGLIO, E. D. M. Dictionnaire des antiquités grecques et romaines. Paris: Hachette, 1887.

DUBOIS, Phillippe. EL acto fotográfico. De la representación de la recepción. Barcelona: Paidós, 1986.

ESTRABÃO. Geografia. Ed. Ambrosio Firmin Didot. Paris: Institute Frances Typographo, 1430.

GIDÉ, André. Tratado de Narciso (Teoria do símbolo). São Paulo: Notre Bas de Laine, s.d.

GREIMAS, Algirdas Julien. Des dieux et des hommes. Paris: PUF, 1985.

HADOT, Pierre - Le mythe de Narcisse et son interpretation par Plotin. Nouvele Revue de Psychanalise, 13, p. 81-108, 1986.

JUNG, Carl Gustav; KERENYI, Charles. Introduction à l'essence de la mythologie. Paris: Payot, 1980.

LACAN, Jacques. Le stade du miroir comme constitutif de la fonction du Je. In: _____. Écrits. Paris: Seuil, 1968.

LÉVÊQUE, Pierre. Bête, dieux et hommes. L'Imaginaire des prémières religions. Paris: Messidor/Temps Actuels, 1985.

LOPES, Edward. Metáforas - da retórica à semiótica. São Paulo: Atual, 1986.

MARQUETTI, F.R. Perseguindo Narciso. Um estudo da protofiguratividade do mito de Narciso.1995. Dissertação (Mestrado). UNESP, Araraquara.

OVÍDIO. As Metamorfoses. Trad. de David G. Jardim Jr. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983.

PAUSÂNIAS. Description of Greece IV.VIII-X. Trad. W. H. S. Jones. London: Loeb, 1955.

PICARD, Charles. Les Religions pré-helléniques. Paris: Presses Universitaires de France, 1948.

RODRIGUES, Nelson. Senhora dos afogados. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

TZETZE, Ioannis. Chiliades I, 9-11. Lipsiae: Altera, 1803.

Artigo recebido em maio de 2007 e aprovado em julho de 2007.