



Narciso barroco

Hubert Damisch*

Tradução Marisa Flório Cesar

Revisão Glória Ferreira

O que é pintar? O que é um quadro? Como inscrever a singularidade de uma obra sob a afirmação genérica de "arte" ou sob o título de um estilo? Para Alberti, que vê em Narciso "o inventor da pintura", pintar é "abraçar a superfície da fonte". Transpassado por essas interrogações, o texto analisa pelo método comparativo duas obras que têm em comum o tema (ou motivo) da fábula de Narciso: o quadro Narciso, atribuído a Caravaggio, e Eco e Narciso, de Poussin. Duas obras que se opõem, na aparência e no modo de funcionamento simbólico: uma se apresenta de imediato como figura, fazendo dobras, procedendo de uma dobra especular (as dobras do barroco?); a outra apela para a leitura, correspondendo a uma posição de discurso (a representação clássica?).

Palavras-chave: pintura; barroco; representação.

Não tenho a intenção de investigar com vocês o que pode ser o barroco em geral enquanto objeto histórico ou categoria estética. Não lhes falarei nem da riqueza histórica que essa palavra possibilitou, nem das razões que explicam os retornos periódicos no discurso crítico. Tudo se passa de fato como se a palavra, como se a coisa barroca tivesse uma função, um papel a desempenhar na cultura européia; como se a palavra e a coisa barroca correspondessem a uma essência à qual fosse possível se referir, um pólo de atração, sob a influência do qual se poderia apelar com intenção simultaneamente crítica e programática. O barroco apresenta-se como algo permanentemente a se redescobrir, algo que deve retornar, um objeto, uma categoria, uma essência que teria a princípio sentido polêmico, que não se permitiria apreender em si mesma e por si mesma, mas obrigaria sempre a pensá-lo em relação a alguma outra coisa, à qual o barroco teria por função se opor, e da qual, ao mesmo tempo, ele tomaria emprestada ao menos parte de seu sentido.

Gostaria de abordar a questão do barroco sob o ponto de vista que uso em geral em meu trabalho, situado na confluência da história da arte e da filosofia. Um ponto de vista que poderíamos qualificar de "enviesado", a partir do momento em que evito, tanto por gosto quanto por método, tudo aquilo que possa se assemelhar a uma visão totalizante (do gênero "a arte" ou "o estilo barroco"), forçando-me a trabalhar a partir de obras singulares e daquilo que precisamente configura sua singularidade. O que não exclui, de uma obra a outra, a possibilidade de comparação nem o fato de que ela não possa nos levar, pouco a pouco, a destacar certo número de traços e, mesmo, de operações, passíveis de serem reconhecidos como típicos de um momento ou até de determinada época da arte e que interessam principalmente ao pensamento.

Nesse sentido, não deixei de me surpreender, desde as primeiras linhas, com a leitura do livro do filósofo Gilles Deleuze *A Dobra, Leibiniz e o barroco (Le Pli, Leibiniz et le baroque)*, que se abre com esta afirmação: "O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função

operatória, a um traço. Não pára de fazer dobras. Ele não inventou essa coisa: há todas as dobras vindas do Oriente, dobras gregas, romanas, românicas, góticas, clássicas... (...) O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito.¹¹ O barroco não corresponde a uma essência que se poderia visar por si mesma, independentemente de suas manifestações concretas, ou invocar como um modelo do qual se poderia valer, como acontece periodicamente. Remete a um traço, uma função operatória, que necessitariam ser assim percebidos na prática concreta do pensamento ou da arte, por mais teórica que fosse essa prática.

Esse traço, essa função, Gilles Deleuze mostrou, de forma excepcional, como se põem a trabalho na matemática, na física, na filosofia que ele denomina "barrocas" (e inicialmente na "monadologia", de Leibniz). No que se refere à arte, receio não ser fiel ao que faz fundo para o pensamento de Deleuze e suas análises. Gostaria, contudo, de me arriscar a falar aqui sobre um quadro que faz uma, talvez duas dobras. Uma (ou duas dobras) que eu diria serem as do Narciso, ao menos de um certo Narciso, um Narciso (como pretende a fábula) de fato bastante "singular" (Narciso está só consigo mesmo, ocupado só de si) e que ficaríamos tentados a qualificar de "barroco", a partir do momento em que a dobra assume nessa figura uma função operatória, mesmo se faltasse demonstrar que, se há dobra, no caso, ela vai mesmo "ao infinito". Ainda mais que aquele Narciso convoca, por sua vez, um outro, não menos singular, mas que – na falta de fazer dobras ou, pelo menos, dobras que fossem ao infinito – parece não se acomodar a essa etiqueta e talvez proponha ou imponha outra, que faria par com a do "barrocó", a ela estando ligada por oposição ou em consequência dessa mesma oposição. O que nos reconduziria, mas dentro do registro das próprias obras, a um antigo problema, o da relação entre "barroco e clássico", que reencontraria, assim, uma forma de atualidade.

O Narciso caravagesco

Não discutirei aqui a atribuição a Caravaggio do *Narciso* preservado na Galeria Nacional de Roma. Tampouco questionarei, num primeiro momento, o título que lhe teria sido dado, desde sua descoberta, por aquele que foi seu "inventor", Roberto Longhi. Antes de apelar ao mito ou à fábula, antes de funcionar como um "ícone", palavra cujo sentido será conveniente precisar, o "Narciso caravagesco" de fato se apresenta, a princípio, como uma **figura**. Começaremos, então, por considerá-lo como tal, sem logo apelar àquilo que ele supostamente representa e, menos ainda, ao texto de Ovídio. Apenas num segundo momento examinaremos uma possível relação com o Narciso da fábula, sob gêneros que também necessitaremos precisar, o que não lograríamos (essa é a minha hipótese) sem recorrer ao método comparativo.

A figura

Trata-se de uma construção em parte dupla, nascida por um lado da conjunção de duas figuras confrontadas e, por outro, de um eixo de simetria horizontal; o conjunto desenhando um círculo, que ocupa a quase-totalidade do quadro (que o abraça, como o personagem parece abraçar seu reflexo). Pensamos no que dizia Marangoni, que via em Narciso uma "roda" ideal, da qual a "pelota" [*balle*] (*la palla*) do joelho constituiria o *pivot*, o cubo de roda, o eixo. Quanto ao conceito de "narcisismo", Ludwig Pfandl pretendia que, ao pensá-lo em termos figurativos (literalmente, de figura espacial), ele correspondesse não a uma linha, mas a uma bola [*boule*], *Raumfigürlich gedacht, keine Linie, sondern ein Ball* (*Der Narzissbegriff*, Imago, 1935), – o termo aplicando-se aqui não mais ao "joelho" mas à própria figura: não mais um círculo, mas uma bola. Isso quer dizer que estamos, nesse caso, diante de um problema da **figurabilidade**: nos termos de Pfandl, Caravaggio havia encontrado o modo de representar um conceito por meio de uma figura. Uma figura que não se instala em lugar ou cena possivelmente preexistente,

mas que a instaura – o que podemos considerar traço tipicamente "caravagesco" (e, talvez, traço tipicamente barroco que já se anunciaria no gesto do Criador, em *A Separação das Águas*, de Miguel Ângelo?). Observem, ainda de Caravaggio, *A Conversão de São Paulo*, *David*, *A Ceia em Emaús*, etc. É o mesmo gesto que faz Narciso estreitar, abraçar, medir a superfície da fonte, no plano, e São Tiago medir a profundidade da cena,² com a única diferença de que se o gesto do santo é de abertura (como aquele do Criador em Miguel Ângelo), o de *Narciso*, ao contrário, fecha-se sobre si mesmo, na clausura do círculo.

A dobra

São duas coisas diferentes: uma figura inscrita em um círculo e uma figura que se faz como círculo, que o gera, que o engendra, que o descreve, no sentido geométrico da palavra.

Podemos pensar, por exemplo, no kyllix ático de figura vermelha, ática, de aproximadamente 490 a.C. (Atenas, Museu Nacional), ou, ainda, no pastel de Degas *Le Tub* (Museu de Orsay): a mulher agachada encontra-se presa em um círculo, mas sem reflexo especular. Isso bastaria para introduzir o problema do "narcisismo no feminino"? O que é uma mulher que se olha ao espelho? Em que desejo se sustenta esse olhar? Certamente, não poderíamos ignorar o fato de que o círculo narcísico se sustenta em Caravaggio por seu *pivot*, por seu "cubo de roda" fálico: este devidamente acompanhado da dobradura anatômica, vestida, mas fendida como uma glândula, que não possui como aquela seu reflexo especular. Me limitarei a evocar de memória (e para não ser suspeito de silenciar sobre esse traço claramente decisivo, mas que não nos interessa aqui diretamente) a insistência com que Freud sublinhava a significação narcísica daquilo que ele denominava o "primado do pênis", para colocá-lo em relação direta com o complexo de castração. A rigor, a dobradura aqui não é a primeira, mas, sim, a "pelota" [*balle*], ligada, como tal e como seu *pivot*, ao falo (e é

nele, talvez, que a dobra vai, nesse caso, "ao infinito"?).

No entanto, o que faz a originalidade do "Narciso caravagesco", a força da figura, é o fato de que ela só descreve esse círculo ao se desdobrar ou, melhor dizendo, ao se redobrar: o quadro enquanto tal funcionando como um díptico, um "quadro dobrante", o que contradiria a idéia moderna de quadro (definição formal, mas também plástica: superfície delimitada, distributiva, etc.) para substituí-la por uma definição que apelaria para uma operação diferente da do políptico, mas que, sob certos aspectos, a confirmaria (e como não pensar aqui no retorno que se anuncia, na arte barroca, à noção de retábulo, e em tudo aquilo que decorre, no grande *décor* barroco, do encaixe, da articulação, da dobradura?). E se um "quadro" devesse a princípio ser concebido como um campo operatório, um espaço de transformação? Nesse sentido, só haveria quadro de pintura, e "quadro" poderia ser compreendido em outra acepção, diferente daquela que volta a assimilá-lo, por metonímia, a seu suporte, rígido e autônomo. Um espaço de transformação (e, por que não?, de metamorfose), isto é, um lugar onde se pode produzir uma transformação (uma metamorfose), e onde esta possa aparecer enquanto tal, *abrindo* a possibilidade: tal a figura "desdobrada" do Narciso. O que é, de fato, uma transformação fora da norma do quadro? *Quid* pintura, fora dessa norma (China, Japão: o desenrolar de um rolo que não deve fazer dobras)?

A dobra do quadro

Em *Della pittura*, Alberti nos convida a ver no Narciso "convertido em flor" "o inventor da pintura", decorrendo toda a fábula, segundo ele, desse propósito: "O que é com efeito pintar, senão abraçar com arte a superfície, aqui, da fonte?". No "Narciso caravagesco", o círculo, inscrito como está no retângulo do quadro, não abraça a superfície sem sobre, como demonstram seu transbordamento sobre a linha de base e o vazio deixado na parte superior da tela.

Trata-se menos de abraçar do que de se mirar. O gesto de *Narciso* não abraça menos o quadro: ele lhe dá a medida; ele é sua medida.

Se existe "díptico" ou "quadro dobrante", o problema certamente é a "dobra do quadro": não apenas a dobra no quadro, mas a dobra do próprio quadro, já que ele procede, como tal, de uma dobradura, a dobra do quadro. Uma dobra que ora irá ao infinito – que será o barroco –, ora será, ao contrário, contida em estritos limites. Mas, questão de dobra, eu gostaria de atrair a atenção de vocês para o fato de que a dobradiça, a junção (o eixo de simetria), a "dobra" é aqui interrompida em seu centro e deslocada em alguns centímetros. Reconheço ali um exemplo do que denominei alhures "insígnia do quadro": seja um traço que, do quadro, expõe a operação, no caso, a de uma dobradura dupla. De fato, é indispensável se retornar a ele duas vezes, dobrar sucessivamente a figura segundo seus dois eixos de simetria assim marcados, para fazer coincidirem, sucessivamente, todas as partes, o círculo narcísico se sustentando em uma falha, em uma falta em si da dobra, de onde ele se engendra ao infinito. Mas o próprio traço dessa dobra, esse delgado debrum branco, leva-me a fazer uma primeira entorse à regra que me dei no começo, de não apelar tão rapidamente ao texto de Ovídio. O que denominei "dobra" corresponde, de fato, ao obstáculo sem espessura que separa os dois registros da imagem (o real e o especular): esse *minimum* de que fala Ovídio e que interdita todo contato entre os supostos amantes (*Posse putes tangi: minimum est quod amantibus obstat*, v. 453). Um obstáculo denegado, contudo, em um ponto: lá onde a mão direita está separada de seu reflexo por um delgado traçado cintilante, a esquerda atravessa o eixo de simetria e mergulha na água. Único meio para o pintor indicar que a imagem escapa a todo aprisionamento e que, se há captura, ela seria, antes, o ato do espelho (o que bastaria, à primeira vista, para justificar o título dado ao quadro?).

Poussin: A morte de Narciso

Apesar de o tema de Narciso ter conhecido extraordinária riqueza no imaginário ocidental, suas representações são relativamente raras na pintura européia. É ainda mais interessante observar a "presença" relativamente breve operada pelo tema (ou o motivo) no final do século 17 e no começo do século 18, época que se pretenderia do barroco. Na poesia, entre outros, com o *parangon* do poeta barroco Giambattista Marino, o Cavalier Marin, cuja coletânea, intitulada *La Galleria*, compreende pelo menos cinco sonetos que fazem referência aos quadros que colocam em cena Narciso e Eco. E na própria pintura, com obras notáveis (entre outras) de Tintoretto, de Caravaggio, de Poussin e de Claude Lorrain.

Embora breve, essa presença do tema (ou do motivo) Narciso no começo do século 17 explica-se se considerarmos sua evidente pertinência no contexto de uma filosofia da representação. A operação do quadro parece redobrar a do espelho – qualquer que seja a parte feita, em uma e em outra, por *mimésis* –, e a imagem do Narciso na pintura, iludir o espectador, como pretende um soneto de Marino, do mesmo modo como o reflexo formado sobre as águas ilude o Narciso da fábula. A comparação se impõe, nesse contexto, entre o Narciso caravagesco e um dos primeiros quadros pintados por Poussin após sua chegada a Roma, *Écho et Narcisse* (ou *La Mort de Narcisse*, do Louvre); comparação que se anuncia ainda mais instrutiva já que Poussin, se acreditarmos em seus biógrafos, dizia que Caravaggio nasceu "para destruir a pintura"...

Os amigos de Poussin censuravam nos discípulos de Caravaggio o fato de eles não saberem compor uma "história". O Narciso caravagesco, pelo menos, testemunha a atitude de seu autor colocar junto duas figuras – essas, nessa ocorrência, simetricamente confrontadas, como duas folhas de um díptico, o herói da fábula e seu reflexo no espelho. Quanto a Poussin, ele reterá da fábula outro dado e não esse da duplicação e da captura especulares. O

círculo narcísico que, no quadro caravagesco, abraça a superfície quase inteira da tela rompe-se ou se desfaz, em *Eco e Narciso*, para dar lugar a uma composição em tau invertido: o corpo, que o título tradicionalmente dado à obra leva a identificar imediatamente como o de Narciso, está representado em posição horizontal, deitado sobre o solo, paralelamente ao plano da água que ocupa a parte inferior do quadro, formando uma



cruz com a árvore que, tal como um novo Adão, estende seu tronco na vertical, acima dele. Mas a deserção do círculo narcísico ou seu desfalecimento, traduz-se, simultaneamente, por uma consequência análoga àquela do jogo de "desaparecimento – retorno" (*dasselbe Verschwinden und Wiederkommen*) que Freud descreve e que faz a criança se deitar diante do espelho para que sua imagem desapareça, sendo devolvida quando a criança se levantar outra vez.

No quadro de Poussin, a posição designada a Narciso interdita todo efeito de especularidade, e o motivo da reflexão só intervém de forma acessória ou residual: o reflexo formado sobre a água reduz-se a um traço indistinto de cor –o vermelho da veste que oculta o sexo do rapaz nu.

Em termos formais, o Narciso caravagesco faz a roda; ele trabalha dentro do círculo, onde o de Poussin traça a linha (reta). Um abraça a superfície nos limites da qual ele se

inscreve; o outro a atravessa em toda sua extensão. Essa diferença objetiva de apresentação nada seria, contudo, se não se reforçasse com uma diferença não menos radical em termos de representação. Barroco ou não, o Narciso caravagesco põe-se de acordo com a fórmula consagrada pela tradição alegórica: a favor de um retorno explícito da predição de Tirésias ("Narciso viverá se não se reconhecer", si se *non noverit*), a figura de Narciso inclinado sobre o espelho líquido, onde se reflete sua imagem, apresenta-se, na literatura emblemática, com a divisa "Conhece-te a ti mesmo", retomada do oráculo délfico, e onde a fórmula de Tirésias é ela própria como a imagem invertida. Poder-se-ia dizer

que, ao se ater ao motivo de Narciso na fonte, o pintor ignorou o tema da metamorfose, ao qual tende a fábula? Tudo depende do que recobre aqui esse termo.

A imagem de Narciso seduzido por seu reflexo e prisioneiro da armadilha de seu próprio desejo, ao mesmo tempo flecha e alvo do arco do amor, como o querem os versos de Marino, de fato faz eco, no plano narrativo, à primeira transformação de que trata implicitamente a fábula de Ovídio, a

transformação do caçador em caça: Narciso, o caçador, sendo caçado por Eco, como Actéon o foi por seus cães, depois que Diana o metamorfoseou em cervo. Se essa primeira transformação não deixa de ter relação com a de Actéon, não tem, contudo, nenhuma consequência sobre aquela que seguirá. Diferente de Actéon (e de lo antes dele), a inquietação que se apodera de Narciso quando se encontra confrontado com sua própria imagem não é o efeito de uma metamorfose que o tornaria irreconhecível: nenhum chifre nasceu em sua fronte, seus pés não se transformaram em cascos nem seu corpo se cobriu de pele malhada (*Métamorphoses*, III, v.194-197). Suas feições são as suas, como ele terminará por admitir; e, se a razão parece tê-lo abandonado, o uso da palavra não lhe foi retirado. E, no entanto, Narciso – não mais do que lo ou Actéon – não se reconhece a princípio na imagem que o espelho lhe retorna. Isso ocorre, porém, porque ele não se pertence mais: o desejo nele despertado à vista de seu duplo especular também o transformou, também o metamorfoseou, ele que até então ignorava tudo do amor, ele que só pode desconhecer a operação do espelho, que corresponde, ela própria, formalmente falando, a uma maneira se não de metamorfose, ao menos de transformação – como enuncia o matemático francês René Thom – do *grau zero*.

Optando por eliminar toda referência à fábula além da captura especular, o autor do Narciso caravagesco terá de maneira deliberada acentuado o aspecto propriamente escópico³ da transformação, que corresponde ao momento mais forte do episódio da fonte, a transformação de Narciso em um ser de desejo? Se existe Narciso, a figura só se permite reconhecer no círculo em que está aprisionada: mesmo que o traje do personagem não permita descartar que se refere a um caçador, este não exhibe nenhuma arma ou acessório cinagético. Se, no entanto, o quadro apela espontaneamente, por assim dizer, para a imagem de Narciso que o imaginário ocidental veicula, ele o faz em termos antes visuais e não narrativos. O que não impede

que a obra não possa ser atribuída com toda certeza a Caravaggio ou que não se reforcem a conotação relativamente abstrata da figura e, portanto, seu valor emblemático, seu estatuto de "ícone", do mesmo modo como na fábula, senão o próprio nome de Narciso tende a se eclipsar ou a se apagar, em benefício do tema ou do motivo "narcísico".

Logo, a diferença entre as duas versões de Narciso não é apenas questão de forma, mas de significação ou – dizendo de outra maneira – do modo pelo qual a imagem faz sentido. Se a referência ao significado "Narciso" se impõe em face da tela caravagesca, ela se justifica pelo único jogo da duplicação especular, tal como é colocada em cena pelo quadro, a ponto de ficarmos tentados a ver ali mais um simples motivo do que um tema propriamente dito. O jovem inclinado sobre o espelho líquido onde se reflete sua imagem *assemelha-se* ao Narciso da fábula ou o evoca, da mesma forma que Caravaggio, se acreditarmos em Bellori, pretendia que uma jovem apresentada em atitude de recolhimento se *assemelhasse* a Madeleine. Mas o que são, nesse caso, a "semelhança" e suas instâncias? Caravaggio, em seu teatro, não procurou disfarçar ou "modernizar", nem atualizar os personagens da fábula ou da história santa fazendo-os vestirem os costumes contemporâneos, seguindo a aparência (duvidosa) que é a de nosso século. Ele pintou indivíduos de seu tempo de modo que a representação evocasse espontaneamente esse saber que Roland Barthes qualificava de "antropológico" e que manifesta o pertencimento de um sujeito a uma determinada cultura: na época em que Marino compunha os poemas de *La Galleria*, todo europeu culto de idade adulta só podia associar o nome de Narciso à imagem de um jovem absorto na contemplação de seu reflexo formado sobre a água. A imagem tomando necessariamente força de emblema ou de ícone, na medida em que se "assemelhava", em todos os pontos, ao modelo registrado no espírito dos espectadores por uma cultura que havia feito de Narciso a figura epônima do amor a si mesmo, como a imagem no espelho

corresponde, traço a traço, ao personagem que se mira. Tais eram, então, os desvios da semelhança que nem mesmo a noção de *portrait* aparentemente achava onde aplicar; o motivo da duplicação especular, por menos que representasse traço a traço as condições exigidas, era suficiente, na ausência de outro acessório iconográfico, à identificação do personagem representado.

O mesmo não acontece com *Eco* e *Narciso*, de Poussin. De modo diverso ao díptico declarado "caravagesco", o quadro do Louvre (cuja atribuição é indiscutível) não acentua mais o motivo especular, mas a metamorfose final de Narciso em flor do mesmo nome, fazendo referência ao começo da história e ao episódio da caça, sob a forma de um punhado de armas e de vestes depositadas sobre o solo a pouca distância da margem, para não mencionar as figuras do *putto* e de *Eco*. Para saber de que ele retorna, nessa circunstância, somos forçados a nos referir a Ovídio. A cena, o quadro só fazem sentido pelo texto de *Métamorphoses*, que só nos autoriza a (e nos permite) reconhecer nas duas figuras – a do rapaz estendido à margem da água e a da moça melancolicamente apoiada sobre os cotovelos em um rochedo – Narciso e *Eco*. Como escreverá Poussin a Chantelou, a propósito de *La Manne*: "Leia a história e o quadro, a fim de perceber se cada coisa está apropriada ao tema".

No caso de *Narciso*, o problema não é, a princípio, observar o movimento das figuras ou sua disposição, mas identificar o tema do quadro, descobrir seu "pensamento". Um "pensamento" que Poussin – por um artifício que lhe era familiar – terá encontrado lendo Ovídio e em seguida trabalhado e, eventualmente, transformado pelos meios da pintura. O senso comum não é suficiente nem qualquer "saber antropológico" para nomear aqui as figuras: é preciso nível de competência mais elevado, uma rede de referências mais sofisticada e propriamente literária, poética, senão textual.

Isso significa que os dois quadros não se deixam simplesmente descrever como se

eles remetessem a dois episódios diferentes de uma mesma história ou de uma mesma fábula. O *Narciso* caravagesco não apela para o mito do mesmo modo que *Eco* e *Narciso*, de Poussin. Se, no entanto, resolvêssemos considerar um e outro à luz do poema de Ovídio, seríamos forçados a admitir que o momento do texto ao qual eles se deixam relacionar, cada um de sua parte, está perfeitamente de acordo com a operação que é a do quadro. Assim como conta Ovídio, a fábula de Narciso na fonte articula-se de fato segundo dois tempos que correspondem a duas posições narcísicas distintas: uma implica investimento libidinal que se manifesta pelo essencial em termos escópicos, só no registro do imaginário; a outra supõe, ao contrário, um desvio pela linguagem e pela ordem simbólica, a digressão entre elas se repercutindo sobre a cena tal como a pintura a constitui: o quadro caravagesco toma emprestado apenas os recursos visuais do teatro da pintura, enquanto o de Poussin realça outra economia da representação, a partir do momento em que ele só se deixa descrever na instância sob a jurisdição de um texto. Um texto – esse de *Métamorphoses* – que tende eventualmente ao "quadro" como a seu limite.

A descrição que Ovídio oferece da forma com que Narciso se deixa cativar por sua própria imagem e se põe a desejá-la (tendo como única restrição, como eu havia dito, o fato de que o desejo narcísico leva denegação de efeito especular) poderia passar facilmente por um exemplo do gênero retórico de *ekphrasis*: o poeta supre seu leitor de todos os elementos que lhe permitirão visualizar a cena, tratando-se da moldura (a fonte cujas águas brilham como a prata e nutrem um gramado que se estende ao redor), da luz (a cena se passa em pleno dia, mas a densidade da folhagem impede que os raios de sol ali penetrem) ou da atitude de Narciso, estendido sobre o solo, contemplando sua imagem, imóvel, semelhante a uma estátua de mármore, ou levemente soerguido e estendendo seu braços na direção das árvores que o cercam, para tomá-las como testemunhas de seu infortúnio, a menos que ele mergulhe (suas

mãos) nas águas, sem nada conseguir reter.

Quando, para o narrador, chegar o momento de intervir, endereçando-se diretamente a seu herói, sob o modo alocutório, na esperança de fazê-lo tomar consciência de seu erro, esse artifício apenas reforçará a analogia com o gênero da *ekphrasis* – uma figura retórica recorrente nos poetas da época helenística, que os fazia de fato apostrofarem um personagem exposto em efígie, para louvá-lo, lamentá-lo, insultá-lo ou dele zombar. Esse procedimento atingia seu auge quando o epigrama extraía argumento da realidade absolutamente ficcional, da obra de arte com fins de celebração ou, ao contrário, de derrisão: um *portrait* confere imortalidade àquele ou àquela que ele retrata, mas revela também o nada. No mesmo sentido, o autor não hesita em interpelar seu herói, denunciando a inutilidade do objeto do desejo que o possui, essa “sombra de uma imagem” (*imaginis umbra*). Sua intervenção não será suficiente para romper o círculo em que Narciso se enclausura; terá, porém, como resultado sua passagem de uma posição estritamente escópica para uma de discurso. O retorno de Eco, ao final da fábula, testemunha o novo curso tomado pelo relato: a descrição, a narração mesma, é substituída por outra maneira de diálogo, que é a metáfora caricatural da relação que a pintura, nesse estágio, mantém com o texto do qual é emprestado o “pensamento” do quadro, e de onde ela repercute o eco.

A *ekphrasis*, a “colocação em palavras”, não se reduz à descrição, pelos meios que são os da linguagem e da poesia, das produções, reais ou imaginárias, das artes visuais. Ela coloca em jogo um conjunto de operações de tal modo complexas, que não permitiria supor a noção de *descriptio*. E é ainda uma maneira de *ekphrasis* a que consiste em fazer falarem as imagens, em sonhar em dar a palavra aos protagonistas que se produzem na cena da pintura, como tenta freqüentemente a história da arte, com sucesso variável. Ora, o que fez Poussin, nesse caso, senão proceder à operação inversa? Para retomar a metáfora – duvidosa

– da leitura aplicada às obras de pintura, se o *Narciso* caravagesco se deixa identificar, talvez um pouco rapidamente demais, à mera visão da imagem, o *Eco* e *Narciso* do Louvre seria simplesmente “ilegível” se não dispuséssemos, para decifrá-lo, do texto de Ovídio. Com a emenda que logo veremos, a cena corresponde de fato ao quadro sobre o qual se encerra, em *Métamorphoses*, a história de Narciso: este, morrendo, despede-se do objeto de seu desejo. Eco “o revê” (*Quae tamen ut vidit*), apieda-se dele e reata com a maneira de diálogo à qual ela foi reduzida, enviando-lhe o eco de suas últimas palavras até o último adeus (*Dictoque vale*, “vale” e inquire Eco). Em seguida, Narciso deixa recair a cabeça sobre o solo e se deita, ao mesmo tempo em que, perto dele, aparece a flor que leva seu nome.

Do tempo da semelhança ao da representação

Diferente do díptico caravagesco, o quadro de Poussin acentua assim a metamorfose final, fazendo referência ao começo da história e ao episódio da caça, sob a forma da figura de Eco e do punhado de armas e vestes depositadas a pequena distância do corpo de Narciso. Os autores de catálogos nisso se apóiam, evocando regularmente, à guisa de descrição, o que apresentam como conclusão da fábula: “Narciso deitado à beira da fonte morre dando nascimento à flor que leva seu nome”. Eco abandonada começa a se transformar em rochedo” (J.Thuillier). Ora, o texto de Ovídio diz outra coisa: quando a morte fechou os olhos de Narciso, que sempre admiraram a beleza de seu mestre (a ponto de, penetrando a morada do inferno, ele ainda se olhar na água do Styx), suas irmãs, as Naídes, o choraram, e, com elas, as ninfas das florestas, enquanto Eco repetia seus gemidos. “Já se preparavam a fogueira, os archotes que sacodem no ar e a maca fúnebre; o corpo havia desaparecido; em seu lugar encontra-se uma flor cor de açafraão cujo centro é cercado de pétalas brancas” (*Métamorphoses*, III, v. 502-510).

Pro corpore florem: no lugar e posição do corpo, uma flor (sem que a coisa seja dita nem a palavra pronunciada) que perpetuará o nome de Narciso. O nome pela coisa ou, antes – conforme a teoria clássica da representação –, o signo e a coisa que ele representa considerados os dois termos ou os dois pólos de uma organização binária fundada sobre a substituição (quando não se trata de dois signos intercambiáveis ou substituíveis, como já ocorria na fábula de lo: lo que recua, presa de terror, diante de sua imagem, que ela descobre no rio, e, incapaz de falar, de dizer seu nome, pode ainda traçar (é preciso dizer que com seu pé?), na poeira, as letras de seu nome (*littera pro verbis* [*Métamorphoses*, I, v. 649])). O desdobramento especular dá lugar ao da representação, no sentido clássico do termo. Sob esse enfoque, o paradoxo articulado pelo Narciso caravagesco torna-se ainda mais visível. Um paradoxo que reflete a visão contraditória de um tempo em que a semelhança, como expõe Michel Foucault em *Palavras e as coisas*⁴, desata seu laço com o saber. A representação que se dava até então como repetição (e é repetição por excelência, repetição do mesmo ao mesmo, transformação, mas de grau zero, repetição pela qual a realidade externa se une à imagem que lhe faz eco no espelho) vai tender, ao contrário, a uma organização fundada sobre o desdobramento e a substituição, e se regular progressivamente sobre uma disposição binária: aquela do signo enquanto representação e que se dá como tal, mas na qual continuará a persistir, como escreve excepcionalmente Foucault, "o murmúrio da semelhança". Isso ocorre no quadro de Poussin – o traço vermelho refletido sobre a superfície em espelho de uma onda – e em um dos poemas de Marino sobre o tema do Narciso, em que se evoca precisamente o murmúrio.

É chegado o momento de concluir, e eu gostaria de fazê-lo sob a forma de uma questão. O Narciso caravagesco e o de Poussin se opõem termo a termo, em sua aparência, como em seu modo de funcionamento simbólico. Um faz dobras e, mais do que isso, procede de uma dobra; o

outro não. Um se apresenta em vestes modernas, o outro reata com a tradição classicizante [*antiquisante*]. Um funciona sob o modo emblemático e como uma imagem que se impõe imediatamente ao espírito. O outro apela para a leitura que supõe todo um outro nível de competência. Mas, sobretudo, um se refere a esse momento da metamorfose que é o da captura puramente especular do desejo, enquanto o outro corresponde a uma posição de discurso, mesmo que se trate do único eco que a poesia encontra na pintura. A questão que coloco é esta: temos o direito de reconhecer nesses dois grupos, nesses dois conjuntos de traços, uma importância, um valor mais geral e de inscrevê-los sob o duplo título do barroco e do clássico? Para o de Poussin, a etiqueta clássica passa. Para o Narciso caravagesco, a etiqueta barroca não passa sem fazer algumas dobras. Mas essas dobras talvez sejam – precisamente – as do barroco.

DAMISCH, Hubert. *Puissance du baroque. Les forces, les formes, les rationalités*. Paris: Galilée, 1999.

*Historiador de arte e filósofo, é autor, entre outros, de *Thème du nuage – pour une histoire de la peinture* (Seuil, 1972), *Fenêtre jaune* (Seuil, 1983), *L'origine de la perspective* (Flammarion, 1987); *Le jugement de Paris* (Flammarion, 1992)

Notas

¹ Gilles Deleuze, *A dobra: Leibniz e o barroco*; tradução Luiz B.L. Orlandi. Campinas, Papirus, 1991. Utilizamos aqui a tradução brasileira acima referida, p.13.

² No original, *et le saint Jacques mesurer la profondeur de la scène*. O autor faz um trocadilho com as duas palavras homofônicas, *scène* (cena) e *cène* (ceia), enfatizando-lhes o "duplo" sentido. [N.T.]

³ No original, *scopique*; -scop- do grego *skopéo*-ó. Elemento complementar significando "ato de ver", "examinar" (microscopia, telescopia); in *Novo Dicionário Aurélio*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira. [N.T.]

⁴ Michel Foucault, *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*; tradução Salma Tannus Muchail, revisão Roberto Cortes de Lacerda. São Paulo, Martins Fontes.