

ISBN 978-85-907522-0-2

# Que Narciso é esse?



Mal-estar e resto

Henrique Figueiredo Carneiro

1ª. Edição - Fortaleza - CE  
2007

**Henrique Figueiredo Carneiro**

**Que Narciso é esse?  
(Mal-estar e resto)**

**1a. Edição - Fortaleza - CE**

**2007**

Copyright © 2007 Henrique Figueiredo Carneiro - 1a edição: setembro 2007

**CONSELHO EDITORIAL**

**Profa. Dra. Ilka Franco Ferrari (Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais)**

**Profa. Dra. Junia de Vilhena (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)**

**Profa. Dra. Marta Gerez-Ambertín (Universidad Nacional de Tucumán)**

**Prof. Dr. Mauricio Fernández (Universidad de Antioquia)**

**Profa. Dra. Vera Lopes Besset (Universidade Federal do Rio de Janeiro)**

**Coordenação Geral: Henrique Figueiredo Carneiro.**

**Supervisão Geral: Clauberson Rios e Thiago Costa Matos Carneiro da Cunha.**

**Capa: Clauberson Rios, Henrique Figueiredo Carneiro e Iratan Bezerra de Sabóia - Montagem Michelangelo Merisi da Caravaggio. Narciso (1594-1596). Galleria Nazionale d'Arte Antica / Hans Bellmer. La Poupée (1935). Ubu Gallery.**

**Revisão: Alfredo Orlando Carol (Espanhol). José Costa Matos (Português).**

**Tradução: Henrique Figueiredo Carneiro e Thiago Costa Matos Carneiro da Cunha.**

**Projeto Gráfico e Editoração Eletrônica: Chico Galba e Clauberson Rios.**

**Impressão e Acabamento: Gráfica Encaixe.**

**Ficha Catalográfica - Heloisa Helena Mendonça Pombo (Bibliotecária)**

**C289q**

**Carneiro, Henrique Figueiredo.**

**Que Narciso é esse?: (mal-estar e resto) / Henrique Figueiredo Carneiro. 1.ed. - Fortaleza, 2007.**

**88p.**

**1. Narcisismo. 2. Mal-estar. 3. Psicanálise. I. Título**

**CDU 616.89-008.442.6**

**Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro, imagem ou som poderão ser reproduzidos, sob qualquer forma, sem prévia autorização do autor.**

## Sumário

<b>Lista de Figuras .....</b>	<b>03</b>
<b>Apresentação .....</b>	<b>04</b>
<b>Introdução .....</b>	<b>09</b>
<b>Fascinação, Prazer e Morte .....</b>	<b>12</b>
<b>Vida e Morte na Estrutura do Mito .....</b>	<b>18</b>
<b>O Autêntico Narciso do Ocidente .....</b>	<b>49</b>
<b>A Fratura da Síntese: do mito de Narciso à estrutura do eu no estádio do espelho .....</b>	<b>69</b>
<b>As Rupturas de Narciso no Espelho: em direção a uma compreensão da era do resto (Que Narciso é esse?) .....</b>	<b>78</b>
<b>Conclusão .....</b>	<b>81</b>
<b>Tempos de Thánatos .....</b>	<b>86</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>87</b>



## Lista de Figuras

1. **Figura 1 – Narciso de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1594-1596)**  
(pág. 25)
2. **Figura 2 – A Morte de Narciso, de Nicolas Poussin (1629-1630)**  
(pág. 27)
3. **Figura 3 – Hans Holbein. O corpo de Cristo morto na tumba (1521)**  
(pág. 42)
4. **Figura 4 – Montagem: Narciso de Caravaggio / Estádio do Espelho**  
(pág. 72)
5. **Figura 5 – Narcisos lado a lado**  
(pág. 73)
6. **Figura 6 – Montagem: Michelangelo Merisi da Caravaggio. Narciso(1594-1596). / Hans Bellmer *LaPoupée***  
(pág. 76)
7. **Figura 7 – Cartaz de divulgação da exposição *Qu'est-ce qu'un corps?*. Musée du quai Branly**  
(pág. 83)
8. **Figura 8 – Corpo Humano Real e Fascinante (Exposição promovida por *Premier Exhibitions.*)**  
(pág. 84)



## Apresentação

Tenho muito prazer em realizar esta apresentação, fundamentalmente porque ela está situada em um projeto de trabalho conjunto que se concretiza, há vários anos, com “criações” compartilhadas, atos de ida e vinda que falam da reciprocidade de um diálogo e de um pacto que se materializa, cada vez que lançamos uma produção: cursos, livros, congressos, projetos de pesquisa, revistas, etc., tudo o que dá conta da importância de compartilhar um sonho..., que se manifesta em obras.

Um sonho que não deixa de insistir por respostas da psicanálise ao mal-estar da nossa região e de nossos tempos. Tanto no Brasil como na Argentina, Henrique Figueiredo e os que escrevem, nos topamos, diariamente, com os obstáculos do real da violência, e não somente a partir do divã do analista, mas também na prática da vida cotidiana.

O texto que apresento – este livro que leva como título “Mal-estar e resto ou Que Narciso é esse?” –, já enuncia, com astúcia, o caminho por onde transitará o autor, e também com astúcia vai instalando em nós, seus leitores, a vontade de acompanhá-lo no deciframento de enigmas: em desvelar o rosto desse tal Narciso que, sutilmente, o autor liga com “isso”, com “esse”, com “a-Coisa” que acossa o resto.

Assim, para acompanhar sua leitura, é preciso des/construir o que sabíamos de Narciso, e seguir o autor que, brilhantemente, nos produz várias estocadas textuais e pictóricas, para que topemos com a “outra cara” de Narciso, essa que, despojada dos véus e das mascaradas, é confrontada neste tempo com “o isso”..., com o real.

O Dr. Henrique nos conduz habilmente entre dois caminhos: os labirintos do mito de Narciso, o belo sedutor, mas in-amável e os da ninfa Eco, amante frustrada, em seu desencontro amoroso. Esses caminhos, de ordem catastrófica, expõem a metamorfose trágica que se produz na passagem da vida à morte. Mitos que dão conta do padecimento do vivente, sempre ameaçado, em seu trânsito pela vida, por essa linha que demarca o umbral entre-duas-mortes: a do corpo e a da imortalidade.

Porém, o mais agudo do livro, é essa cuidadosa passagem que faz do mito de Narciso e Eco, trágicos, em função do que resta deles em nossa

contemporaneidade: Narciso e Eco narcotizados. Despojos dos mitos, ruptura de sua discursividade.

O mito, segundo Roland Barthes, “é uma fala, tudo o que justifique um discurso pode ser um mito... o mito se define pela forma como se o profere” (Mitologias, p. 199). E Henrique não só mostra, também demonstra, os farrapos, os desgarros, a depredação dos mitos - ruptura de sua discursividade -, nestes tempos de capitalismo selvagem, cada vez mais eliminador dos grandes relatos: destruidor de mitos. Quiçá, porque é de interesse supremo, para o capitalismo hoje, uma humanidade despojada de mitos, de explicações e de esperanças em um estado aterrador, firmado pelas onipresentes “leis de mercado”.

O que resta hoje do mito de Narciso além de uma “imagem” depredada que, ao converter-se em imperativo, não mais sustenta a ortopedia do corpo alimentado com suas mascaradas, senão que, ao contrário, assola ou extermina o espelho que permitia a sustentação do eu, desmantelando-o, portanto? Ao mesmo tempo, a voz de Eco perde a significação das palavras e se instala como um fragmento de voz; voz átona que despedaça, voz que aniquila o supereu e que destrói a subjetividade. Eco, privada da palavra, é só resíduo: resto. Voz globalizada que, como simples pedaço de eco ameaça o laço social e o sujeito que transita pelo mesmo: obediência sem limites a um Amo sem rosto e sem palavras, ao que basta ouvir - sem compreender - para o sujeito obedecer e ajoelhar-se diante dele.

Entre os farrapos de sons da voz (Eco) e a fúria da imagem devastada (Narciso): Eco e Narciso narcotizados. O que resta deles hoje? Qual a consequência dessa constatação na vida cotidiana e na clínica psicanalítica? Qual o lucro do capitalismo selvagem com a destruição dos mitos? O autor é claro em sua resposta: a coisificação do sujeito, a des-subjetivação. É muito mais fácil domesticar a desumanização que o humano. Entretanto, o humano resiste a ser tratado como resto.

Henrique insiste em seus interrogantes e suas respostas. O mito desvalorizado de Narciso, hoje, guarda que relação com a imagem da beleza? E, finalmente, o que há de fascinante nele? Acaso, ousa afirmar o autor, munido de múltiplos argumentos, o que dele se toma é uma precipitação ao gozo, que conduz o sujeito a um espaço situado além do princípio do prazer,

franquia os limites da castração, e produz a ilusão mais atroz: é possível prender a vida na narcose do corpo e da palavra. Um corpo que nos goza, uma imagem que nos petrifica, uma voz que destrói a possibilidade de discursividade.

Em suma, o significado de tudo isso são atentados contra esse humano que nos permite habitar no laço social; atentados que pretendem deixar-nos como restos: des-subjetivados e a serviço de sua Majestade, o senhor Mercado, e das tecnociências que o tributam.

Magistralmente, Henrique Figueiredo, pela metade do seu livro, afirma que, quando Narciso se confronta com sua imagem e exclama “sou eu; eu sou Narciso”, tem que reconhecer que em seu “eu agrega o Outro”. Narciso descobre que, se não há o Outro desejante que o olhe e o admire, para concitar o olhar humano, tudo está perdido. É que, verdadeiramente, se o Outro não existe, tudo pode ficar reduzido à virtualidade e ao engano da imagem, que, neste caso, petrifica. Disse muito bem Jorge Luis Borges, “só, não és nada, é preciso que Outro te nomeie”, ao que posso acrescentar: a imagem sem a palavra do Outro não é nada, porque só a palavra por sua qualidade simbólica, pode prover o olhar com seu jogo de mascaradas, sua humana possibilidade de sedução e singularidade: a recriação da imagem animada que, como o arco-íris, possibilita a infinita mudança dos semblantes humanos. E que maravilha é essa recriação! Como não incomodaria ao Senhor Mercado essas mudanças, se ele necessita apenas de sujeitos que produzam e consumam: é essa a própria humanidade vista por uma vertente cadavérica. Todos devem ser iguais, idênticos, sem marcas da diferença, em suma... restos. A variedade dos semblantes atenta contra os interesses do Senhor Mercado, que lucra mais quanto mais idênticos são todos, porque ele é idêntico para todos. Um mundo perfeito: o da mesmice.

Diz o autor: a descoberta de Narciso de que “esse sou eu” implica na dedução de que o “Outro sou eu”. Essa descoberta confronta nossa humanidade com o desamparo, posto que, nela, ao atestar que somos resto do Outro, nos debatemos também com a castração do Outro, já que é um Outro que ora deseja ou ora goza. É um Outro que não é completo nem perfeito. É inacabado, defeituoso, deixa restos, resíduos do real. Seu espelho tem fissuras.

Esta é outra das contribuições importantes do autor, demonstrar o real do estádio do espelho e do Outro, além do imaginário e do simbólico. O real do Narciso atual, ou seja, narcotizado.

Desta maneira, a lógica narcisista que hoje se pretende viver remete à posição masoquista do sujeito. Porque a dor e o desprazer já não são sinais de alarme, senão procurados, buscados... o guardião de nossa vida anímica - o princípio do prazer - foi narcotizado. Como nos quer indefeso - e o Senhor do Mercado o consegue - aniquila a palavra que dá a singularidade ao sujeito. É essa questão que pergunta Henrique e que guia a trama de seu livro, a que nos conduz a lê-lo sem alento. Para Henrique o Outro que se prima hoje, é o outro do gozo e não o do desejo. Esse Outro perdeu a capacidade de gerar mitos, e o que resta deles é fragmentário, débil, insuficiente, estilhaços de mitos.

Por isso, a “narcose de Narciso” - e a narcose do Outro, agregaria eu , se revela, como diz o autor, nos adornos excessivos do corpo, que não são outra coisa senão imperativos que o discurso tecnocientífico impõe: corpos uniformes nas tatuagens, nos “piercings”, nas anorexias, nas bulimias, nas cirurgias, e nos trajés carentes de metáforas que o Senhor Mercado impõe consumir. Ou ainda a outra cara do consumo, também - ou mais - obscena: os corpos destruídos dos expulsos do Mercado: homens, mulheres e crianças farrapentos, famélicos, analfabetos, enfermos que reviram os lixões e habitam as margens do Senhor Mercado, e que já não esperam nada, porque nem produzem nem consomem, simplesmente não são.

Como bem o afirma Henrique, os excessos de gozo do corpo são um clamor, um pedido desesperado do vivente ao Outro, ao Outro da Ciência, ou dos campos do conhecimento que poderiam oferecer-lhe alguma resposta; mas, afirma Figueiredo, esse Outro hoje é somente um Amo sem rosto, ou, melhor dito, um Amo com simulacros de rostos, mas sem semblantes, um Amo que tão só ordena gozar.

Então, a partir desse Outro gozador, atravessamos tempos sem mitos, tempos com montagens discursivas depredadas, das quais resta somente um imperativo: Consume e consume-te!

De tudo isso, emana sua conclusão: em uma época de domínio de um Outro gozador, não há possibilidade de amarração entre o eu ideal e o ideal do eu. O Ideal chega como um puro mandato: Tens que ser isso e o ideal do Eu,

que deveria, pela mediação da castração, assinalar a distância que faz interlocução entre o eu e o ideal a que aspira, não encontra seu caminho e aquilo que deveria apaziguar se converte em mandato maligno, ou, pura voz do supereu que chega para aniquilar.

Em vias de concluir, Henrique destaca que, dos mitos depredados, restam uma abundância de quinquilharias ofertadas (impostas) pelo Amo, que não cessa de trabalhar em função da capitalização do excesso (quanta semelhança a nós sul-americanos, com as quinquilharias oferecidas pelos conquistadores em troca de ouro, de nossos produtos, de nosso trabalho!). Nesse ponto, o Amo pode gerar a ilusão, inclusive, de que se pode recuperar até o resto! Acaso seus efeitos não se deixam transparecer em tentativas abortadas de capturar e até anular a morte?

O texto “Mal-estar e Resto ou Que Narciso é esse?” transita pelo desassossego que parece inundar tudo e no qual, até a morte, pode aparecer como uma quinquilharia a mais, porque o Outro do gozo promete e impõe que o resto é reciclável.

Um psicanalista, como o autor deste livro, não pode ficar imune perante esse imperativo, e por isso nos oferece seu livro que não deixa de ser um forte argumento para recuperar nossa humanidade, nestes tempos tão desvalorizada. Graças a livros como este, sentimos que há outro, um semelhante preocupado com o próximo, pelo desejo do próximo, pelo sofrimento do próximo e também pelos seus seqüestros de felicidade. Deste modo, justifica que o livro se constitua com fragmentos de um discurso amoroso, porque o autor é um enamorado dessa humanidade que nos convida a não perder. Um enamorado que resiste em renunciar à subjetividade, ao laço social que nos habita, à possibilidade de uma alternativa. Por isso temos que agradecer seu texto.

**Dra Marta Gerez-Ambertín**  
**4 de setembro de 2007. Argentina**



## Introdução

Se for verdade que vivemos, hoje em dia, a constatação de uma desagregação social, com um amplo leque de atos de violência, confirmando o que reclamamos há algum tempo – uma autenticidade narcisista para a época –, parece importante entender o que reivindicamos. Que adjetivação é essa reclamada hoje, que se fundamenta em uma figura mitológica que, sempre existindo, somente agora alcança tanta popularidade filosófica e científica? Além disso, por que em seu nome se justificam tantas enfermidades ideológicas para representar o atual mal-estar da cultura?

Será que essa possível autenticidade se apóia no mito ou em sua falência? Que Narciso é esse que erigimos nos espelhos de uma era cuja marca é a plena dominância virtual? Em função de seus afetos, que espaços refratários desse reflexo nos produzem tanto temor? Que espécie de mito tentamos reconstruir, quando atribuímos a Narciso o lugar de digníssimo representante de uma era, em detrimento de outros mitos?

Talvez tantos nós, uma vez refletidos, possamos vislumbrar uma luz que produza a diferença entre um sentimento de narcisismo e um sintoma narcísico. Com tanta ênfase dada à figura de Narciso na atualidade, estas perguntas são pertinentes ao desenvolvimento deste ensaio, pois confluem para um esclarecimento sobre a dura impressão de que tudo parece estar narcotizado.

Começemos por uma compreensão do mito de Narciso através das *Metamorfosis* de Ovídio (1992).

Eco, ninfa “... que não aprendeu nem a calar quando se lhe fala nem a falar ela a primeira (...) a ressonadora” (Ibid., 355)<sup>1</sup>, conseguiu tal façanha depois de incessantes manobras para entreter Juno<sup>2</sup>, quando esta tentava surpreender Júpiter em cenas de colóquio íntimo com as ninfas. Enquanto Eco prendia a atenção de Juno, as ninfas fugiam. Percebendo o plano armado para a enganar, solicita a deusa Ramnusia que decretasse sua vingança, que se cumpriu com a seguinte demanda: “Dessa língua com a que me enganaste se te dará um serviço restringido e o mais breve uso de tua voz” (Ibid., 365). Como

---

<sup>1</sup> Tradução livre do autor  
<sup>2</sup> Esposa e filha de Júpiter

conseqüência, a ninfa passa a duplicar os finais de frase, devolvendo as palavras que ouve.

É nestas circunstâncias que, quando Eco se apaixona por Narciso, se vê obrigada a aguardar um momento propício para fazer “eco” de seu desejo, através de alguma palavra ou frase pronunciada pelo seu amado, pois lhe era impedida qualquer iniciativa verbal. Será assim, a partir desta maneira curiosa, que Narciso entrará em contato com o objeto de seu amor, isto é, como um mero retorno diminuído e por sua vez amplificado do que acaba de dizer. Na verdade, a ninfa é tão só o “eco” do desejo de Narciso. É a própria evidência de que sua voz buscava tão só alguém que fizesse semblante de Outro e que lhe desse algum retorno, ou seja: sentido. A prova é identificada quando Eco, depois de atender ao convite de Narciso e ao dizer– “Aqui nos reunamos” (Ibid., 385) –, sai da floresta, aproxima-se de seu amado e ele reage fugindo. Eco então, atravessada pela dor da rejeição, desaparece e, no lugar de um corpo, restou somente uma voz.

Deste modo, como vingança solicitada por um dos muitos admiradores que servem de testemunha da desgraça de Eco, Ramnusia impõe um castigo a Narciso. Fadigado de suas atividades de caçador, se estende na relva próxima de uma fonte possuidora de características virginais nunca tocada por ninguém, nem sequer pelos raios do sol. É ali que a sede que tenta saciar se transforma na sede de entrar em contato com a imagem contemplada no fundo das águas.

Nesse momento, a necessidade se transforma em outra coisa, algo da ordem de um desejo. E este, por sua vez, se transforma em um imperativo que se dirige à imagem de si mesmo. Narciso tenta de todas as formas possíveis capturar essa imagem bela e enganosa. Mas o esforço é vão. Existe toda uma dialética que Ovídio ressalta entre a possibilidade de capturar a imagem e a impossibilidade marcada por uma linha divisória que se faz presente através de um “pouco de água” (Ibid., 450).

A imagem refletida no espelho, representada ali em um sutil obstáculo, permite a Narciso contemplar uma série de correspondências imaginárias, tais como o sorriso esboçado, a aproximação dos braços, os movimentos observados pelos sinais feitos com a cabeça, até que algo rompe com essa cadeia seqüencial de correspondências e faz com que Narciso marque uma

diferença entre ele e a imagem. A imagem não fala, tão só repete seus movimentos corporais. E o movimento de seus lábios é o que marca uma defasagem entre o que diz e aquilo que não ouve. O som que emite é o único indício que Narciso toma como elemento separador entre ele e o outro. Sua voz, mais que nunca, só ganha sentido com a presença do outro. E o mais importante é que esse reflexo não pode ter outra origem que não a sua própria imagem.

É assim que Narciso, na impossibilidade de tocar-se a si mesmo, se consome de amor pelo fogo oculto que reside dentro de si. Igualmente a Eco, ambos desaparecem, cada um a sua maneira: Eco, consumida e transformada em uma rígida pedra, segue seu destino de reprodutora da voz até suas últimas circunstâncias; Narciso, consumido por seu próprio desejo, volta ao seu ponto axiomático – a flor fria e úmida – seja qual for sua origem, flor enquanto qualidade materna e úmida enquanto qualidade paterna. Dessa forma, paga o preço que lhe havia predito Tirésias, no caso de se empenhar em conhecer a si mesmo.

Assim termina o argumento principal da narração: envolvendo imagem e som; o eu e o outro; a vida e a morte. São três opostos que se entrelaçam em uma cadeia muito singular. Por um lado, imagem-eu-vida como mantenedores do enigma de Narciso e, por outro, som-outro-morte, como caminhos para desvendar o enigma.



## Fascinação, Prazer e Morte

Analisemos as passagens da narração de Ovídio em que se pode constatar a importância de Eco no cumprimento de seu destino, isto é, nos momentos precisos em que Narciso começa a vislumbrar a opção de fazer valer o que o arrastava à significação de seu nome.

Podemos assinalar primeiramente duas passagens de grande importância na relação entre Narciso e o outro, dentro da estrutura do mito. A primeira diz: “Foram muitos jovens e muitas ninfas que o desejaram; mas – tão dura soberba havia naquela terna beleza – não houve jovens, não houve ninfas que tocassem seu coração” (Ibid., 350-355). Se não houve jovens nem ninfas que tocassem seu coração, também é verdade que não houve palavras – pelo menos na narração de Ovídio – que certificassem nada desses encontros e que sirvam de prova à existência de uma relação verbal de Narciso com seus admiradores. É como se algo do estatuto do visual, isto é, da ordem da própria imagem, houvesse caracterizado esses encontros. Sendo assim, Narciso continuava instalado em uma das vertentes que seu nome lhe conferia, ou seja, a de fascinar a todos com sua beleza. Outra possibilidade é a de que continuava situado no lugar de sedutor, ao atuar mediante a fascinação que exercia sobre todos. Continuamos na ordem da imagem.

Outra passagem esclarecedora da relação do eu de Narciso com o Outro se encontra no momento em que um dos muitos admiradores desdenhados por Narciso escuta os desesperados lamentos de Eco: “(...) levantando as mãos aos céus, disse assim: Oxalá ame ele do mesmo modo e do mesmo modo não consiga o objeto de seus desejos” (Ibid., 400-405). Aqui, observa-se a presença da voz, mas descontextualizada de uma realização direta com Narciso.

Entretanto, tudo muda na estrutura do mito quando surge Eco, a ninfa que curiosamente tem um lugar destacado na narração, por caracterizar-se como aquela que, em decorrência de um castigo, recebeu a interdição sobre a palavra. Caso tivéssemos que eleger uma expressão para intitular o papel de Eco no mito, estaria bem definido como “complexo de repetição”. Repetição da palavra, porém, uma repetição que o próprio Ovídio define como algo que ressoa (Op. cit. 355). Palavra extraída da tradução espanhola realizada por

Elvira (1994) e que a Real Academia Espanhola define como “som produzido por repercussão de outro” (Real Academia Espanhola, 1992, 1782). Ovídio mesmo, ao apresentar pela primeira vez Eco na narração, utiliza a denominação “a ninfa da voz” (Op. cit. 355).

Tomemos agora os fragmentos em que Eco se faz presente no mesmo contexto que Narciso, mas, não antes de demarcar um ponto de extrema importância ao que Ovídio se refere na narrativa: o momento que situa Eco depois do castigo recebido por encomenda de Juno. Diz Ovídio que Eco, além de duplicar as vozes nos finais de frases, “devolve as palavras que escutava” (Op. cit. 365-370). Por enquanto, fiquemos com esta referência, pois ela será fundamental na análise da relação entre o eu e o outro quando transposto ao eixo Narciso-Eco.

Vejamos os fragmentos. O primeiro ocorre quando Narciso tenta reencontrar seu grupo fiel de companheiros, após haver-se desgarrado durante uma caça e coloca a seguinte pergunta: “Existe alguém por aqui?” Em seguida, vem a primeira intervenção de Eco: “por aqui” (Ibid., 380). A primeira intervenção que Narciso recebe do outro e que o deixa atônito é tão somente uma expressão que retorna, dando-lhe uma indicação. A importância de Eco, como outro nesta passagem, subverte totalmente a frase de Narciso, na medida em que “Existe alguém por aqui?” expressa uma clara referência de busca de algo localizado em um lugar definido no presente. O “por aqui” perde o tom interrogativo, passando a ser a afirmação de uma condução segura de alguém a um determinado lugar. Pois bem, estes retornos que foram iniciados por uma indicação, pouco a pouco – dentro da perplexidade sentida por Narciso – o conduzem ao encontro que tanto busca nosso efebo. Sua palavra seguinte foi: “Vem”. A resposta não poderia ser outra: “Vem”. A próxima pergunta de Narciso foi: “Por que foges de mim?”. A resposta foi igual à indagação, porém em tom afirmativo. Vale destacar que a última frase dessa passagem vem precedida por uma descrição de Narciso, assinalando que ele mesmo se mantinha em uma atitude de insistência e, ademais, se sentia “enganado pela sensação da voz que respondia” (Ibid., 380-385). Finalmente diz Narciso: “Aqui, reunamo-nos”. É nesse momento que Narciso abandona o tom interrogativo e propõe finalmente a Eco um encontro. Eco responde: “Reunamo-nos”. Outra resposta afirmativa.

O desenlace final desse fragmento é um dos mais significativos para o cumprimento do destino de Narciso, uma vez que descobre, como produto do retorno que Eco lhe proporciona, o verdadeiro estatuto de uma repetição. Quando Eco sai da selva correndo para “dar um abraço no pescoço tão desejado” (Op. cit. 389), Narciso escapa do abraço, dizendo algo que, tempos depois, poderá entender a verdadeira dimensão. Diz: “prefiro antes morrer (...) do que tu gozes de mim”. A importância que Narciso investe nessa frase demonstra a evidência do tipo de gozo que rechaça e que, ao mesmo tempo, Eco demanda. Dito com outras palavras, o que Eco queria com sua ação de sair da selva – convidada pelo belo efebo – era abraçar Narciso, fato que ele interpretou como a possibilidade que o outro encontraria para gozar dele, do seu corpo virgem e intocável. E prefere a morte. Tal é sua decisão.

Entretanto, o retorno que permite a Eco equacionar a chave desse gozo se faz presente na contestação que murmura: “que tu gozes de mim”. Mas, o que representa Eco nesse exato momento na relação com Narciso? Já assinalamos, o Outro. Mas, qual é a particularidade com que Eco se apresenta no mito? Ovídio nos indica: “a ninfa da voz” (Op. cit. 355). Com essas referências, tocamos a estrutura que nos autoriza a dar um sentido à frase “que tu gozes de mim”, como algo similar a “que tu gozes da voz”. Se retomarmos Narciso, essa construção assume a seguinte lógica: a voz que retorna é sua própria voz, se entendemos que as palavras que ele escuta são suas próprias palavras, mudando apenas o signo da pontuação. Ali onde a pergunta encontra sua resposta, pois seus interrogantes retornam como respostas afirmativas. Além do mais, o retorno modifica totalmente o sentido de uma repetição automática, ao mudar o signo do ponto.

Por que Eco não devolve a pergunta mantendo a mesma intenção interrogativa? E inclusive quando contesta a Narciso a proposição de reunir-se com ela, por que aquilo que devolve é exatamente uma afirmação e não uma proposição? Justo ela, que após ser castigada por um pedido de Juno, foi condenada a duplicar os finais das frases e a devolver as palavras que havia escutado, por que introduz essa subversão?

A chave para essas indagações está no fato de que Eco, ao duplicar as vozes no final das frases e ao devolver as palavras que ouvia, não mantinha o sentido da frase, deixa para quem receba a devolução a tarefa de decifrar o

sentido. E esse é um fato que Narciso só descobrirá no último momento, apesar de que Eco já havia anunciado: “que tu gozes de mim”. Nesse ponto cobra sentido a afirmação de Ovídio, de que Narciso se mantinha numa atitude de insistência, além de sentir-se “enganado pela sensação da voz que respondia”(Op. cit. 380-385).

Dessa maneira, falar com o Outro se mostra como a possibilidade que Tirésias havia predito – conhecer-se a si mesmo –, para que Narciso começasse a trajetória inscrita no seu próprio nome, em direção ao final de sua vida. E o próprio Narciso já havia pronunciado “prefiro antes morrer...”. Aqui se entende melhor porque conhecer-se a si mesmo aceleraria a proximidade de um fim. Eco adverte a Narciso através daquilo que o faz retornar a ele, de modo que, conhecer-se a si mesmo implicava em decifrar o gozo da palavra. Dava-se assim uma primeira advertência ao que de enganoso residia na imagem. O gozo não residia no fato de a imagem enganosa desfrutar do seu corpo, senão no dado de que ele – Narciso – gozava da palavra, daquilo que retornava a si mesmo, daquilo que havia dito.

Essa conclusão lógica está amparada em um fragmento que Jiménez (1993, 31) ao dizer: “Porque aqui reside o paradoxo: as imagens mentem, por outra parte como o mundo físico, mas, ao atravessá-las alcançam o conhecimento”. Nesse sentido, a primeira travessia que podemos localizar na narração de Ovídio se encontra na dialética estabelecida entre esses dois personagens. Narciso fala e suas palavras retornam através da imagem ressonante de Eco. Significa dizer que Eco se faz presente para se deixar atravessar pelo som, em forma de palavra, produzido pela repercussão de Narciso. Uma comprovação desse fato no mito é que, ao ser rechaçada por Narciso, a imagem de seu corpo se reveste de uma metamorfose. O corpo se dissipa. “Só sua voz e seus ossos subsistem; sua voz perdura; os ossos dizem que se revestiram da forma de uma pedra (Op. cit. 397-399).

É a partir dessa lógica da imagem enganosa e do atravessamento que conduz Narciso em direção a um conhecimento, ainda que esse conhecimento precipite sua morte, que podemos construir a trajetória de Narciso depois de se defrontar com o engano e a verdade que subsistiam em Eco.

Ao sair desse primeiro impasse - pelo menos assim o acreditava -, Narciso entra em contato pela segunda vez com o engano da imagem. “Fatigado pela paixão da caça” (Op. cit. 413) – e aqui constatamos essa expressão como uma metáfora da busca do conhecimento de si mesmo - Narciso se sente atraído pela fonte, cujos predicados coincidem com suas próprias características: “uma fonte límpida de águas resplandecentes como prata, que ainda não haviam tocado nem os pastores nem as cabras que pastam no monte, nenhum outro gado, e que nenhum pássaro, nem fera, nem ramo caído de árvore havia alterado” (Op. cit. 406-410). Curiosamente, essas são as características que possuía o próprio Narciso; límpido em sua pureza virginal, resplandecente em seu poder de sedução e fascinação, e aquele que nunca havia sido tocado por ninguém, nem por jovens, nem por donzelas. Nem sequer havia sido tocado – assim acreditava Narciso – pelas palavras de Eco. A metáfora da caça de si mesmo, a expressão de ser “eu caçador de mim”, só poderia entrar como sentido a partir de algo que fosse, para ele, sinônimo de similitude. E nada mais perfeito para essa construção do que uma fonte em que pudesse beber da água que o mantivesse puro.

Porém, arrastando consigo, – e sem o saber – o retorno de suas próprias palavras, ainda carentes de um sentido, ao tentar “apaziguar a sede, outra sede brotou”(Op. cit. 415-416). É nesse fragmento da narração de Ovídio que se percebe o momento em que, pela primeira vez, Narciso ficará extasiado pelo engano. Antes se guiava pelo engano; agora se encontra cara a cara com seu guia. O salto qualitativo que mostra esse fragmento do mito é que, pela primeira vez, aquele que nasceu para seduzir e fascinar cai fascinado pela imagem. Grande paradoxo, porque Eco lhe oferecia uma imagem e essa foi rechaçada. Mas o havia marcado com o retorno de suas palavras. Agora a fonte límpida oferece-lhe também uma imagem e Narciso não consegue rechaçá-la. Qual será a diferença fundamental entre as imagens que se apresentaram a Narciso nessas duas situações? A primeira marca pela palavra, enquanto que a segunda marca pela ausência da mesma. Conclusão lógica: ao estar essa segunda imagem impregnada pela pureza e mostrar-se, sobretudo, como possuidora de uma beleza cativante, serviu essencialmente para emprestar seu espelho resplandecente a Narciso que, sentindo a ausência da palavra, haveria de convocar algo para preencher esse vazio. E o

encontrou: o que se fez valer foram as palavras que Eco havia retornado: “que tu gozes de mim”. Foram essas as palavras que ressoaram em Narciso, no momento que compartilhava com o engano da imagem, o “semblante amistoso”, o movimento de estender os braços, o sorriso correspondido, a sincronia das lágrimas derramadas, com os sinais da cabeça; e, principalmente, por não encontrar retorno das palavras que imaginava pronunciar com os movimentos de seus lábios.

Foi precisamente na falta de sincronia entre imagem e palavra que Narciso cumpriu seu destino. Pela primeira vez, debruçado sobre o espelho da pureza, pode contemplar, de forma jamais dita antes, sua própria qualidade. E diz: “Iste ego sum!”, Para em seguida complementar: “Já me dei conta e já não me engana mais minha imagem” (Op. cit. 463-464).

Ao expressar “Esse sou eu!”, Narciso tocou pela primeira vez o gozo contido na palavra. Para chegar a esse gozo foi necessário que ocupasse o vazio da imagem com as palavras de Eco, para que só assim aquilo que expressa como “Esse sou eu!” cumprisse o que sua mãe havia nomeado. “Esse sou eu!” foi o momento em que o jovem se deu conta de que “Esse” é Narciso; “Narciso” sou eu; eu sou Narciso; Narciso é aquele que dará toda uma significação a sua morte.

Dessa forma, o eu e o Outro desempenham um papel fundamental na estrutura do mito de Narciso, extraído da narração de Ovídio. Se não houvesse Outro, tudo ficaria no engano da imagem. Com o Outro se atravessa a imagem e o conhecimento advém pelo estatuto da palavra. A palavra que retorna do Outro em direção ao eu, serve para que se opere a metamorfose do engano em conhecimento, e para que esse conhecimento de si encaminhe o ser a sua própria morte.



## Vida e Morte na Estrutura do Mito

Nascer e morrer demarcam dois momentos cruciais na existência do ser. O primeiro é o que possibilita a concreção da presença do ser através da imagem animada. O segundo certifica uma mudança da imagem, que passa a ser estática. Porém, o cambio mais significativo fica desmascarado pela ausência da palavra. O cadáver não fala.

Seguindo essa lógica, o que aparece como perene é a imagem. Aquela que permanece durante todo o processo vital do ser, inclusive depois de morrer. Mas, não será essa mais uma armadilha do enganoso que reside na imagem? O que caracteriza a palavra? Essa resposta está contida na travessia que cada leitor pode extrair do mito e aquilo que dela pode extrair cada um.

Poderíamos iniciar perguntando: o que é o mito de Narciso? Diríamos então que é uma narração poética, como constatamos em Ovídio. Mas, a que conduz essa narração? A uma representação imaginária. Ao adentrar a narração do mito, cada leitor forma seu próprio mundo de imagens, seja em relação às personagens, à paisagem em que se desenrola a narração ou à própria situação das personagens nessa paisagem.

Mas a questão que começamos a trabalhar agora para perfilar a articulação entre vida e morte, será precisamente a imagem de Eco como se apresenta na narração ovidiana. A eleição da personagem de Eco deve-se ao fato de que entre as demais figuras do mito, é quem primeiro se presta a uma análise do enganoso que reside na imagem.

No mito narrado por Ovídio, vamos encontrar Eco desfrutando de sua existência e utilizando-se daquilo que ainda possuía. Diz Ovídio: “um corpo era todavia Eco, e não só uma voz”(Op. cit. 359). Entretanto, todo o jogo do enganoso que caracteriza Eco vem marcado pela metamorfose entre a vida e a morte e aquilo que subsiste depois dessa transformação.

A passagem mais representativa dessa metamorfose fica determinada na seguinte referência: ao ser desdenhada por Narciso, Eco inicia, pouco a pouco, a metamorfose que caracteriza seu desaparecimento. Há uma transformação do estado de pleno desfrute de sua imagem até concluir o estado que lhe conferia o destino revelado pelo seu nome. Traspassada por um

forte sentimento de “vergonha cobre o rosto com ramagem e, desde aquele momento, vive nas covas solitárias” (Op. cit. 393-394).

Os seguintes movimentos estão marcados pelo avanço de sua metamorfose. Rechaçada por Narciso, sua dor aumenta dia-a-dia, produzindo um estado permanente de inquietude, manifestado pela impossibilidade de dormir. Isso gera um progressivo emagrecimento, o enrugamento da pele e, finalmente, a dissipação de toda a substância líquida de seu corpo. Aqui, o mais interessante, e que serve como ponto de referência para a liberação do enganoso que a imagem guarda, é que, estando ainda viva, Eco oferece uma espécie de exortação à metamorfose da imagem. Além de sugerir uma explicação sobre o que separa paradoxalmente, na relação corpo – imagem, aquilo que pertence, de um lado, à ordem do carnal e, por outro lado, indica outra referência calcária, formando parte do mundo dos ossos.

A narração ovidiana refere-se ao fato de que, depois desse processo de metamorfose, o que subsiste de Eco são os seus ossos e sua voz. Aos ossos é dado um destino metamorfoseado, cuja característica é a similitude calcária com o objeto no qual se converte: uma pedra. Porém, o mais curioso é o destino que dá aos ossos de Eco; algo da ordem de uma ocultação, à medida que passa a viver nas selvas “e que não pode ser vista em nenhum monte” (Op. cit. 400). É uma indicação de que, sendo os ossos aquilo que dá certa estruturação ao corpo da imagem, apesar de perdurar no tempo, o processo de transformação que sofrerão será implacável. Serão transformados em algo parecido, porém, perdido no continente da selva.

Uma vez que se atravessa esse processo da imagem do corpo e sua estrutura, o destino que espera o ser será construído a partir do conhecimento. Reside aqui o destino perene do ser: algo da ordem da voz. A narração indica: “E desde então está oculta nas selvas e não pode ser vista em nenhum monte; todo mundo a ouve; um som é o que vive nela” (Op. cit. 399-400). Assim, o corpo possui sua importância precisamente por se deixar atravessar, tanto em sua imagem exterior quanto na sua estrutura interior, pelo que concerne à voz e a suas formas de manifestação, seja através da palavra, da frase ou da letra.

Se retomarmos o ponto de partida dessa construção, dizíamos que, nos extremos nascer e morrer, persistia uma diferença essencial, que é a concreção da presença do ser através da imagem animada no primeiro,

enquanto que, no segundo, se via marcado por uma mudança radical da imagem, que, depois de perder sua natureza animada, manifestava um estado de qualidade estática. Depois do passo construído sobre a metamorfose de Eco e a travessia do corpo e da estrutura desse corpo, podemos deduzir logicamente que o corpo que nasce já se acha atravessado pela voz. Posto que, igual a Eco, já começa a ser objeto de indagações, proposições e outras muitas classes de intervenções, mediante a palavra de quem recebe o corpo animado. Nesse primeiro momento, a imagem animada do recém-nascido não pode falar. A ele está vetado dizer algo, pois, como Eco, necessita que alguém lhe dirija as primeiras palavras, frases, sons, que serão reproduzidos por ele, como forma de ter acesso ao Outro. Proporcionando também ao Outro uma forma de acesso.

Contudo, as pessoas que se acercam da criatura continuam exercendo o direito que lhes foi conferido um dia, mediante um processo similar, de falar, falar e falar, continuando, como Narciso, a caça por uma escuta; essa escuta que, em Narciso, passou por um longo processo, que variou desde uma indiferença à escuta da criatura até a constatação de que a criatura começa a devolver suas palavras. É tamanha a dimensão dessa insistência, que se nomeia esse ser com a palavra, uma palavra que o acompanhará ao largo de sua vida. Nesse sentido, fica claro um desejo. Desejo de que? Desejo de escuta; desejo de fazer falar um ser que, possuindo uma imagem animada, só se fará escutar se a ele lhe falarem. Do mesmo modo que – ao começar a falar – devolverá aos que o escutam as palavras que lhes são encaminhadas, com a diferença de pontuação.

A grande metamorfose que se vê aqui revela o quão cambiante é a imagem. Uma imagem que, se antes não falava, apesar de mover-se, sorrir; apesar de fazer tudo que o outro lhe confere como resposta sincronizada, agora já o faz, já repete os primeiros sons, produzindo ilusão sobre o outro, com a interpretação de uma repetição silábica do som das palavras que foram remetidas. A grande caça pela escuta tem seu lugar. O som já retorna; já evoca um sentido quando se atribui uma resposta. E que resposta é essa? Eco nos mostra na sua trajetória. O sentido a essa resposta não é dado pela imagem enganosa, senão através da mesma palavra que foi enviada e que, ao atravessá-la, volta com um câmbio - uma metamorfose – de pontuação. Nesse

sentido, o corpo, a imagem que dele se tem, se deixa atravessar completamente pela voz, pela palavra, atuando sobre a própria imagem animada, como aquilo que muda a pontuação.

Não é em vão o fragmento no qual Narciso, arrastando já as palavras de Eco “que tu gozes de mim”, vê-se invadido por uma fadiga, um cansaço de caçar o sentido do enganoso, até que, no momento de saciar sua sede, é invadido por uma sede maior. Se recordarmos o fragmento da narração de Ovídio em que Narciso se encontra, cara a cara, com a imagem no fundo da fonte, toda uma apologia da ordem do animado faz-se presente na constituição de sentido à imagem. O sentido que Narciso busca acompanha, passo a passo, a metamorfose da imagem nos movimentos de estender os braços, nos sorrisos esboçados, até que chega o ponto essencial em que ele percebe uma falta de sincronia entre o movimento dos lábios da imagem e a falta de som que corresponda aos movimentos. Foi, portanto, necessária a ocorrência de algo similar a um deslizamento no visível, para que Narciso se apercebesse do sentido da palavra. É aqui onde a palavra atravessou a imagem e permitiu a Narciso tomar contato com o conhecimento do “Iste ego sum!”

Descobrir “Iste ego sum!”, como já vimos, significava um grande conhecimento. Mais que único, será um duplo conhecimento, um conhecer-se a si mesmo que o encaminhava, ao mesmo tempo, em direção a um processo de metamorfose muito mais significativo: o trajeto entre a vida e a morte. O mais importante, no descobrimento da mudez de sua imagem, é que ela cala diante da palavra, porém, ao revés, a palavra nunca cala com o desaparecimento da imagem. Foi o que ocorreu com Eco. Depois de sua metamorfose, essa ninfa que ficou batizada como “ninfa da voz”, apesar de ter seu corpo dissipado e seus ossos transformados em pedra, perdurará para sempre na lembrança que seu nome evoca. Eco: a voz da voz.

Nesse ponto, retomamos o início dessa construção. Dizíamos que a morte outorga um câmbio da imagem, por deixá-la estática, denotando a ausência de palavra, uma vez que o cadáver não fala. Retomamos esse momento para acrescentar um novo sentido a essa qualidade estática da mudez. Como a imagem de Narciso projetada na fonte que, possuindo *ânima* não possuía voz, e, por outro lado, como a dissipação da imagem de Eco e sua

metamorfose em voz, o que fica como perene não é a imagem, senão aquilo que da imagem se fez ressonância.

A conclusão lógica será, portanto, que, entre vida e morte, existe um processo de metamorfose. Concordamos com o que disse Jiménez (1993, 18): “A metamorfose mais óbvia é o passo entre a vida e a morte”. Entretanto, admitimos essa conclusão quando lançamos mão do que aqui foi construído, ou seja, a passagem do enganoso para o conhecimento, da imagem em direção à voz, do cessar de movimento da imagem ao que resta como ressonância daquilo que a atravessou. Assim está caracterizada, no mito de Narciso, a relação entre viver e morrer. É a passagem de um mundo meramente imaginário em direção a um estado a que se acrescenta um símbolo vocal, que atravessa a imagem. O importante é que um não anula o outro. É talvez um processo de transformação onde o que precede um estado não deixa de existir, senão que se mostra de uma forma diferente, isto é, uma forma de conhecimento que esse estado posterior dá ao anterior.

Essa construção nos mostra de imediato que, no novo estado experimentado por Narciso, se opera uma torção deveras interessante. Fica deflagrada a presença de um resto impossível de se dar sentido, à medida que a metamorfose, que dá acesso ao conhecimento, deixa, como presença inassimilável, um resto. Um resto de Narciso, um resto de Eco.

Esta referência central é compartilhada nas idéias esboçadas em três estudos interessantes que giram em torno do sentido que Damisch (1976), Hadot (1976) e Eco (1985) dão a essa problemática da imagem e do símbolo, concernente à narração do mito de Narciso.

Começemos por Eco (1985, 12). Sua discussão sobre a imagem e aquilo que denomina “semiósico” – ou seja, o simbólico – se direciona para a questão de qual instância prevalece no mito de Narciso. Nesse paradoxo, sobre o que prevalece, diz o autor que é aceita a condição de que “(...) o mito de Narciso coloca em cena uma animal falante. Mas até que ponto podemos confiar nos mitos?”. Complementa dizendo que: “Desde o ponto de vista filogenético, esta questão é afim à do ovo e à da galinha, ou à da origem da linguagem. A falta de bons dados sobre o momento inicial da espécie convém calar”.

Para sair desse impasse, Eco recorre a Lacan, à medida que, no seu texto “O Estádio do Espelho como Formador da Função do Eu” (1949), coloca

em evidência a percepção do corpo e a experiência especular desencadeada de forma concomitante. Diz Eco: “As páginas de Lacan sobre o Estado do Espelho parecem resolver desde o principio nosso problema. O espelho é um fenômeno umbral, que marca os limites entre imaginário e simbólico” (Ibidem, 12).

Dito isso, Eco passa a relatar de forma sintética o pensamento lacaniano sobre a experiência do estado do espelho vivida pela criança. Chama-nos atenção seu comentário, por parecer que, ao expressar sua primeira idéia – resumo da experiência do mito – escapa algo essencial que facilitaria uma compreensão mais ampla do que está demarcado no mito de Narciso. Diz Eco: “Entre os seis e oito meses, a criança se confronta com sua própria imagem refletida no espelho” (Ibidem, 12). Neste ponto, Eco tem toda razão. Porém, o que parece faltar como complemento do seu pensamento é o fato de que, para que essa imagem funcione como uma ortopedia, uma vez que a criança ainda não possui uma maturidade simbólica que lhe permita expressar-se através do uso da linguagem, não significa dizer que já não esteja atravessada por um suporte simbólico. Desde o nascimento, e até mesmo antes, esse futuro ser serve de ponto de referência evocativo das mais variadas expressões simbólicas, por parte daqueles que preparam sua recepção. Uma coisa é a não existência de maturidade e outra, é que, dentro dessa imaturidade, já se percebe a presença da linguagem desde o lugar do Outro.

Com esse esclarecimento, podemos retomar o mito de Narciso, precisamente quando Eco nos diz que se põe em cena um animal falante. Sim, é verdade. Mas, a questão é pensarmos que espécie de ser falante é Narciso? De acordo com o desenrolar da nossa construção, Narciso é um ser que apesar de falar, busca o essencial: o conhecimento. Para explicar essa lógica, devemos voltar ao mito e fazer com que reapareça seu enigma, agora contextualizado dentro da perspectiva do homem moderno.

Começemos por uma pergunta fundamental. No mito, pelo menos na versão de Ovídio, temos o aparecimento de Narciso na condição de recém-nascido? Não. A referência ao nascimento de Narciso dá-se através de uma indicação, que “(...) já naquele momento houvera podido despertar a paixão amorosa (...)” (Op. cit. 345-346). Em seguida, Ovídio alude à vida de Narciso, havendo tão só uma referência de que “durante muito tempo, pareceu vã esta

forma do adivinho – a de que viveria muito, sempre que não conhecesse a si mesmo –, mas a fez valer o resultado, a realidade, o gênero de morte e o inaudito da loucura” (Op. cit. 349-350).

Segundo nossa compreensão, existe um enigma que está expresso no seguinte fragmento: “De fato, havia somado o filho de Céfiso um ano aos quinze. E podia já passar tanto por criança como por um jovem” (Op. cit. 351). Assim, além da referência cronológica de um mais quinze, aparece nesse fragmento uma menção ao fato de que esse ser falante passava por criança, como também, no momento de seu nascimento, já lhe houvera podido despertar paixão amorosa. Se acrescentarmos a esse dado o feito de que só conseguiu seu conhecimento através da palavra, de uma expressão “Iste ego sum”, e depois de fazer uma recopilação de vários movimentos do seu próprio corpo – quando diz:

“Alguma esperança me ofereces com teu semblante amistoso, e, quando te estendo os braços, também me estendes os teus; quando sorrio a ti, me devolves o sorriso. Muitas vezes observei lágrimas em ti quando eu as derramava; com teus sinais dados com a cabeça, respondes também aos meus, e, pelo que posso coligir do movimento de tua linda boca, me respondes, com palavras que não chegam aos meus ouvidos” (Op. cit. 456-463).

A dedução lógica é que a composição ortopédica dos movimentos que a imagem de seu corpo lhe permitiu refletir serviu-lhe, definitivamente, para concluir: “Esse sou eu”.

Na verdade, esse é o eu em toda sua força imaginária. É por isso que trabalhamos, em nossa lógica, o descobrimento de Narciso, pois ele é exatamente aquilo que conduziria ao conhecimento do eu. Dizíamos que, para alcançar tal conhecimento, essa composição ritualística implicaria num outro Narciso, muito mais cheio de significação, exatamente por causar-lhe uma marca semelhante à morte.

Não se trata de desmitologizar o mito, porque seu maior enigma, como pode ser visto, continua encravado no seio da narração. Esse enigma central aponta em direção ao descobrimento que Narciso foi obrigado a desmascarar, na idade enganosa de dezesseis anos, porém, seguindo como se fosse uma criança que necessita de uma assunção jubilosa de sua imagem para nomear-se “Eu”. Mais que nunca, o mito guarda sua característica própria.

*D'un Narcisse l'autre* é o título de um interessante trabalho de Damisch (1976), que através de duas imagens pictóricas, situa a relação entre o imaginário e o simbólico que contém a narração do mito de Narciso, dentro de uma perspectiva do homem moderno. Entram em jogo duas análises, através do “Narciso” atribuído a Caravaggio e “A morte de Narciso” de Poussin.

O quadro de Caravaggio apresenta a figura de Narciso no momento em que, invadido por uma sede profunda, sai em busca de uma fonte para saciar sua necessidade, e ao mesmo tempo, se depara com a imagem de um belo jovem, refletida no espelho das águas. Os traços que Damisch ressalta marcam a importância dada ao aspecto meramente imaginário do mito. Segundo o autor, o que Caravaggio põe em evidência no seu quadro é toda uma dimensão óptica e teatral em sua pintura. Registra tão só um Narciso captado por sua imagem.



**Figura 1 – Narciso de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1594-1596). Galleria Nazionale d'Arte Antica. Roma**

Buscando as características da obra de Caravaggio e sua relação com o mito, Damisch situa um Narciso que subverte a iconografia susceptível de ser extraída da narração, na medida em que apresenta, como protagonista, a figura de um efebo vagabundo. É esse um fato que esvazia a conotação “poética ou literária” (Op. cit. 111), presente na narração. Toma, como elementos centrais da análise da pintura, a simetria existente entre a figura e o

reflexo, ou melhor, a sombra refletida, uma vez que a imagem refletida se acomoda através de uma luz procedente de um ângulo vertical, que ressalta principalmente o centro do quadro com uma demarcação fálica, presente mediante o joelho esquerdo do vagabundo, de cuja representação se deduzem as formas anatômicas de um pênis.

Entretanto, Damisch chama atenção para o caráter de semelhança que aponta Foucault, em “As palavras e as Coisas”, e que se aplica perfeitamente ao Narciso caravaggiano, à medida que dentro do espaço denominado pelo próprio Damisch de “círculo narcísico” – compreendendo toda a área contida no que está delimitado pelos braços da figura superior acrescido ao espaço da imagem refletida nas águas –, reside uma “interrogação silenciosa sobre a posição narcísica (...)” (Op. cit. 116). A aparente repetição aponta aqui em direção a um interstício que redescobre um dispositivo binário, composto por um desdobramento e uma substituição.

Agora, se contemplarmos a obra “A morte de Narciso”, de Poussin, – que segundo Damisch foi chamada erroneamente de “Eco e Narciso” – veremos que ela propõe uma leitura totalmente distinta da obra de Caravaggio. Há a passagem de uma conotação meramente visual em direção a uma compreensão da morte de Narciso, situada dentro da própria narração que se “deixa ilustrar, traduzir, transpor em pintura” (Ibidem, 123). Assim, Poussin abandona a vertente do mero reflexo da figura de Narciso como figura principal de sua obra, tal e como aparece em Caravaggio.

Poussin trabalha definitivamente com outra possibilidade. Abandona sua concepção clássica e avança em direção à modernidade. Mas, além de ser diferente na sua forma de concepção, espírito ou estilo, a maior diferença apontada por Damisch é a estrutura mimética contida no seu trabalho. Desaparece a repetição como elemento primeiro de preocupação, cedendo espaço à colocação em cena de uma interpretação da narração, principalmente, através de dois momentos: o primeiro, quando Eco se transforma em rocha; e o segundo, quando tem lugar a metamorfose do corpo morto de Narciso na flor do mesmo nome.



**Figura 2 – A Morte de Narciso, de Nicolas Poussin (1629-1630)**

O interessante, de acordo com Damisch, é a adaptação de uma leitura foucaulteana, na sua compreensão de signo e representação. Ou seja, existe entre ambos (quadro e narração), um espaço onde podem ser trabalhados os ecos, as associações, em suma: todo o jogo instaurado entre os dois parâmetros. Jogo que se faz presente através da relação entre o “registro acústico” e o “registro visual” (Op. cit. 125). O acústico e o visual apontam diretamente à dinâmica existente entre Eco e Narciso, respectivamente. O quadro joga com a metamorfose de Eco numa pedra – ficando somente sua voz -, ao mesmo tempo em que assinala a metamorfose de Narciso em uma flor sobre a relva molhada. Fica estabelecida uma linha a ser traçada, na substituição do nome pela coisa.

A conclusão a que chega Damisch é que as duas obras trabalham com uma representação: em Caravaggio, faz-se através da repetição; enquanto que, em Poussin, fica registrada a assunção simbólica da imagem.

Essa conclusão favorece aquilo que ressaltamos sobre a concepção do homem moderno, corroborando diretamente com o papel que o mito de Narciso presta a essa concepção e permitindo a abertura de duas perspectivas. Primeira, através desse estudo onde se confrontam duas obras pictóricas – o clássico e o moderno -, deduz-se que o imaginário possui sua chave de entrada ao enigma da vida e da morte, mediante uma linha de repetição. Esse “mesmo”, essa repetição não se fecha em si; pelo contrário, abre um espaço de

desdobramento e de substituição. Segunda, a interpretação moderna do mito dá-se - como nos referimos anteriormente - com o descobrimento simbólico do homem, momento que se intercala sob a forma de conhecimento linear, facultado pela palavra, um interstício, isto é, a morte simbólica do homem moderno. Um homem que, submerso nos significantes de sua própria linguagem, morre e renasce cada vez que se confronta com a possibilidade de construir sua própria verdade.

Desse modo, o simbólico se presta, no quadro de Poussin, a uma articulação com o imaginário, quando transpõe à tela a relação entre Narciso e Eco, principalmente quando trabalha as nuances entre o nascimento e a morte do ser.

Passemos a trabalhar agora as reflexões de Hadot (1976) sobre o mito de Narciso na interpretação de Plotino.

Hadot chama atenção, primeiramente, para um ponto curioso na interpretação de Narciso traçada por Plotino. Assinala Hadot que Plotino retoma, na sua primeira obra “Sobre o belo”, o caminho espiritual da beleza absoluta que Diotima propõe a Sócrates, no Banquete de Platão. Diz que a beleza apresenta três dimensões fundamentais: a visível e sensível, que habita o corpo; a beleza da alma ou beleza virtuosa e, finalmente, a beleza transcendente, ponto de partida de toda beleza.

O mundo sensível, para Plotino, dar-se-ia tal qual o reflexo em um espelho; um espelho que engendra reflexos, de forma que, ao aproximar-se dele, se desencadearia um desdobramento entre corpo e reflexo. Nesse sentido, ao tratar do corpo e da alma, a concepção de Plotino estima que a alma, ao tocar a realidade passiva e vazia do corpo, produziria um reflexo semelhante ao que é obtido diante de um espelho (Ibid 99). Assim, a realidade do corpo fica diretamente atrelada à da alma, cuja luz é refletida pelo corpo. Plotino deduz que o reflexo não é fantasia, senão que possui sua própria autonomia. Além do mais, a alma produz no corpo uma espécie de “consciência sensível” (Ibid 100). Isso, segundo Plotino, é algo positivo, à medida que o mundo sensível não nasce de um erro ou de uma mera queda da alma no corpo, senão que nasce de uma *referência narcisista* que aponta além desse mundo sensível. É aqui onde reside a discrepância entre Plotino e os

*gnósticos*, na medida em que os últimos concebiam uma cosmogonia a partir de uma *falta narcisista* que origina o mundo sensível.

Para Plotino, a alma nem advém de um corpo, nem tampouco afunda dentro do mesmo. O que faz a alma é projetar um reflexo no corpo. Essa dinâmica, de acordo com a visão de Plotino, nos apresenta um corpo indiferente ao reflexo emanado da alma. Por isso, Plotino não manifestou nenhum interesse pelo seu reflexo, chegando inclusive a não dar menor importância ao fato de que perpetuassem sua imagem em pintura, como disse Porfírio, ao referir-se à solicitação de Amelius – discípulo de Plotino – a cuja consulta contestou Plotino: “Não é suficiente suportar o reflexo de que a natureza nos revestiu?” (cf. Hadot, Op. cit. 101). Nesse sentido, aponta Hadot que Plotino é um anti-narcisista, pois o amor narcisista só ganha importância para ele à medida que serve como indício de criação do mundo sensível.

Narciso se equivoca precisamente quando se ocupa somente de uma parte da realidade, a visível. Engana-se ao pensar que seu reflexo é a realidade em si; por conseguinte, perde a noção do Todo e se confunde dentro de uma concepção individualista. Isso vai gerar em Narciso uma espécie de hipnose, pela qual passa a viver só em função daquilo que deseja. Assim, a alma narcísica se deixa arrastar para dentro do universo, guiada por uma espécie de feitiço semelhante ao espelho de Dyonísio. Uma vez fascinada por esse reflexo, a alma enfrenta uma desordem geral. É assim que a alma se deixa atrair pelo seu corpo, passando a ser invadida por caracteres inferiores.

Nesse ponto, Hadot estabelece um paralelismo entre o texto de Plotino e o espelho de Dyonísio, partindo do fato de que esse espelho servia para convocar os espíritos dos mortos (Ibid., 103). A analogia que Hadot revela é que, assim como as almas dos mortos viam seus reflexos dentro do espelho de Dyonísio, as almas humanas experimentam o mesmo com as suas. Jiménez (1993, 53) aclara essa relação entre o espelho de Dyonísio e a visão que teve Narciso. Diz que, em termos de visão dionisíaca, tudo fica anulado, menos a imagem divina. E isso opera de forma contrária à visão de Narciso que, ao ver as águas, contempla a sua própria imagem, afastando-se assim da imagem divina. Por sua vez, Hadot sublinha que o único elemento que pode ser utilizado por Plotino em termos comparativos entre o espelho de Dyonísio e o mito de Narciso, é a questão da fascinação, não havendo, portanto, nada que

demonstre uma tendência a unir, num só conjunto, o mito da morte de Narciso e o desdobramento de Dyonísio. Esse dado fica então ratificado pelo que nos diz Jiménez (1993) e ainda pelo que afirma Ficino, segundo nos comenta Hadot, de que não há nenhuma confusão entre os dois mitos.

Retomemos agora, minuciosamente, os três passos concebidos por Plotino, com base no Banquete de Platão, e que conduzem à beleza original: beleza dos corpos, beleza das almas e beleza do intelecto.

A beleza dos corpos serve de início a uma discussão do engano que Narciso contempla nas águas, uma vez que confunde todo signo de beleza como aquilo que se presume na realidade exterior e visível. Entretanto, o que defende Plotino, e que pode ser visto também na exposição de Hadot, é exatamente a possibilidade da ordem de uma metamorfose e que em Plotino se apresenta como uma espécie de conversão: a conversão da beleza visível ao nível interior. A beleza há de ser reduzida a sua forma. O exemplo que Plotino oferece é através da figura de um artista que, ao plasmar sua obra de arte, lança mão da idéia extraída da realidade, através de um *logos*, cuja virtude substitui o objeto em sua dimensão espaço-temporal.

O segundo passo exige um abandono dessa idéia meramente estética e um avanço em direção a uma purificação moral geradora da “beleza da alma virtuosa” (cf. Hadot, Op. cit. 104). Qualquer possibilidade de se fazer algo em relação com a alma será compreendida desde uma atitude de si mesmo: é a alma quem se educa e quem se torna virtuosa e bela. Dessa maneira, destaca-se, em relação ao Banquete, o deslocamento de uma concepção de diálogo para uma concepção de monólogo (Ibid., 105). Mas, a importância que fica sublinhada, no primeiro momento, é que a alma é ela mesma, isto é, a luz que se reflete nos corpos, até chegar ao terceiro passo, onde a alma se reconhece como algo que não passa de um mero reflexo de outra luz. Esta outra luz é o intelecto que, por sua vez, aparece como a difração da luz do Uno primordial.

Nesses três passos a alma aparece como a mediadora entre o mundo sensível e o mundo das imagens, das idéias eternas. É assim como se alcança em Plotino a beleza original, ou seja, mediante um trajeto que parte da beleza do corpo, passa pela beleza da alma e alcança a beleza do intelecto. Mas, o que significa alcançar essa beleza do intelecto? Implica, em Plotino, o reconhecimento de um *moi* totalmente distinto do corpo, que se alcança

através de uma independência do sujeito da influência exterior a si mesmo. Isso implica numa tomada de consciência ética e, ao mesmo tempo, uma significação de pureza da alma, liberada da matéria. Uma pureza da alma implica uma pureza de pensamento. Assim, esse *moi* passa do nível da alma a outro nível, que é o do intelecto. E o que é o intelecto? É um pensamento do Todo. É sair de um nível “parcial, exterior, enganoso, angustiante” em direção a uma “visão total e interior” (cf. Hadot, Op. cit. 106).

Uma vez alcançado esse nível de intelecto, o homem toca – através do *moi* - uma visão total da realidade, desaparecendo qualquer ponto de vista particular. E isso é alcançado através da interioridade da consciência, que por sua vez, possibilita o acesso a uma “universalidade do pensamento do Todo” (cf. Hadot, Op. cit. 106). Dessa maneira, careceria de sentido manter um sentimento estético e erótico do *moi* dentro de uma visão entendida nos moldes que Plotino defende, precisamente porque, no que diz respeito ao sentimento estético, esses três passos já operam uma metamorfose, enquanto que ao sentimento erótico, seria o cumprimento de um mero papel de acesso a uma interioridade e a uma universalidade. Esse fato está relacionado com aquilo que defende Platão sobre a questão do amor carnal ou desejo sensual, como reminiscência débil de uma emoção amorosa que a alma tenha experimentado anteriormente, frente à beleza eterna. Nesses termos, há uma relação entre um Eros inferior e um Eros superior: o primeiro é aquele no qual Narciso se deixa apreender e o segundo é aquele que o impulsiona em direção a Psyché e onde se encontra o Bem, em toda a sua pujança.

Ao concluir sua leitura, Hadot introduz uma pergunta: não estaria Narciso, em seu estado de loucura, tentando alçar um vôo do Eros inferior em direção a um Eros superior? (Ibid., 108). É essa uma questão interessante, tratando-se de uma referência sobre o amor. Entretanto, o que chama atenção para nossa análise é exatamente uma reformulação dessa pergunta: não estaria Narciso, em seu estado de aparente loucura e depois do descobrimento do “Iste ego sum” tentando simplesmente conviver com essas duas realidades, isto é, com o imaginário do mundo visível e o simbólico representado por Psyché?

Parece-nos que, seguindo essa linha de pensamento, há, também em Plotino, uma metamorfose que se opera entre a beleza do corpo conectado

com uma realidade meramente imaginária e outra que impulsiona em direção a um descobrimento que se traduz como uma pureza de pensamento, que, por sua vez, produz a abertura em direção a uma compreensão simbólica do mito.

O interessante é que, em Plotino, a morte de Narciso se atribui ao fato de que ele se deixou enganar pelo ilusório do mundo sensível, precisamente quando lhe faltava efetuar outros dois passos em direção ao alcance do intelecto, como possibilidade de pureza de pensamento. Nesses termos, escapa a Plotino aquilo que Hadot se pergunta ao concluir seu trabalho. Para Plotino, Narciso morre hipnotizado por uma realidade parcial, imperfeita, caracterizada pelo engano que é o mundo sensível. Enquanto para Hadot, já se apresenta, em sua pergunta, a possibilidade de invenção do homem moderno, do homem que enfrenta um estancamento, possibilitado pelo afã de um descobrimento da distância entre uma instância inferior e outra superior.

Dessa forma, aclara-se, na maneira que Plotino concebe, o mito de Narciso, que a idéia de Foucault é certa no que concerne à recente invenção do homem moderno. A prova incontestável está presente no fato de que, na antigüidade, apesar de que o homem também esteja invadido pela linguagem, os estancamentos produzidos não lhe serviam como ponto de referência a uma morte simbólica; por conseguinte, implicava numa primazia da morte imaginária como fenômeno explicativo da compreensão dinâmica de uma forma de pensar a existência.

Por outra parte, considerando que Plotino utilizou argumentos extraídos de uma referência platônica, serve-se também de uma analogia mitológica para gerar um pensamento filosófico capaz de estabelecer implicações religiosas dentro da definição teórica do cristianismo primitivo, como pode ser visto em Brown (1988). Nesse sentido, o homem moderno viaja nas metamorfoses do próprio Narciso que, apesar de aparecer na mitologia como aquele que "(...) morre fatalmente, por afirmar sua humanidade (...), sua morte leva o signo da vida" (cf. Jiménez, 1993, 54). E o signo da vida - como vimos anteriormente - é aquele que, escapando à inércia do cadáver, aponta diretamente a subsistência do simbólico, seja pelo eco de uma voz ou pela própria transformação de Narciso em uma flor que guarda a particularidade de carregar nas distintas existências, um mesmo nome. E nomear é evocar um saber, um

conhecimento, uma vida, como vimos no exemplo do belo rapaz nascido do encontro entre Céfiso e Liríope.

Na mesma linha de referência de vida e morte no mito de Narciso, privilegiando a passagem entre o imaginário e o simbólico, existe um ponto de extrema importância que acompanha a analogia desse giro metamórfico. Referimo-nos à religião, matéria considerada por Plotino no marco do cristianismo primitivo, tal e como nos conta Alliez e Feher (1989, 47-48), de um modo totalmente distinto à cosmologia grega e à escatologia cristã. De fato, Plotino consegue uma espécie de ruptura entre os dois modos de pensamento vigentes na época, que são a “exaltação do corpo gracioso característico da idade clássica, mas também distanciado do horror fascinado da carne que experimentam os movimentos *gnósticos* e os primeiros Padres da Igreja”.

Segundo estes autores, ao definir a imagem do corpo como um reflexo da alma, Plotino alcança uma espécie de “amplitude teórica decisiva”, apoiando-se “num belo porvir narcisista” (cf. Alliez e Feher, *Ibidem*, 48), idéia essa compartilhada por Pierre Hadot e Julia Kristeva. Agora, como se opera esse “porvir narcisista”? Já o vimos com Hadot. Entretanto, Alliez e Feher aportam algo muito importante na visão de Plotino, ao distinguir entre o pensamento que caracteriza a época dos Padres da Igreja, - mais especificamente Santo Agostinho e a concepção ocidental do corpo -, e a visão de Plotino apoiada no porvir narcisista.

Por parte de Plotino, a síntese que se pode extrair é que o corpo é um reflexo degradado e absorvente da alma, ao mesmo tempo em que é o ponto de partida para sua reflexão. Enquanto que no pensamento ocidental, a partir de Santo Agostinho, o que prevalece é o combate contra a carne, passando a ser um indício chave de que o “corpo continua sendo, ao mesmo tempo, o sintoma irreduzível do pecado original do homem, mas também o objeto de sua busca pela saúde” (cf. Alliez e Feher, *Ibidem*, 80).

É assim como os autores explicam a conversão do catolicismo ocidental, isto é, sem a presença do caráter acentuado por Plotino referente à fusão alma e luz divina, pois o mais perseguido passa a ser “a ressurreição num corpo implacável e glorioso” (cf. Alliez e Feher, *Ibidem*, 80). O que se ressalta é a bifurcação de uma questão primordial, ou seja, a vertente da expressão do desejo. Um desejo que, como vimos em Plotino, é alcançado por uma evolução

dividida em três momentos: beleza do corpo; beleza da alma e beleza do intelecto, que permitiriam ascender a um Todo ou, ainda, passar de uma exterioridade a uma interioridade. É o que Alliez e Feher definem como o momento de “reflexão - absorção da luz inteligível” (cf. Alliez e Feher Op. cit. 81), característica fundamental da filosofia neoplatônica e do misticismo cristão dos Padres do deserto. Enquanto que o paradigma da Igreja cristã ocidental, qualificada por seus autores de “vontade – voluptuosidade”, - cujo precursor é Santo Agostinho -, implica basicamente em um modo de pensar continuado cujo foco é “a encarnação irrevogável do espírito na carne” (cf. Alliez e Feher, Op. cit. 81).

Situado em outro extremo, oposto à concepção de Plotino, qualificada por Alliez e Feher de “reflexão – absorção da luz inteligível” e ao mesmo tempo distinta de uma relação de “vontade – voluptuosidade”, marca do pensamento de Santo Agostinho, relacionado com o combate à carne, aparece o pensamento defendido pela visão dos *gnósticos*. Williams (1989) define o *gnosticismo* como um conglomerado de seitas, algumas das quais foram incorporadas ao cristianismo, enquanto que outras ficaram à margem. Possuíam várias denominações que correspondiam aos seus fundadores, sendo as mais conhecidas a dos valentinos, dos basilideístas ou ainda, outras que levaram nomes de figuras mitológicas pertencentes a uma literatura própria, por exemplo os “shetianos”, relativo a Seth, ou os “nasserianos”, relativo a Nass ( a serpente); finalmente, algumas possuíam a denominação de “gnostikói” – conhecedores - (cf. Williams, Op. cit. 131). Porém, o que nos convém ressaltar aqui é, precisamente, o dado de que os *gnósticos* se basearam em determinados mitos para desenvolver seu pensamento.

Em primeiro lugar, temos que destacar que os *gnósticos* não se serviram de uma referência ao mito de Narciso, mas a um elemento desencadeado por um diálogo mantido entre João e Cristo depois da sua ressurreição. O interesse reside no fato de que, quando Williams se aprofunda na análise sobre a criação do corpo humano, utilizando, como fonte documental, os “Feitos apócrifos de João”, aparecem referências sugestivas para uma conexão com os elementos utilizados tanto na narração ovidiana do mito de Narciso como também a uma terminologia semelhante à que foi utilizada por Plotino, na sua obra “Sobre o belo”. O destaque principal fica por conta de que a criação do ser humano não

possui, “ab initio”, uma dimensão física, senão que obedece a uma imagem mental. Deus possuía qualidade de ser invisível, através do qual a personificação da imagem fica atribuída a um espírito chamado Barbelo. Sabedoria (Sophia) é um atributo divino que abandona a harmonia do mundo divino para engendrar seu próprio pensamento, que não é nada menos que um reflexo divino.

Nesse ponto se percebe que os elementos utilizados são praticamente os mesmos e reproduzem o dilema que acabará apontando ao nascimento ou criação do homem. A imagem não existe no divino, porém, a ela é outorgada a possibilidade de ser personificada. A sabedoria também aparece deslocada de um ideal divino, para que possa engendrar-se sob a forma de pensamento. Os mesmos pontos, imagem e pensamento, aparecem nos *gnósticos*, na perspectiva de se dar a luz ao homem.

A questão fica mais elucidada quando Williams ressalta o fato de que na versão dos “Feitos apócrifos de João”, corpo psíquico e corpo material, isto é, simbólico e material, não se confundem. “A imagem humana, presa dentro do seu córtex de carne, está apreendida como pensamento numa cadeia” (cf. Williams, Op. cit. 136). O que significa apreender a imagem como pensamento? Um indício de desejo de fazer nascer um homem distinto da concepção meramente ilusória. Entretanto, a lógica que os *gnósticos* empregam impede qualquer possibilidade de aproximação da concepção de homem moderno, pois a preocupação que os invadia era muito mais a de manter o corpo como uma imagem divina, distinta da imagem animal. Isso significa que a preocupação se mantinha meramente em torno de uma distinção imaginária, ou seja, não se devia copular, uma vez que essa era uma atitude de porcos e de cachorros. Ficou ainda constatado que, apesar de renunciarem à substância corporal, davam demasiada importância à forma física do homem como um reflexo do divino (Ibid., 142).

Em suma, o que pode ser deduzido do movimento *gnóstico*, a partir da visão que Williams nos mostra, é que eles ficaram presos a disjunção imagem e corpo; ficaram presos numa posição deliberadamente oposta entre o rechaço do corpo e, ao mesmo tempo, ligada a uma defesa da diferença do corpo humano e os demais seres vivos. Não chegaram a ascender ao último passo que deu Narciso, depois de descobrir “Iste ego sum”. Contentaram-se tão só

com a colagem realizada pelos trezentos e sessenta e cinco anjos que trabalharam a formação do corpo humano contido no relato da versão extensa dos “Feitos apócrifos de João” (Ibid, 135). Ficaram simplesmente no estágio onde Narciso tomou contato com seu eu, a partir da unificação dos distintos movimentos das partes de seu corpo, observadas no reflexo de sua própria imagem. Assim, uma vez realizada a colagem, decidiram preservá-la de qualquer vestígio de semelhança com qualquer outro ser animado da natureza. Infelizmente, não conseguiram passar de uma relação colagem versus colagem.

Com isso, concluímos um novo percurso da relação vida – morte, desde uma concepção analítica referendada pelos elementos propiciados pelo mito de Narciso. Passamos agora a outro momento de singular importância, por ser representativo das bases para um questionamento do que trabalhamos no mito de Narciso, como sendo a transposição realizada em direção ao conhecimento que implicava uma morte imaginária na narração de Ovídio e, a derivação simbólica presente na perspectiva do homem moderno.

Partiremos do ponto que envolve a questão da imagem do corpo do morto dentro do mundo antigo romano, mais especificamente da transição entre mortalidade e imortalidade, atribuída ao corpo do imperador romano.

Tomaremos como referencial a análise de Dupont (1986), onde afirma de entrada, que “o monarca do ocidente cristão tem dois corpos: um humano e outro divino” (cf. Dupont, Op. cit. 397). A importância desses dois corpos aparece em dois campos: o privado e o político. A divinização do corpo – e não a da alma – se faz notar a partir de cerimônias públicas em que o corpo, fabricado através de uma escultura de cera, era incinerado em um ritual que ratificava a metamorfose entre o humano e o divino.

A palavra *divinização* em latim equivale a “consagratio” e assinalava, na Roma dos imperadores, uma transposição de um espaço dominado pelo profano até outro dominado pelo sagrado. Dito isso, a autora justifica a afirmação de que divinizar era, melhor dizendo, um ato de consagração. Um dado de extrema importância identificado por Dupont é que só se podia consagrar um imperador depois de morto, pois o ritual exigia a ocupação de um espaço apropriado.

A questão do espaço possui a sua importância, porque se acreditava que a terra teria a capacidade de purificar o morto, onde o processo ritualístico se dava dentro de um espaço atravessado por um sentido religioso. O corpo, uma vez no “sepulcrum”, não poderia ser tocado para receber uma consagração, pois, para isso, era exigido um espaço próprio: o templo. Para a resolução desse impasse, institucionalizaram-se dois rituais: um em que se enterrava, no “sepulcrum”, o corpo do imperador, chamado de “ossa”, de uma forma utilizada cotidianamente; enquanto que a outra cerimônia, a da consagração, se realizava através de um “corpo” de cera chamado “imago”, destinado a ser imortalizado em um templo.

Um detalhe sobre o qual Dupont chama atenção é que “imago” não possui o mesmo significado dado à palavra imagem, como na língua espanhola, pois não guarda uma relação entre significante e significado e, além do mais, “ossa” e “imago” formam um todo que contextualiza o imperador como homem e como divindade. Nesse sentido, não existe uma dissociação, entre o humano e o divino.

Durante o “funus imaginarium” – a cerimônia da consagração –, quando se incinerava a “imago” do morto, tomada como o próprio corpo do imperador, um símbolo representado por uma águia era lançado aos céus em direção aos deuses, justamente o contrário do que ocorria no rito proferido com a “ossa”, quando era lançada exatamente nas profundidades da terra. A expressão “funus imaginarium”, como nos diz, Dupont, já existia anteriormente e se aplicava à cerimônia de construção de um “sepulcrum”, quando não era possível realizá-la com a presença das “ossa”. Podemos ressaltar esse jogo entre imagem e corpo ausente, que funda um sistema perfeitamente substituível pelas figuras da metonímia e da metáfora, na qual a “imago” do “sepulcrum” formava parte do corpo do morto, tipificando assim uma clara substituição de uma parte pelo todo (cf. Dupont, Op. cit. 406-407).

Em definitivo, “ossa” e “imago” compõem o corpo do imperador romano. Um, faz parte do caráter eminentemente humano, só pode desaparecer sob a terra, porém, permanece presente nas tumbas construídas, enquanto que a “imago” desaparece com a incineração de uma espécie de rito de execução. Essa execução concede à “imago” um caráter divino e imortal, simbolizado pela

figura da águia que sobe aos céus na presença do povo romano (cf. Dupont, Op. cit. 416).

Conclui Dupont dizendo que o imperador possui dois corpos imersos num só, de tal maneira que, enquanto a forma se reserva ao divino, a carne se reserva ao humano. Com essa referência, fica mais claro o que Dupont nos diz a princípio, quando sublinha os espaços do privado e do político. O caráter privado pertence ao homem, enquanto o político pertence ao plano divino, pois, para governar, se devia fazê-lo ocupando uma posição superior, porém, superando a qualidade meramente humana, evitando assim a prática de ações tirânicas. O corpo privado é um suporte carnal e os “romanos, para evitar a tirania, haviam inventado uma ‘imago’ imortal, o corpo divino do poder absoluto” (cf. Dupont, Op. cit. 418).

Podemos agora identificar, neste antigo costume dos romanos, diversos pontos que se cruzam com nossa articulação dos parâmetros de vida e morte, dentro do contexto do mito de Narciso. O mais interessante é que ele constitui já uma conceitualização dos costumes, mas sem perder seu ponto de contato com o mito.

O primeiro aspecto destacável é a problemática do cadáver que, como se sabe, não fala, porém, ressoa naquilo que o atravessa como palavra. No exemplo histórico de Dupont, podemos detectar um novo desdobramento que dá conta desse atravessamento no outro extremo da existência humana. Se antes sublinhamos que o bebê ao nascer, igual a Eco, necessitava de alguém que o transmitisse as primeiras frases, palavras, para que, pouco a pouco, começasse um processo similar, operando uma mudança de sentido gerado pela pontuação que retorna de forma distinta, o que vemos na Roma antiga é outro tipo de atitude, em virtude da qual o imperador morto, não podendo falar nem sair da tumba que lhe foi preparada, encontra outra forma de fazer eco de sua existência.

O desdobramento aparece na interrupção do processo de animação do corpo. Forma-se uma “imago” semelhante à imagem do imperador, promovendo-se então o “funus imaginarium” posterior à data de enterro das “ossa”. No “funus imaginarium” a escultura de cera – eikôn -, era colocada num leito funerário, pintada de amarelo, com o objetivo de transparecer um ar doentio. Agonizava ali por sete dias, recebendo atenção médica, e o

diagnóstico, pouco a pouco agravado, era anunciado a cada dia até culminar com o comunicado do falecimento (Ibid., 404).

A questão aqui é inversa à de Narciso, que, ao recopilar sua fragmentação, obteve o primeiro conhecimento de si, precipitando-se no vazio da sua morte. O homem moderno equivale ao desaparecimento do ser sob a instância simbólica. Ao imperador morto preparam-lhe uma imagem, mas não da totalidade de seu corpo, senão de uma parte dele. Com isso, se observa todo um processo inverso ao de Narciso, que com uma colagem de várias partes de seu corpo forma um eu, desaparecendo simbolicamente. Ao imperador morto é oferecido um enterro e a fragmentação de sua imagem. Aqui emerge a lógica daquilo que Dupont atribui à palavra “imago”, distinta da acepção corrente de imagem. É coerente, porque o primeiro grande motivo para fragmentar a imagem humana é seu caráter estático; o humano é da ordem do animado. Em consequência, o fato de fabricar-se uma “imago” através da representação de uma parte do corpo, parece ser a única forma lógica de substituir metonimicamente a imagem estática, sem *ânima* e sem voz.

Entretanto, no final do processo de ritual do “funus imaginarium”, ocorre um terceiro movimento totalmente revelador de uma metamorfose. O corpo humano desaparecido sob a terra se faz presente no “sepulcrum”. O corpo divino representado pela “imago” voa em direção aos céus, transformado em águia. Se tivéssemos que fazer uma síntese desses três passos, articulando-os com a morte de Narciso e seus efeitos sobre o homem moderno, poderíamos expressá-la da seguinte forma: Narciso faz uma colagem de sua imagem reconhecendo-se em seu eu – morte do homem moderno –, enquanto o imperador romano perde o reconhecimento da imagem, com a chegada da morte. É essa a outra referência que acabamos de construir. Cala a voz que atravessava o próprio corpo; cessam as miradas de seus olhos; porém, algo resta, um resto mortal e um resto imortal que estarão vagando entre a imagem e o símbolo.

No caso específico do imperador romano, seus restos mortais são encaminhados à terra, dentro de um espaço de conotação religiosa, enquanto que a “imago”, resto representativo de uma parte do seu corpo, permanecerá presente no templo, envolto com um caráter divino, mas não antes de sofrer uma metamorfose e alcançar os céus. Por isso, afirmamos que o cadáver cala

perante a morte, mas a voz não cessa ante o cadáver. Perante os restos, a voz sempre tentará uma manobra capaz de encontrar um novo sentido. O que fica de cada um dos vivos é a imagem do “sepulcrum”, como o último recurso criado pela humanidade para dar um sentido ao resto mortal. Em definitivo, a “imago” representa o símbolo fragmentado da unificação imaginária, que agora passa a ser um resto derivado para a esfera do divino.

De todo esse processo vivido na Roma antiga, o que resulta mais decisivo para a construção do descobrimento ou da invenção do homem moderno é exatamente a idéia de resto. Um resto que será descoberto tão só com a invenção do homem moderno, pois, com as operações realizadas entre as instâncias imaginárias e simbólicas, tornar-se-á perceptível o real, enquanto indicador de algo que não pode ser simbolizado, ainda que possa ser imaginado, uma vez que isso que sobra, esse resto, será mortal para a própria existência do ser humano; e será imortal para toda tentativa de sentido que se pretenda dar ao mortal.

Ficamos com essa importante contribuição da noção de resto e a tentativa incessante da humanidade em atribuir-lhe um sentido, sem esquecer, porém, que esse resto é o que na realidade ganha estatuto divino. Um estatuto divino que se faz presente ainda estando ausente, além de possuir, como no caso do “imperador - Deus” (Dupont, *Ibid*, 397), uma qualidade imortal que o tornava divino e que lhe permitia governar, desse lugar, acima da referência do homem comum.

Com isso, acabamos de tocar uma relação importante na concepção de vida e morte que perseguimos nesse trecho da nossa análise e podemos afirmar que, ligado à morte, existe um resto inseparável. E é isso que vai permitir que se concebam as metamorfoses. Assim se fez com Eco, cujos restos serviram para revestir uma pedra. Também se deu com Narciso, ao ficar transformado numa flor. Há uma estreita relação que acompanha a “consacratio” de um resto e sua condição de divino, tanto no mito como nos costumes. Com isso, fica elucidada a importância concedida a Eco através da consagração de uma voz, e a Narciso como a consagração de uma flor.

Com essa idéia, propomos agora considerar os possíveis efeitos desse resto, quando se tenta atribuir-lhe um sentido. Para alcançar esse resultado, seguiremos a análise feita por Kristeva (1987) sobre um quadro de Hans

Holbein, o jovem, que viveu entre 1497 e 1543. O quadro se intitula “O corpo de Cristo morto na tumba”, pintado em 1522, patrimônio do Museu de Belas Artes de Basiléia.

Inicialmente, Kristeva comenta a impressão que Dostoiévski imprime à personagem central de sua obra intitulada “O Idiota”, quando, ao se deparar com uma cópia do “Cristo morto”, grita golpeado por uma súbita inspiração: “Esse quadro!... Esse quadro! Não sabes que, ao olhá-lo, o fiel pode perder a fé” (cf. Kristeva, Op. cit. 247). Outras passagens importantes que Kristeva extrai do texto de Dostoiévski exigem uma reflexão sobre as impressões que uma personagem secundária chamada Hipólito, tece sobre o quadro. Chama atenção o fato de que se atribua ao cadáver de Cristo um caráter humano, marcado pelo sofrimento padecido antes e durante sua crucificação, ressaltando a rigidez do cadáver, considerando-se que o lenço guarda a imagem de um rosto pintado com um traço de extrema naturalidade, de tal modo que qualquer homem, ao passar por idênticas torturas, esboçaria traços similares. Por outro lado, ressalta o aspecto de realidade e não meramente simbólico que a Igreja tentou sempre transmitir no tocante à morte de Cristo, uma vez que se pergunta como os fiéis que estiveram presentes à execução de Cristo, ao verem descer o corpo da cruz, podiam acreditar que esse cadáver ressuscitaria, isto é, como triunfaria sobre a morte, agora que ficava comprovado que era algo da ordem do natural.

Dito isso, a autora transcreve um trecho de “O Idiota” que adianta uma articulação com aquilo que viemos construindo sobre a temática do homem moderno, sua morte e, por último, a referência ao resto. Diz Dostoiévski, depois de fazer uma consideração sobre a inexorabilidade da natureza frente à finitude do indivíduo representada no quadro:

“(…) Seria mais justo, muito mais justo, assimilá-lo com uma enorme máquina de construção moderna que, surda e insensível, estupidamente, teria agarrado, triturado e engolido um grande Ser, um Ser sem preço que se coloca em situação de igualdade, apoderando-se de toda a natureza, com todas suas leis que a regem, com toda a terra, a qual só pode ser criada para a aparição desse mesmo Ser” (cf. Kristeva, Op. cit 249).



**Figura 3 - Hans Holbein. O corpo de Cristo morto na tumba (1521)**

Com esses dados - e com outros que somaremos como resultado da análise de Kristeva, - começaremos a delimitar os pontos principais de interesse para o nosso estudo.

O primeiro ponto interessante é o caráter humano apresentado por Dostoiévski, por apresentar uma extrema similitude com o traço que os imperadores romanos exibiam mediante suas “ossa”, destinadas à terra, à natureza e, obviamente, a tudo aquilo que guarda de referência com o campo do religioso e com o “sepulcrum”. Há uma harmonia com o traço de realidade que a Igreja conserva frente à morte de Cristo.

Por outro lado, o caráter de divindade também se faz presente aqui, na medida em que a pergunta que ameaça ou que angustia a personagem criada por Dostoiévski é se quem presenciou a cena da crucificação, e da descida do corpo, acreditaria na ressurreição como algo indispensável para manter o caráter de divindade e, conseqüentemente, algo que poderia chegar a sustentar uma fé.

Igual aos cidadãos romanos, há algo nessa indagação que exige a presença de uma análise da ordem de uma “imago”, que ressurgia depois do enterro e que também subia aos céus, guardando, sobretudo, o rasgo primordial que era exigido para a confirmação do governante. O caráter meramente humano, necessário para uma identificação com a humanidade, foi cumprido.

Por mais que o “Idiota” perdesse a sua fé ao contemplar o cadáver de Cristo fechado na tumba, e com toda a força de similitude com o humano que exibia seu rosto, o segredo reside no fato de que se anuncia uma ressurreição. É isso que há de divino para consolo da fé da humanidade, que está destinada a ser tragada, enquanto sujeito, pela “enorme máquina de construção moderna”.

Já ressaltamos a construção do sentido da morte de Narciso dentro de uma concepção do homem moderno – como uma morte simbólica. Agora, podemos acrescentar que o mais importante da expressão “Iste ego sum” é precisamente a atribuição que Narciso reconhece através do “sum”.

Com esta afirmação, aparecerá mais clara a frase que concordamos com Jiménez (1993, 32), ao dizer que Narciso, ao atravessar a fina camada de água, alcança por fim o conhecimento de si mesmo, porém conhecimento que o levaria à morte.

O preço pago pelo descobrimento de Narciso foi sua própria morte. Mas, como articular essa morte de Narciso, no caso de que ele reconhecesse somente um “Iste”, um “outro”, e ao mesmo tempo um “eu”? Para que sua morte se concretizasse, o mais importante emerge quando anuncia um “sum”. O “sum” é da mesma ordem do ser. E será precisamente o ser que, depois de ser anunciado por Narciso, aportar-lhe-á um caráter de modernidade. Com isso, queremos dizer que não teria sentido fazer-se a mesma pergunta de Narciso quando ele expressou “Iste ego sum”, caso esse “sum” houvesse aclarado seu eu. As perguntas: “O que fazer?” “Devo ser demandado ou demandar?” “E para que seguir demandando?” E a conclusão a que chega: “Aquilo que anseio trago comigo”, “a abundância me fez indigente. Oh!, oxalá pudera eu separar-me do meu próprio corpo!” (cf. Ovídio, Op. cit., 465-468), apontam diretamente que seu “ego” já havia sido descoberto no “Iste”, mas, como ser, esse outro do eu, o fez perguntar-se por todas essas coisas.

É aqui onde reside o caráter de modernidade do homem, como invenção recente: seu ser é o que o faz desaparecer sob seu caráter simbólico. E ao desaparecer esse ser, faz-se necessário buscar sentido para ele. Portanto, a precipitação de Narciso como paradigma do homem moderno não aponta a uma morte meramente imaginária. É muito mais a precipitação do homem moderno que, com o descobrimento do eu através do outro, se perguntará o que fazer com tamanho descobrimento, cujo vislumbre não o completa – e sim o esvazia -, pela falta de clareza sobre aquilo que acaba de nomear: “Esse sou eu”; “Aquele sou eu”; “O outro sou eu”. O que entra para clarear o enigma existente entre “esse”, “aquele”, “outro” e “eu”, será precisamente o “ser”, que ao final de tudo, entra mais como interrogante ou, pelo menos, como o que vai gerar uma série de interrogantes do tipo: “O que fazer?...”.

Essa morte simbólica do homem moderno nos ensina Dostoiévski com “O Idiota”, ao ressaltar a desapareção do “Ser” por uma “máquina de construção moderna”, cujo trabalho agarra, tritura e engole a qualquer um de forma silenciosa, através do seu caráter de surdez. A importância dessa referência, na compreensão do desaparecimento do ser, é que o silêncio mesmo é indicador de um resto que se faz presente na ausência da palavra. É um silêncio que sempre certifica a inexorabilidade mortífera que existe no estancamento da palavra e que remete à presença de um resto indecifrável, presente na própria interrupção da frase.

O resto está presente no próprio corpo com vida e é o que permite buscar um sentido para o que está perdido. Ante o silêncio do cadáver, fica patente, mais do que nunca, a necessidade de uma busca de sentido para aquele ser que desapareceu. Como fica somente a presença real de um resto, com toda a sua pujança mortífera, a saída, já formulada por Dupont (1986), é um apelo à metonímia da parte pelo “Todo”.

Nesse ponto, a riqueza da observação de Dostoiévski reside no fato de que o grande Ser, representado pela figura do Cristo morto, representante do Todo, aquele que possui características de governador, e, portanto, possuidor de um caráter divino, se igualou ao ser comum da terra, isto é, ficou equiparado a toda obra da natureza, sendo tragado pela inexorabilidade que é própria dela, ficando tão só como um resto.

No entanto, a metonímia, como única saída, tem que continuar, uma vez que há de ser substituída de alguma forma à incompreensão da que faz eco, ainda que sem som. Assim, a morte, testemunhada pelos que estavam na presença do cadáver, não pode querer dizer nada mais que a morte de um ser, ao mesmo tempo em que mostra a evidência de um resto. Aqui, nos parece mais sensato substituir a expressão “resto mortal” por “resto mortífero”, pois a presença desse resto desnudado pela presença do cadáver, é o que obriga aos que o observam a substituir a parte pelo Todo. Assim, há que apelar para a metonímia, para evitar, de alguma maneira, o encontro com esse resto que reside em cada um, pelo fato mesmo de que se o “ego” advém do “Iste”, e se agora “Iste” é tão só um resto mortal, o único ser que habita tanto no “esse” como no “eu” é a morte. Chegando à seguinte dedução: “Iste ego sum” = “Esse sou eu” = “Outro sou eu” = “Outro é um resto” = Outro é um resto mortal,

chegando finalmente a: “(Resto) ego sum”, ou seja, “Mortal sou eu” ou, simplesmente, que o resto é mortal e sou eu.

O Todo passa a ser o resto e a parte passa a ser o eu. Se o Todo é mortal, eu sou mortal também. A esse mesmo resultado chega Kristeva, só que por outros caminhos. Ela segue o trajeto de que Deus morre pelo ser humano, “logo, eu morro”. Sua forma de tocar a descontinuidade, o estancamento do qual viemos falando, remete a um deslocamento semântico que dá um sentido ao sacrifício de Cristo, numa dimensão que envolve a inevitável morte, até a possibilidade de ressurreição.

Nesses termos, Kristeva aponta que a descontinuidade é vivificante; provoca um estancamento, ainda que nele próprio haja vida. Com isso, Kristeva se remete à psicanálise, para mencionar a importância dos diversos momentos de separação com que o ser humano se enfrenta durante sua vida. São elas: “o nascimento, o desmame, a separação, a frustração, a castração” (cf. Kristeva, op. cit., 269). Em seguida acrescenta: “Essas operações reais, imaginárias ou simbólicas, estruturam necessariamente nossa individuação”.

Nesse ponto, retomamos a discussão para vincular a esses dados, que encarnam as várias formas de separação, nada menos que a noção de resto. Ele se faz resíduo de todas essas operações, sempre que em todas elas se pressupõe a perda de algo. Assim, o que aponta Kristeva de vivificante nesse interstício, corresponde à única possibilidade que o ser possui para dar um sentido a sua existência. Entretanto, através da lógica segundo a qual todo ser, para tornar-se humano, há de enfrentar essa série de interdições – fato que vai estar presente via metonímia em toda a ação de sua existência – resulta que todo sentido que se atribua a esse ser, só poderá aparecer como a presença disso que está perdido.

A ausência de algo que foi perdido transforma-se numa presença real desse resíduo. Estamos falando do resto. Será exatamente ele, que, em última instância, vivifica a existência do ser através da presença de uma perda; com outras palavras, seria o mesmo que dizer que o sujeito, de quem estamos falando, é o ser desaparecido debaixo de uma cadeia de significantes e que a todo o momento reclama um sentido.

Como a inapreensão disso que foi perdido se desloca incessantemente na busca de uma significação, a morte representada pelo cadáver significa que,

a ele – no seu estado de rigidez –, está vetada a possibilidade de buscar uma significação para seu estado, pois não lhe é permitido falar. E é isso o real, algo que os seres humanos tentam dar, em vão, uma significação, pois o que se consegue do cadáver é o maior dos silêncios. Assim, não há outra saída para quem o contempla, que não seja a saída deflagrada com o “Iste ego sum”, como o único consolo. Por mais que surja um interrogante do tipo “o que fazer?”, que opere um sentido, nunca se conseguirá uma significação para o resto. A significação possível consiste aqui em passar a conviver, como for possível, com o resto.

Tem razão Kristeva, quando assinala que esse estancamento é vivificante. Porém, deveríamos entender que é vivificante porque ali reside o motor metonímico, isto é, o que faz com que um ser esteja sempre tentando apreender esse resto esvaziado de sentido. É aquilo que, ao mesmo tempo, vivifica o sujeito na sua busca incessante pelo sentido de sua existência. Em definitivo, o que vivifica é o mortificante da expressão “Iste ego sum”, em sua vertente [Resto (ego sum)]. Com essa operação, fica mais próxima uma compreensão de como se precipita o ser, a partir da metamorfose que se lhe impõe uma morte simbólica. Este é o sentido e o preço que se extrai e paga a partir de sua permanência no simbólico.

Mas o grande salto que opera a religião cristã é que, depois de substituir a parte pelo Todo e haver podido, aparentemente, perder-se em si mesma naquilo que questiona Dostoiévski – na perda da fé por uma pura identificação do caráter humano da morte de Cristo – ela oferece outra saída magistral que cumpre uma dupla função. Primeiramente, tenta responder à angústia dos que estão presos pelo caráter humano, mortal, que Cristo demonstra, sobretudo, com o último ato da ressurreição. Isso significa que, ao mesmo tempo em que substitui a metonímia da “consacratio” – à medida que se torna divino perante alguns e sobe aos céus ao encontro do Pai – deixa aberta a possibilidade de que, como ele, todos os homens possam enfrentar o mesmo processo e chegar até o Pai. Fica assim completado o pensamento metonímico, formado entre o resto e cada um dos seres viventes.

Desta forma, a morte de Cristo aparece, na representação de Holbein, como a própria “(...) máquina de construção moderna”, surda e insensível, ao mesmo tempo em que sensibiliza os que a contemplam. Uma das razões que

separam o Cristo de Holbein, de suas demais plasmações pictóricas, reside naquilo que corresponde à contemplação individual de cada sujeito ao observar o cadáver. Ele está só, abandonado, rígido, apesar de resguardar algum traço humano e, acima de tudo, aprisionado por uma pesada lousa colocada sobre seu “sepulcrum”. Ele permite, pelo espírito de solidão que reina no “sepulcrum”, ser, ao mesmo tempo, contemplado pela própria solidão do espectador. A solidão é o elemento que serve de desdobramento. Não há mais nenhuma importância no desdobramento realizado aos moldes de Caravaggio ao plasmar seu Narciso. Aqui a imagem é inanimada e opera do outro lado de uma estrutura. Sai de uma composição que – estruturada através de uma colagem – organiza o próprio descobrimento do eu por meio de um imaginário, para encontrar a maior significação que o homem moderno pôde dar ao descobrimento de uma “in-magem”, no sentido de estar à margem de algo que sempre busca um sentido atualizador.

O que se descobre aqui equivale ao grande atravessamento daquilo que, segundo Jiménez (1993), exige a morte para poder ser alcançado. O homem há de morrer, porque, no desdobramento, não há só uma imagem animada que possibilita um conhecimento, senão que oferece um resto como o maior peso que reclama um sentido. Um sentido evocado pela “in-magem” do “Iste” e que salpica o eu com um resto nunca apreendido.

O Cristo de Holbein é preciso naquilo que proporciona. E o que proporciona é um desdobramento, no sentido de que no “sepulcrum”, não reside já o nada. Ali reside algo que pode ser visto, só que não se sabe o que é. Sempre será um resto que, como tal, toda a capacidade simbólica do homem não conseguirá dar uma significação única.

O que se torna destacável, no desenvolvimento de nossa lógica, é que cada um saiba que o “sepulcrum” não está vazio; e como não se sabe do que está cheio, cada um há de preenchê-lo com o que for capaz, ou seja, com aquilo que é característico do ser e, mais precisamente, do ser humano: a linguagem. Uma linguagem que é faculdade exclusiva dos que permanecem vivos, até o dia em que cada um se cale e o resto (o mortal) sirva outra vez para ocupar o vazio, nunca de todo banido, do “sepulcrum” – de acordo com a acepção romana comentada por Dupont (1986). “Sepulcrum” que pertence ao

morto, aos seus restos mortais, porém, inventado quando não havia “nada” para fazer presente o resto.

Em definitivo, o mito de Narciso, na sua vertente de vida e morte, revela à invenção do homem moderno, algo, de extrema importância, que reside no resgate do mito. O mito significa, como nos diz Ruiz de Elvira (1975, 11), aquilo que “ocupa uma posição intermediária entre a história e a novela ou ficção”. A única distinção entre ambas é que, na história, domina a certeza positiva, enquanto que, na ficção, domina a certeza negativa. Quanto ao mito, esse se desfaz de qualquer certeza e atribui um caráter de nulidade frente a qualquer critério de verdade. Em suma, o que complementa Ruiz de Elvira (Ibid., 11) é que, precisamente através da incerteza, a mitologia se situa num lugar intermediário entre a história e a ficção.

Com isso, a contribuição do mito de Narciso à invenção do homem moderno passa por uma estruturação da falta de certeza, causada pelo desaparecimento do ser, debaixo da emergência do simbólico. O “Iste ego sum”, além de dar uma certeza enganosa ao ser narcisista de cada um, o instala exatamente na estruturação de um ser que se esvazia de qualquer certeza, no momento primordial em que emite a expressão “Esse sou eu”.

Porém, o mais interessante do mito é que ele revela seu maior enigma no fato de que o homem moderno – desaparecido sob os próprios significantes que carrega – oscila entre o caráter humano existente na própria linguagem e o divino imortal caracterizado pelo resto. Um resto que sempre enfrenta uma metamorfose, mimetizando-se em outra coisa, isto é, em outro resto.

Deste modo, será que Narciso é quem ocupa realmente o lugar de divindade, na invenção do homem moderno?

Para responder a essa pergunta, temos que identificar a autenticidade da figura de Narciso para o mundo ocidental. E para isso, examinaremos a figura que encarna a autêntica referência do resto e da angústia, a partir de algo imortal e, ao mesmo tempo divino, conforme desenvolvemos em nosso percurso.



## O Autêntico Narciso do Ocidente

“O Divino Narciso” é o melhor dos autos sacramentais de Sor Juana Inés de la Cruz (Monterde, 1992, XI).

A obra consta de uma Loa – prólogo característico do teatro antigo – e do Auto Sacramental propriamente dito. As personagens que participam na Loa são: o Ocidente, a América, o Céu, a Religião, os Músicos e os Soldados. Enquanto que no Auto Sacramental participam: Divino Narciso, a Natureza Humana, a Graça, a Gentilidade, a Sinagoga, Eco (que representa a natureza humana réproba), a Soberbia, o Amor próprio e Ninfas e Pastores.

“O Divino Narciso” mostra que Narciso sempre existiu dentro de uma perspectiva de metamorfose. Sempre apontou a existência de Outro Narciso quando descobre “Iste ego sum”. Sor Juana não faz outra coisa que afirmar essa característica da morte simbólica do homem moderno quando, ao assinalar o caráter mimético da imagem, apela à voz como aquela que possui uma tentação diabólica.

Para caracterizar o mimetismo da imagem ele se utiliza, como argumento, da referência que tanto para os pagãos como para os judeus – representados por Gentios e pela Sinagoga – Narciso já existia, o que faltava era a sua dimensão divina. Os seguintes fragmentos<sup>(\*)</sup> ilustram a concepção reinante no judaísmo e no paganismo, respectivamente:

### SINAGOGA

**“Un nuevo canto entonad  
a Su divina Beldad,  
y en cuanto la luz alcanza,  
suene la eterna alabanza  
de la gloria de Su nombre”**

### GENTILIDADE

**“Aplaudid a Narciso, Fuentes e Flores  
Y pues su beldad divina,  
sin igualdad peregrina,  
es sobre toda hermosura,  
que vio en outra criatura,  
y en todas inspira amores”**(Cruz, 391).

Essa concepção se deixa questionar pela Natureza Humana que, ao ouvir os pedidos judeus e pagãos, diz:

---

<sup>(\*)</sup> Dada a beleza dos versos originais e pela facilidade de compreensão, conservamos os fragmentos na língua espanhola.

**“Pues volved a los acordes  
músicas, en que os hallé  
porque quien oyere, logre  
en la metáfora el ver  
que, en estas amantes voces,  
una cosa es la que entiende  
y outra cosa la que oye” (Ibidem, 393).**

Fica clara a intenção de Sor Juana em decifrar aquilo que dizem a Sinagoga e a Gentilidade. Outra vez, aparece de modo, evidente a voz e mais que essa, entra em cena a interpretação que busca uma significação do dito. Assim apela a Eco, a que possui a voz, para evocar a dimensão diabólica e tentadora:

**“Ya sabeis que yo soy Eco,  
la que infelizmente bella,  
por querer ser más hermosa  
me reduce a ser más fea,  
porque – (...) – ser esposa de Narciso  
quise, (...) Él ofendido,  
tan desdeñoso me deja,  
tan colérico me arroja  
de Su gracia, y presencia,  
que no me dejó !ay de mi!,  
esperanza de que pueda  
volver a gozar los rayos  
de Su Divina Belleza” (Ibidem, 396).**

Mais adiante, voltando a falar da confusão entre duas categorias – por um lado o entendimento e por outro o que se ouve, como duas formas distintas de compreensão – faz referência, através de Eco, às diversas línguas que resultam enganosas para decifrar o que se ouve:

**“Pero apenas respiró  
del daño, cuando soberbia,  
con homenajes altivos  
escalar el cielo intenta,  
y creyendo su ignorancia  
que era accesible la Esfera  
a corporales fatigas,  
y a materiales tareas,  
altiva Torre fabrica,  
pudiendo labrar más cuerda  
inmateriales escalas  
hechas de su penitencia,  
A cuya loca ambición,  
en proporcionada pena,  
correspondió en divisiones  
la confusión de las lenguas;  
que en justo castigo  
al que necio piensa  
que lo entiende todo  
que a ninguno entienda” (Ibidem, 397).**

Será también através de Eco, a voz tentadora, que Sor Juana apresenta a Mãe de Narciso:

**“Pues, yo ¡ay de mí! Que en Narciso  
conozco, por ciertas señas,  
que, es Hijo de Dios y que  
nació de una verdadera  
Mujer, temo, y con bastantes  
Fundamentos, que Éste sea  
El Salvador(...)”(Ibidem, 399).**

Deste modo, será Eco, a voz tentadora, quem fará cargo da comprovação da divindade de Narciso. Depois de oferecer o que está ao seu

alcance e, ao mesmo tempo, privada da presença de Narciso, passa quarenta dias nas montanhas. Diante da tentação, fala “Divino Narciso”:

**“ Aborrecida Ninfa,  
no tu ambición te engañe,  
que mi belleza sola  
es digna de desearse.  
Vete de mi presencia  
al polo más distante,  
adonde siempre penes,  
adonde nunca acabes” (ibidem, 401).**

Diante dessa comprovação, a Natureza Humana sai em busca do Divino Narciso. Produz-se um encontro entre ela e a Graça, e ambas, depois de falar sobre o Divino Narciso, saem em busca da Fonte na qual Ele tentará matar sua sede. Nesse momento, Narciso fica fascinado pela formosura da Natureza Humana, enamorando-se dela e, conseqüentemente, suscitando a ira de Eco:

**“¡Pero qué miro!  
Confusa me acorbad y me retiro:  
Su misma semejanza contemplando  
está en ella, y mirando  
a la Naturaleza Humana en ella,  
¡Oh fatales destinos de mi estrella!  
¡Cuánto temí que clara la mirase,  
para que de ella no Se enamorase,  
y en fin ha sucedido! ¡Oh pena, oh rabia!” (Ibid, 409).**

Dessa maneira, Eco se vê impossibilitada de pronunciar as frases em sua totalidade, podendo repetir os últimos sinais de uma locução. É assim como Eco, depois de evocar seu Amor Próprio e sua Soberba, repetiu as últimas palavras de um diálogo, formando a seguinte estrofe:

**“Tengo Pena, Rabia,  
De ver Que Narciso  
A un ser Quebradizo  
Quiere, A mi me agravia”(Ibid, 412).**

Depois dessa passagem, Narciso se descobre semelhante à Natureza Humana, exatamente a partir do riso e do pranto. E conclui:

**“De ella estoy enamorado;  
y aunque amor Me ha de matar,  
Me es más facil el dejar  
la vida, que no el cuidado” (Ibid, 412).**

Começa assim o lamento de Narciso que, ao ouvir a repetição de suas últimas palavras proferidas por Eco, articula a seguinte composição:

**“Tormento Paso Insufrible  
Pues Mi Hermosura Cabal  
El Amor Hizo Mortal,  
Sujeta, Humana, Posible” (Ibidem, 413)**

**“El Amor, Que puede Herir,  
En Mí Mostró Su pujanza;  
Y amando A Mi semejanza,  
Del Cielo Vine a Morir” (Ibidem, 415)**

Enquanto, por outro lado, Eco responde:

**“Eco Quejosa Responde,  
Viendo Que Quiera Tu amor  
Amar un ser Inferior;  
Y asi, A tus ojos Se esconde” (Ibidem, 416)**

Dessa forma, Sor Juana, ao aproximar-se do momento da morte de Narciso na Fonte, coloca em sua boca o seguinte lamento:

**“¡Padre! ¿Por qué en un trance tan tremendo  
Me desamparas? Ya está consumado.  
¡En Tus manos Mi Espíritu encomiendo! (Ibidem, 416)**

Em seguida, depois da morte do Divino Narciso, enquanto dialogam Eco, Soberba e Amor Próprio, uma voz sem corpo diz:

**“¡O padece el Autor de Universo,  
o padece la máquina del Mundo!” (Ibidem, 417).**

Duas cenas se desenvolvem em seguida. Na primeira, a Natureza Humana faz uma apologia do Divino Narciso, lamentando sua morte, onde ressaltamos duas estrofes significativas:

**“Buscad mi vida en esa  
imagen de la muerte,  
pues el darme la vida  
es el fin con que muere”(Ibidem, 419)**

Nesse momento, a Graça aparece e diz:

**“¡Vivo está tu Narciso;  
no llores, no lamentos,  
ni entre los muertos busques  
Al que está vivo siempre!” (Ibidem, 420).**

Na segunda cena, onde fica caracterizada a ressurreição de Narciso, aparece como mais destacável o seu casamento com a Natureza Humana. Assim, diz Narciso à Natureza Humana, após a sua ressurreição:

**“¿Pues cómo, Esposa Mía,  
no puedes conocerme,  
si a Mi Beldad Divina  
ninguna se parece?”**

A Natureza Humana responde:

**“¡Ay adorado Esposo,  
deja que alegremente  
llegue a besar Tus plantas!” (Ibidem, 420).**

Finalmente, a última cena trata de esclarecer a Eco – a partir de uma solicitação do Divino Narciso – a metáfora de Narciso, que se encontra na própria História do Divino. A conclusão a que se chega é que, assim como o Narciso do mito transforma-se em flor, o Divino Narciso transforma-se em pão e vinho, durante o sacramento da Eucaristia. Então, diz este último:

**“Este es Mi Cuerpo y Mi Sangre  
que entregué a tantos martirios  
por nosotros. En memoria  
de Mi Muerte, repetido” (Ibidem, 423).**

Trabalhemos agora os pontos de articulação entre as sínteses antitéticas que Sor Juana defende no seu Auto Sacramental, no sentido de construirmos as conexões que justifiquem, a partir daquilo que já construímos, a autenticidade da metáfora do Divino Narciso para o Ocidente.

Brown (1991, 195) afirma que os elementos antitéticos presentes no Divino Narciso correspondem exatamente às categorias de opostos tão fortemente defendidas no mundo ocidental. São elas: “a contradição entre o amor sacro e o profano; entre o corpo e a alma; entre o físico e o espiritual; entre amor e morte”.

Já estudamos amplamente, nos tópicos anteriores, os pontos chave de uma antítese estruturante do homem moderno a partir de duas instâncias: a simbólica e a imaginária. Com essas instâncias tivemos acesso à lógica de que

nelas funciona não só uma oposição, senão uma conjunção em virtude da qual, e depois de um primeiro conhecimento dado através de uma imagem, aparece a necessidade iminente de um segundo conhecimento possibilitado pela emergência da linguagem. Assinalamos também que esse movimento em direção à construção significativa aparece, a partir do momento em que o sujeito desaparece quando advém a linguagem. Com isso se abre um espaço para o surgimento de uma cadeia no simbólico, que clama por significações que possam sustentar esta falta em ser. Assim, o ser do sujeito desaparece, abrindo um espaço para aparição, no simbólico, de uma cadeia significativa que clama por significações que dão sentido a esse desaparecimento. É isso o que configura a morte do homem moderno, que está representada no mito de Narciso e que caracteriza a morte simbólica.

Uma vez recordada essa construção, passemos agora a considerar o Divino Narciso, a partir das sínteses antitéticas, tratando-as com essa mesma conotação de conjugados inseparáveis.

Retomemos, em primeiro lugar, o amor sacro e o profano. De entrada, podemos dizer que a perspicácia de Sor Juana é refinada, a partir da hora que opta por não aplicar nenhum tipo de separação entre essas duas categorias. O que faz Sor Juana é aplicar um tratamento relativo às metamorfoses. O sacro e o profano estão perfeitamente acomodados na figura do Divino Narciso, uma vez que a Natureza Humana, ouvindo a Sinagoga (religião judia) e a Gentilidade e, utilizando-se de um fio condutor que é o simbólico, convoca as duas para que permaneçam atentas ao elemento que pode ser extraído da metáfora, mais precisamente através do que se entende, por ser totalmente distinto daquilo que se ouve. Parece que não podia ser feito de outra forma, uma vez que se sabe que o cristianismo foi estruturado sobre os convertidos procedentes das Sinagogas, como também pelos gentios.

Dito isso, não vamos discutir aqui as várias implicações conceituais religiosas e filosóficas sobre as categorias do sacro e do profano. Nós nos deteremos somente sobre a figura do “Divino Narciso”, como sendo a figura de superação dos opostos em discussão, levando-se em consideração a autenticidade da construção do elemento narcísico para Ocidente.

Então, comecemos com uma pergunta: qual é o papel de superação do “Divino Narciso” frente ao sacro e ao profano, como duas categorias já existentes no contexto em que se instala o cristianismo?

Inicialmente, a superação não ocorre mediante o abandono de uma das visões isoladamente. E Sor Juana o sabia tão bem que se utilizou, desde o princípio, na Loa do Auto Sacramental, de figuras históricas de crenças religiosas tão díspares como Ocidente (índio galante com coroa) e América (índia bizarra). O primeiro, um bravo indígena americano, enquanto que América, representada por uma mulher índia, celebra junto a Ocidente sua “deidade vegetal” (cf. Brown, op. cit. 186). Enquanto que, por outra parte, depois da conquista belicosa, aparecem o Céu (capitão geral) e a Religião Cristã (simbolizada pela dama espanhola), que tenta dialogar com os dois primeiros (Ocidente e América). A primeira intervenção da “dama espanhola” frente aos colonizados (Ocidente e América) mostra o seguinte conteúdo:

**“Occidente poderoso,  
América bella y rica,  
Que vivís tan miserables  
entre las riquezas mismas:  
dejad el culto profano  
a que el Demonio os incita.  
¡Abrid los ojos! Seguid  
la verdadera Doctrina  
que ni amor os persüade” (Ibid, 385).**

**“Soy la Religión Cristiana,  
que intento que tus Provincias  
se reduzcan a mi culto” (Ibidem, 385).**

Mais que um diálogo, este fragmento configura-se como um imperativo típico de quem possui o poder. Assim, depois da resistência natural e já esperada de Ocidente e América, seguida da intervenção do Capitão Geral, Ocidente se rende perante o valor da “dama espanhola”, enquanto que

América, ameaçada de morte pelo Capitão Geral, tem a vida poupada pela “dama espanhola”, pois:

**“¡(...) que la necesito viva! (Ibid, 386).**

Dessa maneira, depois de convencer o Capitão Geral da necessidade de manter vivos Ocidente e América, a “dama espanhola” adverte ao portador da força:

**“Cese tu justicia,  
Celo; no les des la muerte:  
que no quiere mi benigna  
condición, que mueran, sino  
que se conviertan y vivan” (Ibid, 386).**

Aqui aparece um primeiro vestígio de superação da dicotomia sacro/profano, no momento que Sor Juana Inés faz uma referência a Paulo, precisamente nas origens do cristianismo primitivo:

**“De Pablo con la doctrina  
tengo de argüir, pues cuando  
a los de Atenas predica,  
viendo que entre ellos es ley  
que muera el que solicita  
introducir nuevos Dioses,  
como él tiene la noticia  
de que a un ‘Dios no conocido’  
ellos un altar dedican,  
les dice: ‘No es Deidad nueva,  
sino la no conocida  
que adoráis en este altar,  
la que mi voz os publica” (Ibid, 387).**

Sor Juana se utiliza de uma superação sobre o corte proferido pelo sacro e o profano empregada também por Paulo, na antiga Grécia, e toma dos próprios exemplos dados por Ocidente e América tudo que a dama espanhola atribui como obra do “(...) Dios verdadero y de su Sabiduría (...)” (p. 388).

Mas o sacro e o profano também recebem de Sor Juana Inés igual possibilidade de superação através da imagem e da palavra, quando ela utiliza o caráter invisível da Essência Divina. Invisível, porém presente na Natureza Humana. Invisível, porém presente, tal qual o Grande Deus das Sementes, em Carne e Sangue.

Finalmente, a grande superação que nos oferece Sor Juana Inés sobre o sacro e do profano é expressa na Loa, quando convida Ocidente e América a enxergarem, com os olhos, a fé que se comunica pela voz e se recebe com o ouvido. A superação aqui é promovida pelo imaginário, porém denota um matiz simbólico da ordem da linguagem. Casam-se, então, o imaginário e o simbólico, inscritos tanto no profano, por acompanhar a dimensão religiosa cristã, como no sacro, pelo mesmo motivo. Aquilo que reside debaixo da metáfora se descobre agora pelas instâncias imaginárias e simbólicas. E se declara explicitamente que esse passo realizado entre o imaginário e o simbólico dar-se-á precisamente pela metáfora do mito de Narciso:

**“Divino Narciso, porque  
se aquesta infeliz tenía  
un Idolo, que adoraba,  
de tan extrañas divisas,  
en quien pretendió el dominio,  
de la Sacra Eucaristia  
fingir el alto Misterio,  
sepa que también había  
entre otros Gentiles, señas  
de tan alta Maravilla”(Ibid, 389).**

Entretanto, a maior das metáforas utilizadas por Sor Juana Inés está contida no embate promulgado pelo casamento sugerido entre o “Divino

Narciso” e a Natureza Humana, marcado pela tentativa fracassada de Eco (Natureza Angélica, representante do mal) em casar-se com “Divino Narciso”.

Pudemos perceber que todo contraponto que dá sustentação ao Auto Sacramental está representado por Eco. Fato que ocorre também na narração do mito de Narciso realizada por Ovídio. Eco é a tentação do “Divino Narciso”, ao mesmo tempo, é quem desencadeia todo o sofrimento de Narciso no mito. O elemento comum: a voz. Se no mito Eco, de acordo com análise que realizamos, é quem devolve as palavras a Narciso com uma conotação distinta, tendo em vista que é ela quem modifica os signos de pontuação, no Auto Sacramental, essa pontuação é dada pelo paradigma do mal.

Esse elemento é de fundamental importância para a compreensão do construto do homem moderno, pois nele reside uma tentativa de superação da antítese entre o bem e o mal. A lógica se desenvolve quando sabemos que Eco é a síntese da voz e da natureza angélica réproba; isto é, sua voz se conjuga com uma expressão de maldade que tenta o “Divino Narciso”.

De volta ao mito de Narciso, temos a conjugação imagem-símbolo e é ela que permite a Narciso a sua grande descoberta “Iste ego sum”. Quando se superpõe essa descoberta à invenção do homem moderno, detectamos nada menos que esse mesmo homem moderno envolto em uma morte simbólica que o vivifica, à medida que lhe faculta um conhecimento. E isso, como vimos, é o dado que o homem moderno resgata, como mais primordial da operação que os interrogantes engendrados na sua própria estrutura realiza, em busca de sentido para o ser que acaba de desaparecer sob uma emaranhada trama de significantes. Isto é, fica explícita que o inerente ao lugar do homem moderno é sua qualidade de falante, de ser possuidor de uma linguagem e de estar desaparecido sob uma rede de significantes. É essa a “natureza humana” do homem moderno que foi inventado recentemente.

Quanto ao Divino Narciso, como se efetuou essa operação? Bem, temos Eco como a ninfa da voz e possuidora de uma natureza angélica réproba. Ou seja, a natureza de Eco pertence ao “Condenado às penas eternas” (cf. Real Academia Espanhola, 1992, 1776). Não nos parece tão estranho que se dê à voz um carácter réprobo. Isso porque, no mito, Narciso recebe sua maior tentação e também sua maior penalidade, ao reconhecer-se como portador de um eu, quando não encontrou a possibilidade de alcançar uma harmonia, e sim

pela possibilidade de nomear um conhecimento, que se deu através de um enfrentamento com a abundância de interrogantes. Poderia haver maior experiência réproba que esta?

No mito, Tirésias predisse que Narciso viveria muito, sempre que não se conhecesse a si mesmo, e a chave do enigma não está aí. Talvez esteja no momento em que nomeia “Iste ego sum”, pelo menos no que pode ser extraído da narração para o construto do homem moderno. Todavia, no Auto Sacramental se percebe perfeitamente uma manobra que separa Eco do “Divino Narciso”, precisamente por ela possuir uma qualidade réproba, ainda que essa qualidade guarde um espaço comum com a natureza angelical que lhe é peculiar. Eco se separa do “Divino Narciso”, mas a superação do bem e do mal aparece quando se cria a Natureza Humana, aquela com a qual o “Divino Narciso” vai identificar-se e com quem, conseqüentemente, tentará casar-se.

É nesse íterim que se dá o grande passo para a construção do homem moderno e para a ratificação de Cristo como o autêntico Narciso da era moderna. Se já dissemos que o traço que identifica a Natureza Humana é a condição de estar permanentemente atravessado pela linguagem, e o que se rechaça em Eco é o seu caráter de tentação, como nos diz o “Divino Narciso”:

**“Vete de Mi presencia  
al polo más distante,  
adonde siempre penes,  
adonde nunca acabes” (Ibidem, 401),**

então, Eco nunca se acaba, nem como voz, nem como tentação. É aqui que radica a profunda originalidade de Sor Juana Inés ao introduzir a Natureza Humana. Ela também será o meio pelo qual nunca se acabará, como um “eco”, ou como uma tentação perene que o sujeito enfrenta, na tentativa de fazer um descobrimento e de construir um conhecimento. A Natureza Humana é oposta à Natureza angélica réproba, porém, conserva, ao mesmo tempo, sua qualidade inerente à voz. Uma voz que só terá sentido no contexto de sua própria Natureza, isto é, na condição de fazer-se conhecer ou, pelo menos, buscar um conhecimento através dos significantes dessa linguagem.

Nesses termos, a Natureza Humana, como a linguagem, é uma resultante da própria Natureza Angélica amada e rechaçada pelo Divino Narciso, por ser, na sua essência, ameaçadora e tentadora. Dessa forma, a importância crucial desta lógica está presente nesse fragmento, onde os elementos de interseção entre Eco e Natureza Humana servem para orientar a superação antitética entre o bem e o mal.

O “Divino Narciso” busca o seu semelhante à sua semelhança - a Natureza Humana -. Porém ela já guarda em si o mais inerente que existe para especificar sua essência e que está feita da mesma matéria da Natureza réproba. E esse será o instrumento que poderá utilizar para dar um sentido a seu ser. Cumpre-se, dessa forma, aquilo que o “Divino Narciso” augurou a Eco: na Natureza Humana se encravou a linguagem, por isso, o homem moderno pena sempre por ela. Uma pena que nunca acaba, enquanto o sentido for buscado para a sua constante falta em ser. Por isso, o homem moderno será descoberto exatamente no lugar da morte simbólica que Narciso oferece com sua desapareição.

Se a Natureza Humana herda da Natureza Angélica réproba a tentação da voz que se estrutura numa linguagem, resulta mais fácil perceber que existe uma tendência a superar a dicotomia entre o sacro e o profano, precisamente pelo que há de comum entre ambos: a forma que cada um vai dar como destino às significações de sua linguagem. E isso já está contemplado na própria superação do sacro e do profano que Sor Juana Inés descobre nas palavras de Paulo. Assim, o que existe de novo não é a criação de outro Deus, senão o sentido que será dado às articulações atribuídas a uma deidade.

Narciso não morre porque o acaso assim o quis, depois de descobrir o “Iste ego sum”. O que o fez morrer foi precisamente o sentido que deu aos seus próprios interrogantes. Foram eles que deram um sentido ao seu destino. E será isso que o “Divino Narciso” vai retomar, para dar sentido a sua morte. Porque para o “Divino Narciso”, sua morte se concretiza com a intenção de salvar a Natureza Humana. Mas, salvá-la de quê? Salvá-la do sentido que ele lhe atribuiu, ao perceber que ela está intimamente entrelaçada com a Natureza angélica réproba. Acaso não foi essa a herança da Natureza angélica réproba que decidiu a morte do “Divino Narciso”?

Desta maneira, fica mais clara a lógica buscada por Sor Juana Inés ao utilizar a metáfora de Narciso, um mito que aparentemente joga com a força do imaginário, mas que serve como ilustração à metamorfose do simbólico habitado pela linguagem. O “Divino Narciso” já residia no próprio Narciso, o que lhe faltava era a construção de um sentido específico a sua divindade. E isso é trazido à luz, na medida em que Sor Juana Inés resgata a histórica constatação de que o Narciso dos judeus e dos gentios pudesse ser ouvido de outra maneira. De tal forma que essa nova escuta facilitasse, pelo novo sentido alcançado, uma forma distinta de entendimento.

Assim, chega-se à superação do profano e do sagrado, pela via do sentido que se abre através do simbólico.

A outra contradição apontada por Brown (1991, 195) como uma forma de vida ocidental, é a dicotomia corpo/alma. Significa voltar às próprias bases sobre a imortalidade de Sócrates, desenvolvida no Fedón. Sobre esse tema, Loureaux (1989) apresenta um paradoxo: que, apesar de Platão, no Fedón, destacar um corpo desprovido de qualquer significação, este aponta a alma como a linguagem do corpo. Isso significa que essa discussão do Fedón toma como suporte o corpo memorável de Sócrates e, sobretudo se dirige à superação corpo/alma através da linguagem. O que pode ser constatado nas próprias palavras de Sócrates.

Entretanto, a questão aparece agora de uma forma mais clara, depois que realizamos o trajeto que Dupont (1986) nos propõe, com suas reflexões sobre o duplo corpo do imperador romano. Abre-se uma compreensão sobre o matiz metonímico do memorável que se guarda frente à “ossa” ausente, presente na construção do “sepulcrum” que, como assinalamos, se presta essencialmente para preservar a presença da ausência.

Mas é o texto de Kristeva (1987) que nos dá a chave da superação dessa dicotomia corpo/alma, na medida em que apresenta um Cristo possuidor de todos os caracteres que Sor Juana Inés traça entre a Natureza angélica réproba de Eco e a Natureza Humana. Lembremos aqui do Cristo de Holbein, onde sua importância é identificada por possuir, enquanto cadáver, todos os traços da forma humana. Isto é, assim como o Divino Narciso se identifica com a Natureza Humana, por ver nela a própria imagem, no Cristo de Holbein a

Natureza Humana se vê confrontada pelo traço que identifica sua própria natureza na imagem de Cristo morto.

Esse dado é interessante, na medida em que ressaltamos a linguagem como o mais típico da Natureza Humana. E como encontrar traços da presença da linguagem na existência do cadáver? Voltamos à questão já elaborada: o cadáver cala com a morte, mas a linguagem não se detém perante o cadáver. E isso mostra por si mesmo o efeito diabólico e tentador que possui a Natureza Humana, como herdeira da Natureza angélica réproba, que Dostoiévski expressa, muito bem, nas palavras de “O Idiota”: “Este quadro! Este quadro! Não sabes que, ao contemplá-lo, um fiel pode perder a fé?”. Mais do que em qualquer outro lugar, faz-se presente aqui a tentação da Natureza Humana. É o sentido que se dá ao Cristo morto o que faz com que o Idiota questione sua fé. E o sentido que o faz duvidar é o traço de humanização que percebe no cadáver.

Será precisamente a força com que Sor Juana Inés utiliza a metáfora de Narciso, como aquele que pode tornar-se divino através das próprias palavras de Paulo, que se elucida a tentativa de tornar sacro o que é profano, como também se registra a possibilidade de se profanar o que seja sacro. O instrumento ou a instância, melhor dizendo, será sempre da ordem do simbólico, porque suas origens foram inseridas numa metonímia situada entre o profano e o sacro, e vice-versa.

Em definitivo, será nesse trajeto realizado entre o que se apresenta de comum entre a Natureza Humana e a Natureza réproba, onde o meio de superação da dicotomia corpo/alma poderá encontrar sua referência. Sor Juana Inés aponta essa possibilidade, de uma forma simples, utilizando o sentido que, através da linguagem, se pode outorgar ao ser. E esse foi o sentido que o “Divino Narciso” deu a seu Ser: morrer pela Natureza Humana, num contexto atravessado pela Natureza réproba.

Quando nos deparamos com a dicotomia físico/espiritual, encontramos, como superação, a solução que o cristianismo construiu para sair do impasse do divino identificado e perpetuado no meramente humano. Isto é a solução que tanto buscou o príncipe Idiota, ao ver-se questionado em sua fé: a saída pela ressurreição. Porém, aqui deixou também como marca a presença de um

resto, como saldo de todas e de cada uma das (díades) formadas pelos opostos tão característicos do pensamento ocidental.

Isso significa dizer que, apesar do esforço de superação dos opostos, dois pontos ficaram como características da marca profunda do traço narcisista sobre a cultura ocidental, responsável pela maquinação da invenção moderna mais significativa. Por um lado, emerge um homem já morto dentro de sua referência simbólica. Desse homem advém Narciso, retomado como leitura da modernidade ocidental. Por outro lado, como resíduo dessa operação, sobra um resto que alimenta a possibilidade perene de um sentido que cada sujeito reclama, desde sua condição de desaparecido simbólico.

Assim, parece-nos pertinente o ponto de vista defendido por Jiménez (1989, 57), em sua análise sobre a relação homem/cristianismo e aquilo que marca os destinos dessa confluência. Jiménez levanta os seguintes pontos como elementos constitutivos de sua lógica: o uno e o múltiplo; o humano e o divino; a intimidade e a exterioridade. Com esses três pares de opostos, o autor situa a religião cristã dentro de uma configuração monoteísta, com grandes diferenças. Com relação ao Uno e ao Múltiplo, contrariamente ao politeísmo grego que encontra na palavra uma “via de síntese” (Jiménez, *Ibid*, 75), o cristianismo promove um retorno ao Uno, como resposta a uma perda provocada pela separação de Deus.

De fato, no que concerne ao humano e ao divino, o politeísmo grego vai esboçar um espaço, caracterizado como “o perigoso”, que vai guardar certa distância. Espaço identificado pelo embate próprio à imortalidade dos deuses perante a mortalidade humana. Dessa forma, o caráter divino está integrado à imagem do homem, proporcionado pelo caráter antropomórfico dos deuses. Em contrapartida, no monoteísmo, o divino imprime uma marca de superioridade sobre o natural.

De acordo com a relação intimidade-exterioridade, situamos o politeísmo grego numa dimensão religiosa claramente voltada para o exterior, posição coerente quando retomamos a concepção do múltiplo que caracteriza suas deidades. É através desse espaço exterior que o homem realiza sua trajetória em direção ao divino. O mundo propicia ao homem a possibilidade de tocar a unidade através da multiplicidade que impera na exterioridade. Exatamente ao contrário, o cristianismo tenta construir uma síntese com a eliminação da

pluralidade inerente ao caráter antropomórfico do homem, propondo um único sentido a toda pluralidade – outra vez aparecendo o retorno ao Uno.

Com essas alusões sobre o uno e o múltiplo, a partir das referências politeístas e monoteístas, podemos desenvolver as seguintes conclusões.

Primeiramente, devemos assinalar que as categorias formadas pelos pares de contrários sacro/profano, corpo/alma, físico/espiritual, vida/morte, típicas do pensamento ocidental, se casam perfeitamente com a idéia de que o pensamento laico moderno é indissociável da relação cultural com o cristianismo (cf. Jiménez, op. cit. 63).

Porém, esta articulação nos introduz uma pergunta: Qual pensamento essencial, marca do cristianismo, opera com uma incomensurável força na cultura ocidental? Os pares de contrários são a sua testemunha. É exatamente a separação, peça fundamental de uma cultura em que as categorias se colocam lado a lado, entrecortadas por um travessão com características de rechaço. Esse travessão transforma o uno em um fator de exclusão, em uma relação de competição permanente entre corpo x alma, físico x espiritual, vida x morte, enfermidade x saúde.

Nesse contexto, aparece a religião cristã com a idéia de retorno ao Uno, onde a Natureza Humana é cindida em si mesma, tomando como única possibilidade de sentido a superação através da unidade no Pai. Entretanto, essa unidade cria no fiel a dúvida, tal como expressou o príncipe “Idiota” ao contemplar o Cristo Morto de Holbein. E será essa dúvida que vai denunciar a existência de um resto que emerge como fruto de uma operação realizada entre o imaginário e o simbólico. É o fruto de algo que escapa a essa unidade de sentido ou significação que passa a reclamar a cada sujeito uma elaboração própria – pelo menos uma tentativa de significação.

Deste modo, o sentido único dado pelo “Divino Narciso” à Natureza Humana, herdeira da Natureza angélica réproba, é o mais representativo que há entre o pensamento moderno ocidental e aquilo que resta como resultado da cisão presente entre o qualificativo humano que fez com que Narciso se identificasse com ele e com o que existe de réprobo, que possibilitou ao próprio “Divino Narciso” dar todo um sentido a sua morte. Talvez fosse melhor estruturar as categorias de contrários como articulações de sínteses do bem e do mal, correspondentes a cada uma das naturezas.

Contudo, a síntese de sentido alcançada pelo “Divino Narciso” aponta claramente duas conseqüências: uma, que a Natureza Humana unifica o bem e o mal; e outra, que ela sinaliza a conseqüência dessa herança angelical e réproba como uma tendência de supremacia do mal, pois foi ela quem eliminou o traço humano, ou seja, a semelhança que residia no “Divino Narciso”, assassinando-o. Aqui, a morte aparece como o mal inevitável que padeceu o “Divino Narciso”, justamente o ponto pelo qual se propõe a salvar o homem com a promessa de ressurreição.

Essa construção nos serve para ratificar aquilo que identificamos como o resto dessa operação. Isto é, dentro de qualquer relação cindida que implique a separação bivalente – e essa é a que se encontra plantada no seio do pensamento ocidental – sempre sobrar um resto como produto da operação. Assim ocorreu com Narciso: restou-lhe uma flor; com Eco: sobrou-lhe uma voz; com o Divino Narciso: restou-lhe um recurso sacramental. E esse recurso sacramental é indício de unificação, mediante a comunhão que reanima simbolicamente a ação humana réproba frente à execução do humano que havia no Divino e, ao mesmo tempo, aproximando o homem do divino.

Com essa dedução, chegamos ao ponto onde o mais importante na cultura da lógica dos contrários será a significação que se atribuirá ao resto. À cultura ocidental só lhe compete esse espaço: dar um sentido ao resto.

Na cultura ocidental do resto, como conseqüência das sínteses antitéticas, emerge principalmente o homem moderno. Ele, mais que nenhum outro, ostenta o estatuto foucaultiano da *invenção recente*, que, ao tempo em que a inventa a faz desaparecer, precisamente pela tentativa de dar um sentido ao que restou de sua desapareição. Uma significação possível somente pela travessia simbólica que emerge de um momento singular e cheio de interrogantes, similar ao que Narciso enfrentou ao pronunciar “Iste ego sum”. O que o fez sumir foi a necessidade de buscar um sentido ao resto operativo formado entre aquilo que via e aquilo que dizia.

Do mesmo modo, a cultura cristã apresenta sua versão moderna do mito de Narciso, quando produz um “Divino Narciso” identificado com a Natureza Humana, para ser, sumariamente, eliminado por ela. Identificou-se com a Natureza Humana e teve que morrer dizendo:

**“Mas ya el dolor me vence. Ya, ya llega  
al término fatal por Mi querida:  
que es poca la materia de una vida  
para la forma de grande fuego” (Cruz, 416).**

Morre o Divino Narciso por sua querida. É o sentido que dá a sua morte. E será essa morte anunciada pelo próprio Divino Narciso, com todo o peso salvífico que ela representa, que toda cultura ocidental, atravessada pela marca do cristianismo, passará a significá-la na tentativa de dar um sentido ao resto. Um resto que, não possuindo “ossa”, aponta a um “sepulcrum”. Um resto que reaparece como sacramento na forma de pão e vinho, tanto como necessidade de sobrevivência, como necessidade de expelir os resíduos que emanam como resultado último desta operação.

Na cultura ocidental do resto, Narciso nunca morre no real. Simplesmente enfrenta uma metamorfose de um resto necessário, na medida exata do sentido da existência que cada ser atribui à vida. Ou seja, o autêntico Narciso do Ocidente é esse antitético “Divino Narciso”, síntese do bem e do mal, que incide sobre o sujeito operando um sentido único, frente a um resto que, por sua vez, causa elaborações singulares para cada um deles.

Starobinsky (1982, 370) afirma que “a atual paixão pelas diversas modalidades da consciência do corpo (...) (é) um sintoma do componente considerado narcisista que caracteriza a cultura ocidental contemporânea”. Existe uma coerência entre este pensamento e a figura do “Divino Narciso”, como aquele que dá um sentido a sua morte causada pela humanidade. Morre para salvá-la. Entretanto, é com o resto dessa mesma operação que o homem moderno descobre, no momento de sua desapareção, sua morte simbólica.

Em definitivo, a marca essencial da cultura ocidental, resgatada na autenticidade antitética do “Divino Narciso”, implica como produto de uma concepção bivalente do mundo, a própria síntese do rechaço que reside no ser humano.



## **A Fratura da Síntese: do mito de Narciso à estrutura do eu no estádio do espelho**

Já ressaltamos a importância do mito de Narciso para a concepção do homem moderno. Com esta contribuição, constatamos precisamente o suporte que a linguagem brinda a sua própria imagem, refletida no espelho das águas. Ou seja, sem esse suporte, Narciso jamais teria chegado a expressar o “Iste ego sum”. Não é repetição vã assinalar que, depois da reconstituição de sua imagem corporal no espelho das águas, o que fez com que Narciso pronunciasse a frase do reconhecimento imaginário foi essencialmente a falta de linguagem na imagem refletida. Este é o primeiro ponto de grande relevância para a conclusão de nosso ensaio.

A implicação que se deduz daí, para o construto do homem moderno, aponta para a confluência existente entre a composição dessa imagem refletida, até então impossível de ser discernida, e o momento em que Narciso expressa a frase “Iste ego sum” e sai em busca de seu ser. E o ser, aqui representado pelo “sou”, provoca a precipitação do homem moderno até o reconhecimento de si mesmo. É um caminho extremamente angustiante o que se apresenta diante de Narciso, pois sempre o que se deriva da constatação do “Iste ego sum” é que seu eu é outro. E será assim, dentro de uma contextualização na qual o eu não é nada mais que um outro – se fizermos uma transposição do mito ao estádio do espelho. Algo se interpõe nesta lógica de constituição e manutenção do eu e que subverte a importância do ser para a referência do ter. O que importa, a partir desta interposição, é o desenvolvimento da lógica de que o sujeito consiste, precisamente, quando se coloca no lugar do ter, do comprar ou, inclusive, do ato de roubar o ser do outro.

Aprofundemos esta análise em função dos elementos da expressão verbal. Partiremos da concepção da existência de um sujeito constituído que possui uma linguagem, que está instalado no dispositivo do simbólico, e se encontra, como todo sujeito, desaparecido sob uma cadeia de significantes, etc. Contudo, este sente que algo não vai muito bem. Busca um analista e diz: “Eu sou...”. O complemento atribuído ao “eu sou” logicamente pode ser muito variado e, se observarmos atentamente, será sempre uma referência de algo,

um conceito do que foi lançado mão externamente e com o qual o sujeito se identifica. Desta forma, aparece: “eu sou um drogado”, e a drogadição é uma referência que socialmente se atribui às pessoas que se servem de alguma droga específica; “eu sou homossexual”, e por sua vez se toma uma referência atribuída pela sociedade a uma forma que o sujeito encontra para se relacionar sexualmente. Assim sucede com qualquer complemento que o sujeito utilize para denominar seu ser. Ou seja, qualquer denominação que apareça no lugar de “Iste” aponta para a atribuição de um complemento qualquer ao eu.

Com isto, observa-se que teríamos, primeiramente, que extrair aquilo que vimos como essência do mito de Narciso, e que nos conduz até o momento em que ele expressa o “Iste ego sum”, para depois relacioná-lo com o homem moderno, contextualizado pela psicanálise na relação de sujeito.

O passo fundamental para entender o deslocamento do mito de Narciso em direção ao sujeito será dado, precisamente, através do registro imaginário, caracterizado por aquilo que lhe serve de suporte neste momento crucial do “Iste ego sum”, momento em que ocorre a compreensão do que se capta do verdadeiro sentido que assinalamos anteriormente. Devido ao atravessamento sofrido pela imagem que Narciso admirava, aparece a possibilidade de se operar um conhecimento.

No Narciso representado por Caravaggio, encontramos um espaço perfeito para o entendimento do que ocorre a respeito da referência imaginária e para uma compreensão do suporte que está implícito na sustentação dessa referência.

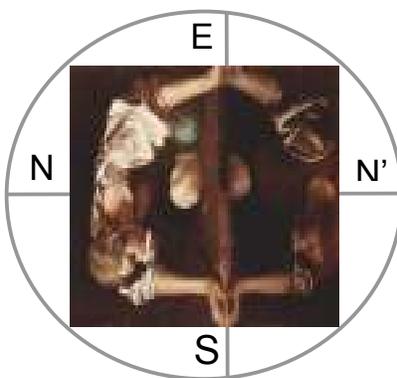
Em primeiro lugar, podemos assinalar claramente a referência ao desdobramento ou reflexos produzidos entre Narciso e sua imagem contemplada. Podemos representar essa relação por uma linha  $N\_N'$ , cujos termos representam Narciso e Narciso linha.

Vimos que esta relação  $N\_N'$  possui como característica fundamental, a desfragmentação ou a composição da imagem refletida, como o passo necessário para que  $N$ , através de  $N'$ , ascenda à contemplação de sua própria imagem. Vimos que, passo a passo,  $N$  vai operando a devida correspondência com o que vê em  $N'$ . Ou seja, a fragmentação se desenvolve, de forma imaginária, para a composição da imagem completa de  $N$ , a partir daquilo que sucessivamente  $N$  vai operando através do refletido em  $N'$ .

É importante entender que, na narração ovidiana, fica constatado que esse momento só ocorreu quando N já havia passado pelo encontro com Eco e, sobretudo, depois de experimentar a reverberação de sua própria linguagem. Então, a que nos encaminha esse raciocínio? À confirmação de que o simbólico – aqui representado pela presença de Eco, a reverberante – precede o encontro de Narciso com a recomposição de sua imagem. Isso se desenvolve mais em virtude dessa preexistência do simbólico, demonstrada por Eco, como constatamos anteriormente. Porém, analisando a significação do nome de Narciso, identificamos que esse complexo simbólico já o esperava, ainda antes de seu nascimento, através da significação de morte que lhe imprimia seu nome e toda a relação situada nele, como referência do desejo de sua mãe – desejo que desvelamos a partir da eleição do nome Narciso.

Por isso, destacamos a importância que reside na presença da instância simbólica que atravessa, de um extremo a outro, a narração ovidiana – fato mais importante para a consecução da irrupção verbalizada do “Iste ego sum” – para a compreensão moderna do mito de Narciso.

Retomemos agora o que dissemos sobre a existência de um suporte simbólico nessa referência N\_\_N', que é propriamente o eixo imaginário. O quadro de Caravaggio consegue também captar, de uma forma esplêndida, a referência desse suporte simbólico, na medida em que traça, em primeiro lugar, a linha imaginária horizontal, que fica perpendicular ao eixo E\_\_S. Mais ainda, se nos valem da leitura de Damisch (1976), o quadro nos mostra outro aspecto mais especificamente relacionado com um significante que se faz presente, como ponto de cruzamento entre o imaginário e o simbólico. Deste modo, entre N\_\_N' e a linha vertical, podemos estruturar a montagem de uma figura da seguinte maneira:



**Figura 4 – Montagem: Narciso de Caravaggio / Estádio do Espelho**

O mais importante neste quadro é que só foi possível a composição ocorrida no eixo N\_\_N' devido à existência de seu respectivo suporte E\_\_S. Nesse caso, podemos perceber que, não existindo a marca do simbólico como suporte da relação de Narciso com sua imagem, seria de todo impossível, para ele, ter a referência de que aquilo que ele via, de forma desfragmentada, fosse ascender à categoria de um eu. Isto é, a própria referência a um eu (moi), tomando como base o outro, só é possível sob o auspício do simbólico, que, no caso de Narciso, já lhe preexistia, a partir da eleição de seu nome por sua mãe, até o momento de deixar-se receber o retorno reverberado de suas perguntas, propiciado por Eco. Ou seja, a experiência de Narciso no mito, conjuga referências imaginárias e simbólicas, tornando possível a ele pronunciar o “Iste ego sum”.

Assim, Narciso se vê, pela primeira vez, no espelho das águas, apaixona-se pela imagem e só, pouco a pouco, vai decompondo-a para, depois, reconhecê-la como um eu. Narciso se encontra primeiro com algo belo por que se apaixona e, só depois, promove as sucessivas tentativas fracassadas de se aproximar e ter para si essa imagem. Ele a decompõe em movimentos até que a falta de sincronia dos movimentos de sua boca e do silêncio manifestado por aquele que emite sua imagem o impele a dizer “Iste ego sum”. Contudo, devemos sublinhar que o caminho tomado por Narciso frente a N', naquele momento artifice da composição ortopédica de sua imagem, obedece a uma ortopedia, posto que, enquanto não nomear o “eu” de “esse”, não conseguirá sair à busca de um conhecimento de seu ser. Pois, se a linguagem é o que divide o sujeito por submergi-lo sob os significantes, só

percebemos a remissão de Narciso a essa divisão quando ele pronuncia “Iste ego sum”.

A relação que antes era de um N\_\_N' perpendicular a um E\_\_S, onde S representava um sujeito em contato com Eco impulsionado pela esfera do “isso”, aparece agora sob o descobrimento do eu no outro, com o índice que define um novo tipo de relação. De Eco, Narciso tem como referência a sua voz, possibilidade de entender o que disse, e que lhe é devolvida com um sentido. Deste modo, compreendendo que Eco já não está mais ali para satisfazer sua demanda, vez que ela se transforma em outra coisa, ficando tão só sua voz, o que aparece é esse Eco, ou seja, esse Outro, que dá um sentido ao que disse Narciso. Isso nos serve para dar um passo a mais na estruturação do eu de Narciso, na medida em que, a partir dessa ocorrência, se modificou de forma radical o rumo de sua existência. Agora, temos Eco, esse Outro, representado como incompleta. E uma vez que Eco se mostra dividida, Narciso toma contato com a cisão contida nesse Outro e que lhe serve como um índice metonímico de seus desejos. A consequência é que esse E passa a ser  $\notin$ , resultando que a totalidade que Narciso busca - e que até então poderia ser simbolizado por um S cheio e sem fissuras - sofre uma divisão por uma barra, por não encontrar no Outro aquilo que queria. Nesse momento, ele se vê arrastado pelo desespero. Agora se opera uma mudança da posição de Narciso do extremo S para \$.

Tudo isto implica dizer que, se antes tínhamos o eixo N\_\_N' perpendicular a um suporte simbólico S\_\_E, ao perceber que esse E não é mais sinônimo de completude, passamos automaticamente a uma elaboração distinta:



Figura 5 – Narcisos lado a lado

Com esta nova referência, aparece algo no cruzamento entre o simbólico e o imaginário. Esse algo, como significante privilegiado, aparece plasmado no Narciso caravaggiano e pode ser facilmente confundido com uma referência ao pênis. Porém, não o é. Aparece ali, perfeitamente situado em um lugar estratégico do quadro, por ser o lugar onde se cruzam todas as suas linhas de construção. Aponta para um significante muito especial: o falo. É este um fato sobre o qual Damisch chama atenção no Narciso de Caravaggio e que nos parece muito significativo, pela perícia que teve o mestre da pintura escura para instalar, no lugar preciso, um significante demarcador de duas instâncias.

Retomemos a teoria da estruturação do eu no estágio do espelho.

Esta relação  $N \_ N'$ , que utilizamos para a compreensão da relação de Narciso com a sua imagem, corresponde à explicação que Lacan constrói, a partir da experiência vivida pelo bebê, durante o estágio do espelho.

Lacan afirma, no “Estádio do espelho como formador da função do eu [je] tal como se nos revela na clínica psicanalítica” (1936), que existem fortes indícios de que o bebê, em sua plena impotência motriz, assume sua imagem de uma forma jubilosa, ao cruzar-se com uma matriz simbólica em que seu eu (je) se precipita, antes inclusive de se haver identificado com o outro e antes mesmo que a sua função de sujeito lhe haja sido restituída pela linguagem.

Tomemos como exemplo a imagem do bebê frente ao espelho. O que nela se torna evidente é que o bebê, através do outro, assume alegremente algo que, ainda, não havia apreendido, pois o que é assumido se inscreve somente na ordem de uma “gestalt”, proporcionada por sua imagem refletida. Esta será uma dimensão indubitavelmente interessante, por constituir a presença do traço que o bebê toma como distinção de sua própria existência. É uma experiência que se dá em relação a um reflexo no qual se percebe o eu ortopedicamente construído com os traços do corpo.

Estamos, outra vez, cara a cara com nossa hipótese sobre o resto que se faz presente, pois, na medida em que existe uma imaturidade imaginária da concepção de uma imagem, é porque também já reside uma evidência de que algo, no real, está definitivamente perdido. A imagem aparece como algo que, residindo fora, serve ao bebê como uma referência unificadora, precisamente no momento em que seu amadurecimento não lhe permite ter outra referência.

Assim se entende melhor, porque aqui se faz presente uma noção de resto. Um resto que, desde o princípio, fica *fora* dessa referência unificadora, posto que a unificação dada pela imagem do corpo está no outro extremo. Ou seja, está fora e, além disso, no Outro. Isso que serve de espelho, que tanto pode ser um espelho como a imagem que atravessa o Outro, aparece sinalizando o que existe depois dessa linha divisória, a superfície refletora, que é a imagem do corpo. O real fica do lado da perda e ocupa uma posição situada além de qualquer possibilidade de unificação.

O “Iste ego sum” aparece como resultado da operação unificadora que experimentou Narciso, depois de operar o reconhecimento de sua imagem corporal. Assim, fica mais clara a função exercida por Eco, no lugar do Outro, apresentando-se como portadora da voz, sendo a articuladora do simbólico e dando a chave para a compreensão de que o mais importante é que algo do simbólico está contido nesta relação fragmentária, servindo como lugar de cruzamento entre o imaginário e a fragmentação em si. Esse traço fragmentário servirá para verificar que, entre a imagem unificada de forma ortopédica e o fragmentário, aparece uma saída para o sujeito construir uma significação para sua falta-em-ser. Não há outra saída.

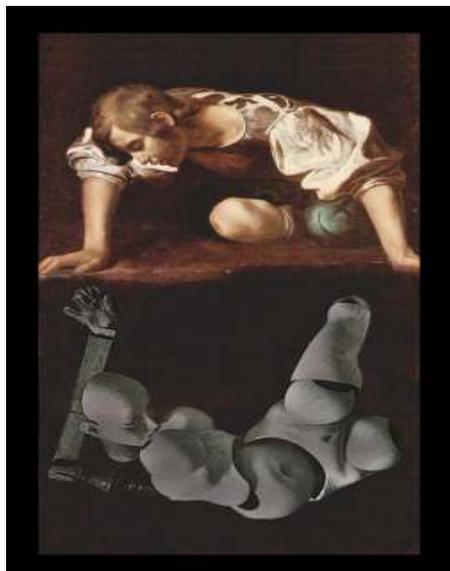
Para esclarecer essa afirmação, de que não há outra saída para o ser falante que não seja a de tentar dar uma significação para seu ser, lançamos mão da obra de Hans Bellmer, mais especificamente de sua segunda boneca.

Se observarmos as várias poses fotográficas conseguidas por Bellmer com a sua segunda boneca, detectamos que o mais importante, entre outros detalhes analisáveis, é o processo ali desenvolvido entre fragmentação-unificação, que invade com angústia qualquer espectador ao contemplá-la.

Dentro de uma série de fotografias publicadas por Albiac (1995, I-XVI) e de outras referências recorridas em Jiménez (1994, Seminário inédito), podemos nos aproximar das diversas sensações de provocação e estranheza que nos inspira a segunda boneca de Bellmer, se tomamos, como contraponto, a unificação da imagem corporal do estádio do espelho.

Nelas fica subvertida qualquer possibilidade de reflexo de uma imagem corporal concebida à maneira de um Narciso caravaggiano. Se agora nos servíssemos de um recurso de montagem e construíssemos o quadro de Caravaggio de forma que o conjugássemos com uma das fotografias da

segunda boneca de Bellmer, estaríamos frente a frente com uma possível ilustração daquilo que, presumidamente, existe no tempo anterior à sensação de júbilo que se atribui ao bebê, frente a sua imagem corporal unificada.



**Figura 6 – Montagem: Michelangelo Merisi da Caravaggio. Narciso (1594-1596). Galleria Nazionale d’Arte Antica. Roma / Hans Bellmer *LaPoupée*, 1935 Ubu Gallery**

Na parte superior da montagem, manteríamos a imagem do Narciso de Caravaggio, que se aproxima do espelho das águas na intenção de saciar sua sede. Na inferior, faríamos corresponder a Narciso a imagem da segunda boneca de Bellmer que, em vez de refletir uma imagem unificada, reflete a impossibilidade de fazê-la, justamente porque o que ali se reflete é a fragmentação corporal indicadora da falta de uma unificação.

Nesta manobra, estaria presente, sem nenhuma espécie de recobrimento ortopédico, a dimensão do real, que se apresenta como a eterna impossibilidade de qualquer tentativa de unificação. Ou seja, seria o mesmo que colocar o homem cara a cara com aquilo que ele tenta escapar a todo momento, e que a unificação da imagem corporal contribui com uma espécie de soldadura do espaço vazio que provoca a presença do real.

Estamos falando de uma temática da ordem do desejo. Se todo desejo é desejo do Outro, e se agora abrimos espaço para dizer que o que permite ao sujeito refletir a sua imagem é precisamente a presença desse Outro, como espelho, então temos que admitir a possibilidade de que, quando esse Outro

aparece como um espelho plano trincado, onde a imagem refletida só pode oferecer ao bebê fragmentos de estranhamentos oriundos de um real indecifrável, não causaria uma unificação.

Isto nos leva a dizer que – se o desejo opera a partir do Outro como sendo a captura de algo realizado pelo bebê, e que, se agora, essa captura implica na relação entre a fragmentação existente do lado desse bebê frente àquilo que, supostamente, idealiza no Outro, como um corpo unificado – a conclusão lógica é que esse Outro é quem vai obturar, no bebê, a possibilidade de instalação de um desejo, posto que o único reflexo que ele lhe proporciona – no caso de uma ruptura no espelho que representa – aparece fragmentado. São esses fragmentos que vão impossibilitar a unificação da imagem.

Em outras palavras, esse bebê ou “cachorro humano”, como prefere chamá-lo Lacan, não consegue passar pelo momento de júbilo, do qual falamos, por não haver conseguido uma forma ortopédica de unificar sua imagem através do Outro, que se interpôs como um espelho plano.

Este é o resultado dos reflexos gerados com a fratura do Outro que não sustenta o júbilo de uma síntese ortopédica do eu, não fechando uma “gestalt” para quem se mira no espelho.



## **As Rupturas de Narciso no Espelho: em direção a uma compreensão da era do resto (Que Narciso é esse?)**

Que espécie de mito tentamos reconstruir, quando incorporamos Narciso como o signatário representante de uma era em detrimento de outros mitos?

Primeiramente, descobrimos com Narciso a existência de um mito constituinte da subjetividade por excelência. Constituinte na medida em que, sem sua existência ou manutenção, o sujeito desorganiza a síntese atualizadora da imagem.

Entretanto, vimos também que essa síntese só se sustenta em nome de algo ou de alguém grandioso. Ela se suporta em um Outro que tenha a força para promover esta operação que está em jogo.

Desta forma, Narciso é um mito que se conjuga em um nó composto de amarrações subjetivas constituintes do sujeito, e apresenta uma referência que, uma vez afetada, provoca, nas linhas desse nó, conseqüências que se projetam sobre o eu. Conseqüências que podem ser entendidas a partir de efeitos narcotizantes que se lançam sobre o sujeito e reclamam uma série de patologias conhecidas como *patologias do eu*, *do amor* ou, o que hoje em dia escutamos, *patologias da época*.

Os efeitos narcotizantes advêm do mito através dos próprios sentidos que o nome de Narciso sustenta, mediante a referência a NARKÓS. Assim, os efeitos narcóticos que emanam da economia masoquista recaem sobre o eu, exatamente quando alguma ocorrência se manifesta na relação de inversões que o sujeito realiza em função do objeto.

Esta lógica tem seu desenvolvimento nos sintomas exibidos pelo sujeito que se encontra com a perda de um objeto de amor. Sintomas que se sustentam em função da melancolia, do luto, da nostalgia e de todos os acessórios exibidos pelo sujeito, a partir de sua referência à inibição e à angústia. Esta é uma constatação muito curiosa, pois falamos, durante todo o ensaio, da perda sofrida por Narciso em função de um objeto que não pode ser situado na imagem que se projeta nos espelhos cristalinos do lago.

Contudo, é esta perda, este impedimento, que permite a Narciso descobrir o que, naquele momento, se colocava diante do eu. Engano, mas também a possibilidade de unificação jubilosa de uma imagem. Morte certa, e

em função do que Eco lhe provocou em nome do amor, ao mesmo tempo um sentido de significação para a sua existência.

Com isso, podemos expandir a lógica narcisista que vivemos hoje, em função de um lugar de desfrute do gozo, situado na posição masoquista do sujeito. Como nos disse Freud (1924), no começo de seu *Problema Econômico do Masoquismo*, "... o fato de que a dor e o desprazer possam deixar de ser um mero sinal de alarme e constituir um fim, supõe uma paralisação do princípio do prazer: o guardião de nossa vida anímica parece ter sido *narcotizado*." (Freud, 1924, p. 2752). Como se aplicaria então esta constatação à era do desespero narcisista pelo resto?

O grande problema que emerge dessa trama, e que nos lança num espaço de desorganização, se origina quando o Outro, que suporta esse nó de amarrações e que possui a capacidade de gerar um mito, se ausenta ou se fragmenta. Esse dado aparece também como efeito do afrouxamento das amarrações operadas sobre as referências simbólica, imaginária e real.

Ou seja, a narcose que Narciso joga sobre o sujeito se confunde com o que estamos acostumados, hoje em dia, a constatar com os adornos excessivos do corpo, que já não exhibe mais um sinal de alarme, pois os signos utilizados passam a ser o fim dos imperativos que o discurso tecnocientífico dita, como sinônimo de satisfação e felicidade.

O Outro, esse que não suporta as amarras do nó, apresenta-se pela via do discurso. Deste modo, o discurso vigente na atualidade, o da tecnociência, é que dá o lugar de norte para o sujeito. Em sua essência, o que formula são referências que afetam a longevidade, a aparência, as transformações do corpo e os objetos de consumo, como tônica da ordem vigente. É por essa via que se acopla a alimentação imperativa do discurso do gozo. É de onde o sujeito se alimenta para contestar pela via do sintoma.

Os excessos constatados e exibidos são uma espécie de clamor, um desespero, que o sujeito dirige ao Outro, agora inconsistente. O Outro da ciência, da religião, da filosofia, ou dos campos de conhecimento que sustentam respostas fundamentais sobre as origens do homem, foi narcotizado por um Amo sem rosto. Rosto que se apresenta, sim, mas como um simples simulacro ou, na melhor das hipóteses, como um semblante de Amo.

Tempos sem mitos do Outro ou tempos em que as montagens discursivas indicam a presença de um Amo sem rosto, exigindo que o sujeito construa suas respostas pela via narcísica. Com isso, há uma convocatória *severa sobre o eu* que lança o sujeito sobre o espelho, na busca de um enamoramento típico da ordem da imagem.

Sem o amálgama que o Outro proporciona, o sujeito se vale do discurso que rege a sociedade em que vive como o último reduto de sua presença. E esta é uma resposta à pergunta central deste ensaio. O discurso que identificamos como majoritário provém da tecnociência. É o que promove ao sujeito, que se duplica sobre o espelho das águas, uma imagem distorcida. O que reflete a imagem de Caravaggio sobre a projeção identificada na boneca de Bellmer serve, perfeitamente, para ilustrar os espectros da fragilidade de um Outro que não mostra o rosto e que, tampouco, esboça algum sinal de amor.

Assim, o que se deflagra é um discurso sem Amo, sem rosto, que, ao mesmo tempo, autoriza cada um a representar o papel de um técnico e/ou de um cientista, ou ainda de um tecnocientífico, já que não temos mais como fazer a clara diferença entre as partes. Em tempo de hibridismo, a imagem padece de uma assunção jubilosa, pois o desdobramento é constante e não coincide nunca com o que se aspira ou se idealiza. Não há possibilidade de articulação entre o *eu ideal* e o *ideal de eu*, pois o sustentador do papel de síntese, que vai desembocar na referência de um ideal de eu, não tem rosto, senão apenas um discurso imperativo que autoriza consumir o ser do outro.



## Conclusão

A máquina surda que o Idiota detecta na obra de Dostoiévski agora é real. Mais real do que nunca. Quem olha hoje a imagem de Cristo morto na tumba, com tamanha nitidez e sem nenhuma divindade, perde a fé. Perdemos a fé. A morte hoje não suporta mais todo o desenvolvimento que, para o ocidente, serviu de marca ou referência, a partir da morte de Sócrates. O corpo de Sócrates é tão só um corpo, assim como o corpo de Cristo é também só um corpo. Não há mitos. E sem mitos, a humanidade desesperada clama por suas origens. É onde surge Narciso, sem divindade e cheio de feridas. Não há nem sequer mais feridas narcísicas, senão feridas de Narciso, que agora aparecem sem poder de síntese.

A fé havia de ser reconstruída, porém em função de um Amo que possa sustentar uma cara, um olhar, um sorriso e que, por sua vez, possa também sustentar uma lei, causar uma culpa ou talvez que possa comover o sujeito em relação ao próximo, categoria banalizada pela violência em ato. Os efeitos de um Amo capitalista se deixam notar.

Não existe comoção possível quando o próximo é um duplo, sem síntese. E para o sujeito é insuportável a idéia de que ele é a fragmentação em vida. Desta forma, ele a destrói ou a elimina no mais real que possa identificar caracterizando um retrocesso a um rito primitivo, que Bataille (1981) nos oferece em sua *Teoria da Religião*, sobretudo para fazer a diferença entre o imanente e o transcendente.

Os reclames dirigidos a Narciso expressam perfeitamente o que Schnaith (2005) disse em função de uma morte esvaziada de cenário que revela o quadro da representação da morte e, com isso, todo o esforço platônico vivido e ampliado pelo Ocidente. Isso fica mais claro quando o Idiota, ao olhar o quadro de Cristo morto na tumba, exatamente pela destituição da divindade que se atribui a figura de Cristo, afirma: “quem o olhe pode perder a fé”. A falta de significação para o corpo na tumba ressoa hoje como a falta de sentido para o corpo morto do próximo. O que ressoa não são mais os restos de frase que Eco pronuncia *ad infinitum*. O que faz eco é o silêncio. Talvez mais que isso, um silêncio inefável.

Assim, o que se reivindica é uma espécie de *narcisidade*, reclamada como conseqüência de um mito que se decompôs, deixando órfão o sujeito. Enquanto não se possa retomar a *narcisidade* – decomposta em função da imagem que não corresponde ao movimento do eu – os reflexos antecipam os sintomas daquilo que se deseja esculpir nas brechas do corpo despedaçado. Esses sintomas aparecem, em sua grande maioria, pela via do corpo, através das dietas e dos adornos consignados sob a forma de tatuagens, “piercings” e cabelos extravagantes.

As anorexias, as bulimias, as obesidades e as adições se classificam entre essas patologias que, sempre existindo, não justificam o conformismo dos que insistem em dizer que é a mais pura normalidade patológica. Não esqueçamos que os sintomas são indícios de um desejo de reconstituição metonímica, ainda que se manifestem pela via das metáforas.

Um Amo que não pode representar o Pai Morto é um Amo sem o poder de causar uma referência nas origens do sujeito. Este Amo, o mesmo que fez uma metamorfose entre o campo da ciência e o da técnica, apresenta-se hoje sob os auspícios de um discurso que sustenta o consumo, a beleza e a imagem destrozada.

De acordo com uma releitura plotiniana, o que domina, em função dos reclames por uma *narcisidade* na contemporaneidade, é a beleza visível e sensível que habita no corpo. A beleza da alma ou beleza virtuosa e, finalmente, a beleza transcendente, essas se perderam nas águas tortuosas de uma decomposição que sugere a boneca de Bellmer. Na ansiedade de encontrar a beleza transcendente, o que se coloca em cena é a terrível beleza morta e sem possibilidade de re-significação. E toda vez que isso se deflagra, o corpo paga um preço muito elevado, enquanto o sujeito não produza um sentido para as amarrações que compõem o nó.

O que causa tremor é a constatação de que estamos mais desamparados que nunca. Ou seja, que inclusive os mitos em que a humanidade se apoiava, para sustentar os duros espaços de angustia, agora se vêem imersos nas águas do pântano. Narciso luta por uma recomposição imagética, para que possa morrer e daí poder reconstituir sua existência simbólica.

Todavia, em tempos de quinquilharias ofertadas pelo Amo – que não se esgota de trabalhar em função da capitalização do excesso –, o trabalho incessante deixa de ser a significação do resto. Atualmente, a ordem do Amo é: Podes apreender o resto!

Apesar de tudo, ainda se notam algumas resistências na retomada dos mitos por parte de alguns discursos. Assim, perguntas como: “O que é um corpo?” contrasta com o êxito das exposições médicas sobre o corpo do ser humano e sua interioridade. Enquanto isso, o corpo do “Divino Narciso” cede espaço para outras formas de chamadas que implantam a dissolução, a desagregação. Um exemplo é um pequeno texto que descreve parte da síntese de uma exposição que se apresenta em Paris. O fragmento do texto insiste na vertente do símbolo perfeito que é a imagem de Cristo para a Europa Ocidental. Diz o texto de apresentação desta exposição:

#### **O corpo é imagem**

Na Europa cristã, a idéia da Encarnação, da que Cristo segue sendo o símbolo perfeito, é fundamental. Segundo esta concepção, o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus e o corpo, lugar da imitação, se impõe como o signo e instrumento desta relação com o divino.

Mas no mundo moderno, parcialmente descristianizado, a transcendência adquiriu outras formas e encontra um novo ideal de beleza no modelo biológico.

Esta parte da exposição, dedicada às diferentes formas de representação do corpo no Ocidente, mostra imagens freqüentemente degradadas ou deformadas, flutuando como tópicos no espaço. Confrontada com este universo virtual, figura uma só escultura, obra romântica do século XII, que representa Cristo crucificado. (<http://www.quaibranly.fr/index.php?id=822&L=2>, Acessado em 08 de março de 2007).



**Figura 7 – Cartaz de divulgação da exposição *Qu'est-ce qu'un corps?*. Musée du quai Branly**

Contudo, diante do tremor que é a constatação da humanização do corpo de Cristo morto na tumba, o homem contemporâneo, em nome da tecnociência, tenta acalmar a sua angústia exibindo cadáveres e o que é guardado em sua interioridade. Isto é, o que se tenta, a todo custo, é uma apreensão do resto, mediante os produtos que ela apresenta para decifrar a mortalidade, agora que a fé não sustenta o real.

Se antes, Sócrates destacava tudo que representava a morte, agora, na época da morte sem representação, os simulacros expõem o real e sua fascinação. Mas, não convence na medida em que podemos nos perguntar: A que fascinação nos referimos diante de uma imagem como esta?



**FIGURA 8 – Corpo Humano Real e Fascinante**

(Exposição promovida por Premier Exhibitions.)

(<http://www.esmas.com/espectaculos/farandula/515849.html>. Acessado em 08 de março de 2007)

A fascinação de Narciso de Caravaggio é iminente. Ele se apaixona pela bela imagem e a erotiza. A erotização é a chave para o seu sofrimento. Há uma relação direta entre fascinação e o fato de que Narciso estava já naquele momento ferido de morte, nada menos que pela ninfa da voz (Eco). Como vemos, a fascinação se apresenta sempre na busca de um sentido.

Ocorre da mesma forma com o “Divino Narciso”. Ele se apaixona pela Natureza Humana e a erotiza, segundo nos conta Inés de la Cruz. Entretanto, há uma interdição deste amor que lhe cobrará a vida. E esta interdição não é outra senão a do compromisso com o Pai. Assim, erotização e paixão se encontram dentro de uma referência do *pathos grego*, pela via da paixão e do sofrimento. Ou seja, existe a indubitável presença de um Amo, que o fez

desejar a Natureza Humana e, ao mesmo tempo, reconhecer que não poderia levar a cabo sua intenção.

Agora, podemos deduzir que, diante de tanta insistência em exposições de cadáveres recobertos de arte, vivemos uma metamorfose entre a fascinação pelo sentido do corpo e a constatação do resto que o corpo suporta.

Se for verdade que vivemos em função da fascinação pelo resto, então podemos agora deduzir que estamos diante do fato que nos autoriza resgatar, nas figuras da montagem realizada entre o Narciso de Caravaggio e a boneca de Hans Bellmer, um tributo à fascinação pelo tanático, adornado pelas flores mais convenientes que conhecemos no mito: narcisos. E lembremos: erotizar a morte é muito diferente de descobrir a interioridade do cadáver, como pode ser visto na chamada que circula na internet sobre a exposição “O corpo humano. Real e fascinante”:

Cidade do México, México, feb. 27, 2006. – Controverso, incrível e fascinante será a exibição de 14 corpos humanos e mais de 250 órgãos que a partir do próximo 11 de março se apresentará nesta capital, com o interesse de apresentar o funcionamento interno do corpo e criar consciência sobre seu cuidado e bem-estar.

“(…) O poder de observar todas essas espécies é uma experiência fascinante, é incrível ver por dentro o corpo com o qual caminhamos todos os dias, além de que convidamos os espectadores a levar uma vida mais saudável”, expressou.

O professor emérito da Universidade de Michigan, Estados Unidos, Roy Glover, disse que se aos estudantes emociona observar o corpo e que se torna difícil, para eles, entender a sua anatomia, com maior razão às pessoas que não estão relacionadas com a medicina, pois esta exposição é uma grande oportunidade para Ter uma idéia mais clara do funcionamento interno do organismo (...).



## Tempos de Thánatos

Na análise que se conclui, enquanto a fascinação do Idiota sobre “o corpo de Cristo morto na tumba” é inquietante, por supor a perda da fé, constatamos agora, que, sem poder de divinização, o erotismo inerente ao corpo profana o sagrado, sem nenhum poder de síntese.

O corpo real e fascinante, matéria da exposição que circula o mundo, conduz uma marca de impossibilidade. Nela, o real não é a fascinação do sujeito pela beleza, pois o belo da imagem exige um poder de síntese que o real destrói. O que exhibe é o terror da fascinação sem domesticação, na medida em que a proposta indica que o belo reside na interioridade do corpo. A fascinação se aplica sobre o órgão e o apelo aparece através do conceito de corpo humano sustentado, supostamente, pelo discurso tecnocientífico que difunde o bem-estar e a consciência do real.

A proposta é falida, pois o real não se deixa capturar pela consciência e, muito menos, permite expandir um fígado ao lugar da representação de corpo realizada pelo sujeito. Sempre que aparece é para indicar que algo da ordem de uma “*gestalt*” não se fez presente.



## Bibliografía

- ALBIAC, G. (1995). Caja de muñecas. Barcelona. Destino.
- ALLIEZ, E., y FEHER, M. (1989). Las reflexiones del alma. En M., FEHER, R., NADDAFF y N., TAZI (Eds), Fragmentos para una historia del cuerpo humano. (vol. 2). Madrid. Taurus, 1991.
- BATAILLE, G. (1981). Teoría de la religión. Madrid: Taurus.
- BROWN, N., O. (1991). Apocalypse and/or Metamorphosis. Therecents of the University of California. (Trad. cast: Apocalipsis y/o metamorfosis. Barcelona. Kairos, 1995).
- BROWN, P. (1988). The body and society. Columbia. CUP. (Trad. Cast: El cuerpo y la sociedad. Los cristianos y la renuncia sexual. Barcelona. Muchnik Editores, 1993).
- CRUZ, J., I. de la. "El Divino Narciso". En Obras Completas. México. Porrúa, 1992.
- DAMISCH, H. (1976). D'un Narcisse l'autre. En Nouvelle Revue de Psychanalyse, (nº 13, pp. 109-146). Paris. Gallimard.
- DUPONT, F. (1986). El otro cuerpo del emperador-dios. En M., FEHER, R., NADDAFF y N., TAZI (Eds.), Fragmentos para una historia del cuerpo humano (vol. 3). Madrid. Taurus, 1992.
- ECO, U. (1985). De los espejos. En De los espejos y otros ensayos. Barcelona. Lumen, 1988.
- ELVIRA, A., R. de (1975). Mitología clásica. Madrid. Gredos, 1995.
- FOUCAULT, M. (1966). Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines. Paris. Gallimard. (Trad. cast: Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. México. Siglo XXI, 1968).
- FREUD, S. (1924). Das ökonomische problem des Masochismus. (Trad. cast: El problema económico del masoquismo. En Obras Completas. (vol. 3). Madrid. Biblioteca Nueva, 1981).
- GLOVER, R. (2007). Corpo Humano Real e Fascinante. (Exposição). Georgia. Premier Exhibitions, Inc.
- HADOT, P. (1976). Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin. En Nouvelle Revue de Psychanalyse (nº 13, pp. 81-108). Paris Gallimard.
- JIMÉNEZ, J. (1989). La vida como azar. Barcelona. Destino, 1994.
- JIMÉNEZ, J. (1993). Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis. Barcelona. Destino.
- JIMÉNEZ, J. (1994). Eros y tánatos en Hans Bellmer. Seminario inédito. Universidad Autónoma de Madrid.
- KRISTEVA, J. (1987). El Cristo muerto de Holbein. En M., FEHER, R., NADDAFF y N. TAZI (Eds), Fragmentos para una historia del cuerpo humano. (vol. 1). Madrid. Taurus, 1990).
- LACAN, J. (1936). El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. En Escritos. (vol. 1). México. Siglo XXI, 1990.
- LOUREAUX, N. (1989). ...Por lo tanto, Sócrates es inmortal. En M., FEHER, R., NADDAFF y N., TAZI (Eds.), Fragmentos para una historia del cuerpo humano. (vol. 2). Madrid. Taurus, 1991.
- MONTERDE, F. (1992) Prólogo. Em obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. México. Porrúa.

**OVIDIO NASÓN, P.** Metamorfosis. Traducción de Antonio Ruiz de Elvira. Madrid. Alma Mater, 1992.

**REAL ACADEMIA ESPAÑOLA.** (1992). Diccionario de la lengua española. XXIª ed. Madrid. Espasa-Calpe.

**SCHNAITH, N.** (2005). La muerte sin escena. Buenos Aires. Leviatán.

**STAROBINSKY, J.**(1982). Historia natural y literatura de las sensaciones corporales. En M., FEHER, R., NADDAFF y N., TAZI (Eds.), Fragmentos para una historia del cuerpo humano. (vol. 2). Madrid. Taurus, 1991.

**WILLIAMS, M.** (1989). Imagen divina. Prisión de la carne: percepciones del cuerpo en el antiguo gnosticismo. En M., Feher, R. NADDAFF y N., TAZI (Eds.), Fragmentos para una historia del cuerpo humano. (vol. 1). Madrid.



## **SOBRE O AUTOR:**

### **HENRIQUE FIGUEIREDO CARNEIRO:**

Psicanalista. Doutor em “Fundamentos y desarrollos psicoanalíticos”. Professor Titular e Coordenador do Mestrado em Psicologia da Universidade de Fortaleza. Docente convidado do Programa de Doutorado em Psicologia da Universidade Nacional de Tucumán (Argentina). Coordenador do LABIO – Laboratório sobre as Novas Formas de Inscrição do Objeto e da CLIO – Associação Psicanalítica. Membro do GT – Psicopatologia e Psicanálise da ANPEPP. Pesquisador e membro fundador da Associação Universitária de Pesquisadores em Psicopatologia Fundamental (AUPPF). Pesquisador do CNPq (PQ2). Editor da Revista Mal-estar e Subjetividade e do Latin American Journal of Fundamental Psychopathology online. Pesquisador colaborador do Laboratório Intedisciplinar de Pesquisa e Intervenção Social (LIPIS – PUC-RIO) e das linhas de pesquisa: Sujeito, Sofrimento Psíquico e Contemporaneidade (Líder-UNIFOR); Alcance e limites da ação analítica (UFRJ) e Psicopatologia Fundamental e Psicanálise (UNICAP). Secretário Executivo da ANPEPP (2008-2010). Autor do livro “AIDS. A nova desrazão da humanidade” (Ed. Escuta, 2000).

## **SOBRE A APRESENTADORA:**

### **MARTA GEREZ-AMBERTÍN**

Psicanalista. Doutora em Psicologia e Mestre em Teoria Psicanalítica. Professora Titular e Coordenadora do Programa de Doutorado em Psicologia da Universidade Nacional de Tucumán (Argentina). Professora do Programa de Doutorado em Psicologia da Universidade de Buenos Aires. Docente convidada do Centro de Pesquisa e Estudos Psicanalíticos do México. Coordenadora da “Fundación Sigmund Freud” (Tucumán-Argentina). Pesquisadora da Associação Universitária de Pesquisadores em Psicopatologia Fundamental (AUPPF). Publicou os seguintes livros: Imperativos del superyó; El Superyó en la clínica freudo-lacaniana: nuevas contribuciones; Rebeliones de la subjetividad – Rebeliones del psicoanálisis; Las voces del superyó – en la clínica psicoanalítica y en el malestar en la cultura.