

UM ECLIPSE TOTALITÁRIO (Algumas observações sobre o tema de Narciso em JGR)

Helôisa Vilhena de Araújo

"... primeiro a humanidade mirou-se nas superfícies de água quieta, lagoas, lameiros, fontes, delas aprendendo a fazer tais utensílios de metal ou cristal. Tírsias, contudo, já havia predito ao belo Narciso que ele viveria apenas enquanto a si mesmo não se visse... Sim, são para se ter medo, os espelhos."

João Guimarães Rosa — O Espelho.

"William Godwin, however, says in his 'Mandeville', that 'invisible things are the only realities', and this, all will allow is a case in point."

Edgar Allan Poe — Loss of Breath.

1 — MITO

Só muito tardiamente o mito de Narciso aparece na literatura e na arte greco-romana, isto é, por volta da era cristã¹. Suas primeiras versões literárias são a de Ovídio nas *Metamorfoses* (III, 339-510), citada no "O Espelho" por João Guimarães Rosa, a de Conon (in Photius, *Bibliothèque*, cod. 186, ed. René Henry, Paris, 1962, t. III, p.19) e a de Pausânias, na sua descrição da Boécia (*Descriptio Graeciae*, IX, 31, 7). Tendo em vista este aparecimento tardio no mundo da arte, torna-se difícil reconstituir o mito na sua versão primitiva. Entretanto, é possível localizar elementos básicos em suas diferentes versões. Os elementos variáveis são, igualmente, importantes, sobretudo se comparados entre si.

Basicamente, Narciso teria nascido em Tespies, na Beócia, filho do rio Cefise e da ninfa Leiriopé. De extraordinária beleza, teria sido amado por inúmeros jovens de ambos os sexos, a todos

desprezando, entretanto, por orgulho. Esta manifestação de "hybris" não tardaria, assim, a provocar a cólera dos deuses. E a vingança de Eros, deus do Amor (a vingança de Nemesis, na versão de Ovídio), não se fez esperar: ao aproximar-se de uma fonte para beber, Narciso viu-se a si mesmo refletido nas águas e enamorou-se deste reflexo (reflexo que o lembrava sua irmã gêmea, que morreu, na versão de Pausânias, IX, 31, 8).

"Quem se olha em espelho, o faz partindo de preconceito afetivo, de mais ou menos falsas pressupostos: ninguém se acha na verdade feio..." (JGR - "O Espelho", 73).

Consumido pela tristeza de não poder possuir o objeto de seu amor, Narciso teria, então, se deixado morrer à beira da fonte (Ovídio), se matado (Conon), se jogado nas águas (Plotino - Eneadas, I, 6, 8).

"Não vi nada. Só o campo, liso, às véguas, aberto como o sol, água límpida, à dispersão da luz, tapadamente tudo" (JGR - "O Espelho", 76).

No lugar de seu corpo, teria, então, surgido uma flor chamada narciso (nascida do sangue de Narciso, na versão de Conon).

"Sim, vi, a mim mesmo, de novo, meu rosto, um rosto; não este, que o senhor razoavelmente me atribui. Mas o ainda-nem-rosto - quase delineado, apenas - mal emergindo, qual uma flor pelágica, de nacemento abissal..." (JGR - "O Espelho", 78).

Estes são os elementos fundamentais do mito. Algumas outras variantes serão mencionadas mais adiante.

O primeiro ponto a observar é a ligação do olhar, do "ver-se a si mesmo", do reflexo, com a morte². E a flor do narciso (família das amariláceas, de que fazem parte os junquinhos) é, apropriadamente pois, uma flor dos mortos. Na Antigüidade, era considerada como uma flor fria (Geoponica, XI, 25) e úmida, que procurava a sombra e o frescor da beira das fontes. Além disso, a flor era usada nas coroas funerárias e na ornamentação dos túmulos. O narciso era, sobretudo, a flor das divindades ctônicas, isto é, das divindades subterrâneas e infernais - Demeter e Perséfone: "flor pelágica". O hino homérico dedicado a Demeter relaciona expressamente a flor do narciso com o rapto de Perséfone pelo Senhor dos Mortos, isto é, por Hades, deus dos Infernos (Demeter, B

e 428). Perséfone, presa pela atração e pelo fascínio exercidos pela beleza e pelo perfume dos narcisos que colhia, deixou-se arrastar por Hades para o reino dos mortos. O narciso aparece, portanto, desde a mais alta Antigüidade, como uma flor sedutora, fascinante, enfeitiçante, que pode levar à morte. Plutarco indica-nos a razão disto: o narciso tem propriedades narcóticas (Propos de Table, III, 1, 647 B). O próprio nome da flor - "narkissos" - viria de "narké": entorpecimento, narcose³.

O segundo ponto a observar em relação ao mito é a ligação do "ver-se a si mesmo", do reflexo, com o amor. Narciso, segundo Pausânias, não se dando conta de que via sua própria imagem, apaixonou-se por si mesmo e morreu de amor à beira da fonte (Pausânias, IX, 31, 72). Ainda segundo o mesmo autor (IX, 27, 1), a fonte em que Narciso se viu estaria localizada perto do santuário de Eros, deus do Amor, especialmente venerado em Tespíes. Segundo Conon, Narciso teria sido punido por Eros.

Outra versão do mito, menos conhecida, orienta-nos, por outro lado, para a deusa Artêmis (Probus, Scholies aux Bucoliques de Virgile, 2, 48, p.330, Hagen): Narciso teria sido filho de Amárintos e teria nascido na ilha de Eubos, local onde se elevava um santuário de Artêmis, deusa da caça e da virgindade, ligada à lua⁴.

Nos Dionysiaca, de Nonnos, escritos em meados do século V da nossa era, Narciso aparece como filho de Selene (a lua) e de Endimion. Selene, como se viu, era comumente identificada com Artêmis na Antigüidade. Por este lado, portanto, o mito liga-se à caça, à virgindade, à mulher amazonas, à frieza da lua, à escuridão da noite.

Assim, através dos deuses superiores e dos temas celestes, aéreos, de Selene e da noite, bem como dos deuses inferiores e dos temas infernais e subterrâneos de Perséfone e de Hades, Narciso liga-se aos mitos do ciclo de Dionísio⁵, deus das fontes (a água é tida como elemento dionísíaco) e do vinho entorpecedor, deus bêbado e louco, do orgasmo e da morte, do barulho e do silêncio⁶.

Os mundos superior e inferior estão, portanto, articulados em volta do mito de Narciso, que nos orienta, por um lado, para o Amor (Eros) e para a Morte (Tânatos); por outro lado, orienta-nos para a virgindade e para o entorpecimento, para a anestesia e para a assexualidade; ainda por outro, para a loucura dionísíaca, para o dom divinatório e para a bissexualidade.

No centro do mito, encontramos o olhar — os olhos — na sua função de ilusão: "... sed quod videt uritur illo, atque oculos idem, qui decipit, incitat error" (Met. III, 430-31)⁷.

Assim, segundo Pierre Hadot no artigo acima citado, pode-se distinguir dois aspectos no mito de Narciso. Em seu aspecto vegetal e aquático, o mito aparece intimamente ligado ao ciclo de Perséfone e àquele de Dionísio: predominam os valores do frio, do úmido, do subterrâneo, da morte, do torpor, do fim do mundo; o mito revela, ainda, o poder assustador da ilusão, da ambigüidade, do erro, da embriaguez e da demência.

Em seu aspecto narrativo, entretanto, o mito parece referir-se, em primeiro lugar, à oposição entre Artêmis, deusa amazonas da caça e da castidade (assexuada/bissexuada), e Afrotide, deusa do Amor. O pecado de Narciso foi ter desprezado o amor, inspirado por uma espécie de devoção a Artêmis e à sua virgindade (assexuada) e auto-suficiência (bissexuada). Por castigo de Eros, cai numa espécie estéril de amor: seu castigo, e nisto todas as versões do mito são unânimes, será uma espécie de loucura: não perceber que o objeto de seu amor é ele mesmo (sob aspecto bissexual: a imagem vista nas águas é a sua e, também, a de sua irmã gêmea, segundo Pausânias), não se reconhecer. Narciso olha-se e não se reconhece. Narciso desconhece-se como outro. O único autor da Anti-güidade que faz com que Narciso finalmente se reconheça no reflexo é Ovídio: "... visae corruptus imagine formae spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod umbra est. ... sed quod videt, uritur illo, atque oculos idem, qui decipit, incitat error. Credule, quid frustra simulacra fugacia captas?... ista repercussae, quan cernis, imaginis umbra est: nil habet ista sui" (Met. III, 417/430/434)⁸. Ao perceber que seus movimentos estão sincronizados com os movimentos da imagem, Narciso exclama: "iste ego sum: sensi, nec me mea fallit imago" (Met. III, 463)⁹.

Enquanto Narciso não se reconhece, sofre por não atingir o objeto de seu amor — o simulacro: "credule, quid frustra simulacra fugacia captas?". Depois, ao reconhecer-se como este objeto, reconhece que o reflexo é uma imagem, sem corpo próprio: o simulacro transforma-se, através deste reconhecimento, em imagem — "sensi, nec me mea fallit imago".

Contudo, Narciso continua sem poder atingir o objeto de seu amor pois este não existe como ente (como corpo) separado dele, Narciso: "o utinam a nostro secedere corpore possem!... nunc duo

concordes anima moriemur in una" (Met. III, 467/473)¹⁰. A imagem continua a enfeitiçar Narciso que deseja, em seu desespero, separar-se do corpo e morrer, com o objeto de seu amor, numa só alma. A imagem, a alma, é o fetiche — o feitiço — em que se transformou o simulacro de Narciso.

A metamorfose de Narciso em flor, no final da narrativa, representa, pois, uma regressão: a volta do homem ao estado vegetal — ao mundo fechado em si, inconsciente, não significado, dos animais e dos vegetais, ao mundo sem dentro e fora. É, paradoxalmente, entretanto, no momento em que o mundo opaco e corpóreo (simulacro) de Narciso se abre pela primeira vez para a realidade própria da imagem enquanto tal (quando ele reconhece-se na imagem e como imagem, como alma), que seu mundo fecha-se outra vez, agora, no imaginário corporificado, sexualizado. A ninfa Eco (reflexo sonoro), que chorava pelo amor de Narciso, sofre, por sua vez, uma regressão total ao ser metamorfoseada em pedra: em existência inanimada, morta — em morte igualmente sexualizada.

Entretanto, a narração — o contar — das metamorfoses de Narciso e Eco abre, para quem a escuta, um mundo de imagens, povoando-o de formas múltiplas: de flores e pedras, de sons e reflexos. Para Narciso e para Eco, dispersos na Natureza, o mundo fecha-se no silêncio e no escuro; para quem ouve o mito, o mundo abre-se em sons e luzes: a morte de um mundo — da loucura — é o nascimento de outro. É o nascimento do mundo da palavra, do contar, do falar, das coisas significadas — do "mitein".

"Sargon
Assarhaddon
Assurbanipal
Tiglathphalasar, Salmanassar
Nabonid, Nabopolassar, Nabucodonosor
Belshaz
Senacherib.

É era para mim um poema ãese rol de reis leoninos, agora despojados de vontade senhuda e só representados na poesia. Não pelos cilindros de ouro e pedras, postos sobre as reais comas eriçadas, nem pelas alargadas barbas, entremeadas de fios de ouro. Só, só por causa dos nomes."

João Guimarães Rosa — São Marcos.

De posse de tais dados sobre Narciso, voltemo-nos mais diretamente para a obra de João Guimarães Rosa.

Deixemos de lado o conto "O Espelho", acima citado, cujas ligações com o mito de Narciso são óbvias, conquanto suas modalidades nem sempre sejam claras. Voltemo-nos para um conto de Sagarana, primeiro livro do autor: "São Marcos".

O conto, para um leitor desprevenido, está longe de qualquer ligação com Narciso. Mas, para um leitor atento, apresenta curiosos pontos de contato — convergentes e divergentes — com o mito.

Em primeiro lugar, o conto banha inteiramente numa estranha atmosfera de feitiço, de fascínio, de encantamento. Nosso herói — José — despreza, orgulhoso, o poder do velho feitiçeiro negro, como Narciso desprezara, igualmente orgulhoso, o poder enfeitiçador do amor: "Naquele tempo eu morava em Calango-Frito e não acreditava em feitiçeiros" (221). Ambos são narcisistas e manifestam este narcisismo no orgulho, sentimento de amor próprio.

Em segundo lugar, a paixão dominante de José está ligada ao sentido da visão, ao ver, ao olhar. Seu prazer era passear pela floresta e olhar. Até usava binóculo para ver melhor: "E eu levava boa matalotagem, na capanga, e também o binóculo. Sômente o trambôlho da espingarda pesava e empalhava. Mas cumpria com a lista, porque eu não podia deixar o povo saber que eu entrava no mato, e lá passava o dia inteiro, só para ver uma mudinha de ambuf e medrar da terra de-dentro de um buraco no tronco de uma camboatã; para assistir à carga frontal das formigas-cabaças..." (225/226). "E lá está o João-grande contemplativo, ao modo em que eu aqui estou, sob a minha corticeira de flôres de crista de galo e coral" (243).

José entrava na mata expressamente para ver: "porque não é a êsmo que se vem fazer uma visita aqui, onde cada lugar tem indicação e nome, conforme o tempo que faz e o estado de alma do crente" (239).

Além disso, José tinha que ver escondido, escondido do povo, sozinho, fingindo que ia caçar, como se o ato de olhar fosse um prazer proibido, um pecado, um prazer sensual. E era. Pois, a seus olhos, para seu "estado de alma", as formas vegetais do mato das

Três Águas adquirem contornos de um corpo feminino: "Mas, as imbaúbas! As queridas imbaúbas jovens, que são tôda uma paisagem!... Depuradas, esguias, femininas, sempre suportando o cipó-braçadeira, que lhes galga o corpo com espirais constrictas. De perto, na tectura sóbria — só três ou quatro esgalhos — as fôlhas são estrêlas verdes, mãos verdes espalmadas; mais longe, levantam-se das grotas, como chaminés alvacentas; longe-longo, porém, pelo morro, estão môças côr de madrugada, encantadas, prêsas, no labirinto do mato" (238).

E José continua a penetrar na mata. Ao aproximar-se de seu ponto central, de seu lugar mais escondido e secreto, descortina-se aos olhos de José, sob a paisagem vegetal, o sexo masculino que, ao ser atingido o ponto mais íntimo da mata, cede lugar ao sexo nu de uma mulher: "Primeiro, o 'Venusberg' — onde impera a perpendicularidade excessiva de um jequitibá-vermelho, empenujado de líquens e roliço de fuste, que vai liso até vinte metros de altitude, para então reunir, em raqueta melhor que em guarda-chuva, os seus quadrangulares ramos. Tudo aqui manda pecar e peca — desde a cigana-do-mato e a mucuna, cipós libidinosos, de flôres poliandras, até os cogumelos cinzentos, de aspirações mui terrenas, e a erótica catuaba, cujas fôlhas, por mais marrotadas que sejam, sempre voltam, bruscas, a se retesar. Vou indo, vou indo, porque tenho pressa, mas ainda hei de mandar levantar aqui uma estatueta e um altar a Pan" (239/240).

José chega, afinal, a seu destino: "Agora, sim! Chegamos ao sancto-dos-santos das Três-Águas. A suinã, grossa, com poucos espinhos, marca o meio da clareira. Muito mel, muita bojuí, jati, urussú, e tôda a raça de abelhas e vespas, esvoaçando; e formigas, muitas formigas, marinhando tronco acima. A sombra é farta. E há ramos, que trepam por outros ramos. E as flôres rubras, em cachos extremos — vermelhíssimas, ofuscantes, queimando os olhos, escaldantes de vermelhas, côr de guelras de traíra, de sangue de ave, de bôca e bâton" (240).

José é um "voyeur". Narciso e José apaixonam-se através do sentido da visão. O erotismo concentra-se nos olhos, no ato de olhar, nas imagens, nos reflexos. É o olhar sexualizado, pervertido. É o olhar utilizado não para ver, mas sim para gozar, "queimando os olhos". É o olhar cego — de Tirésias, o "voyant"¹¹. É o olhar utilizado para sentir-se sensualmente. Narciso e José se vêem: "vêem-se" a si mesmos em seu sexo (masculino e feminino).

À beira da fonte, Narciso olha e vê sua imagem, sua alma, sexualizada — bissexualizada, se tomamos em consideração que é a imagem da irmã gêmea, além de ser a imagem própria^{1 2}.

À beira das águas das Três-Águas —

“... e as superfícies cintilam com raros jogos de espelho, com raios de sol, espirrando esterilismo” (238).

—, José olha e, de repente, não vê mais nada: “E, pois, foi aí que a coisa se deu, e foi de repente: como uma pancada preta, vertiginosa, mas batendo de grau em grau — um ponto, um grão, um besouro, um anú, um urubú, um golpe de noite... E escureceu tudo” (244). “Era a treva pesando e comprimindo, absoluta. Como se eu estivesse prêso no compacto de uma montanha, ou se muralha de fuligem prolongasse o meu corpo (...) Então, pensei em um eclipse totalitário, em cataclismos, no fim do mundo (...) Estaria eu... Cego?!” (244).

O mundo de Narciso fecha-se no círculo de ferro de sua imagem refletida na água e tomada como ser independente, como objeto do desejo: é o fim do mundo exterior. O mundo de José acaba na escuridão do não ver. Ambos deixam de ver o mundo externo.

O orgulho de ambos — o amor próprio —, a crença na própria onipotência e auto-suficiência, corta-os do mundo externo do outro. Para ambos há um “eclipse totalitário”. O amor próprio é, assim, sexualizado e transforma-se em auto-erotismo. O outro só existe, neste caso, em ponto mínimo, como folha transparente de espelho, suporte da imagem própria.

José desprezara o poder do feitiço, assim como Narciso desprezara o poder enfeitiçador do amor. O castigo de ambos é, portanto, cair presa, justamente, do feitiço: da loucura que é acreditar na existência independente da própria alma (do reflexo na água, do reflexo na paisagem vegetal), na alucinação — no simulacro^{1 3}.

Narciso crê que ama outro; a alma de José encarna-se no bonequinho (no simulacro) preparado pelo preto velho, que o cega, ao tapar com um pano os olhos do boneco: “Não quis matar, não quis ofender... Amarrei só esta tirinha de pano prêto nas vistas do retrato, p’ra Sinhô passar uns tempos sem poder enxergar...” (251).

Narciso e José estavam cegos para o verdadeiramente outro. O feitiço só vem, portanto, confirmar o que já era: o fechamento de cada um em si mesmo.

Narciso mesmo ao reconhecer-se na imagem, continua apaixonado por ela, pela imaginação; e é justamente isto que ele perde ao transformar-se em flor: ele não imagina mais, não vê mais; ele encarna, agora, em seu corpo vegetal, a imagem (do narciso). Ele é imagem dada a ver. José tem o olhar erotizado — está apaixonado por olhar — e é justamente o olhar que ele perde, cegado pelo feitiço, castrado pelo preto velho. José não vê mais: é visto — “Havia olhos maus, me espiando” (250).

Narciso e José, ao agirem onipotentemente (ao satisfazerem-se consigo mesmos), eram, no fundo, impotentes e é isto que o castigo vem confirmar: seu amor por si mesmos era estéril.

Narciso não aceita a castração — a diferenciação entre corpo e alma, entre realidade e imaginação — e morre nesta esterilidade, transforma-se em vida encantada, narcotizada, opaca, cega. José, entretanto, não morre. José é simplesmente castrado pelo poder, inesperado, do outro: correndo, cego, pela mata, José sente a presença misteriosa, desconhecida, do outro — “E horror estranho riçava-me pele e pêlos. A ameaça, o perigo, eu os apalpava, quase. Havia olhos maus, me espiando” (250). Os olhos não são mais dele, o olhar não é mais dele: foram tomados pelo outro, pois “havia olhos maus, me espiando”. O outro surge, agora, como mistério, como desconhecido, incontrolável, invisível, incorpóreo e, portanto, como ameaçador, como mal^{1 4}. Dado que, anteriormente, José não via o outro e só se via a si mesmo transformado em puro olhar cego, sexualizado, não podia esperar aquilo que, agora, é forçado a aceitar: o mundo exterior, isto é, ser visto por outro que não ele mesmo. O outro, que anteriormente, existia em ponto mínimo como espelho, existe agora, igualmente, em ponto mínimo, mas, desta vez, como venda, como resistência à ação do sujeito, como resistência à realização erótica do sujeito no olhar. O olhar, impedido, assim, de continuar exercendo a função de sexo, é procurado, agora, por José, na sua função própria de ver: “Então, eu compreendi que a tragédia era negócio meu particular, e que, no meio de tantos olhos, só os meus tinham cegado; e, pois, só para mim as coisas estavam pretas. Horror!...” (245). Agora, José precisa ver para poder orientar-se num mundo externo, subitamente

presente, e não mais para gozar: "Experimentei um cigarro — não presta, não tem gosto, porque não posso ver a fumaça" (245).

Cego, José precisa ver pois a cegueira implica a presença, a existência, do mundo exterior, do outro: "Tempo assim estive, que deve ter sido longo. Ouvindo. Passara tôda a minha atenção para os ouvidos. E então descobri que me era possível distinguir o guincho do paturi do coicho do ariri, e até dissociar as corridas das preás dos pulos das cotias, tôdas brincando nas fôlhas sêcas. Escuto, tão longe, tão bem..." (246). "Tão claro e inteiro me falava o mundo, que, por um momento, pensei em poder sair dali, orientando-me pela escuta. Mas, mal que não sendo fixos os passarinhos, como pontos-de-referência prestavam muito pouco. E, além disso, os sons aumentavam, multiplicavam-se, chegando a assustar" (247).

Barrada a tirania — o totalitarismo — do olhar, José começa a perceber seus outros sentidos: o ouvir, neste caso. E um ouvir que não é um eco de si mesmo, como era a ninfa Eco em relação a Narciso — "Eco não houve, porque a minha clareira tem boa acústica" (246) —, mas o som de fora, do exterior, "chegando a assustar" nesta sua primeira emergência.

O tato também aguça-se na captação do mundo exterior que acaba de surgir: "Ai! uma testada em tronco. O choque foi rijo. Mas, a árvore? Casca enrugada, escamosa... Um pau-de-morcego? Um angico?" (248). Ajuda-o, igualmente, o olfato na identificação incipiente do exterior: "Outra árvore que não me vê, ai! É a colher-de-vaqueiro: êste aroma, êstes ramos densos, esta casca enverugada de resinas — sei, como se estivesse vendo vista a profusão de fiôres rosadas (...) Vamos. Cheiro de musgo. Cheiro de húmus. Cheiro de água podre" (249).

José resolve, então, abdicar de seu (falso) poder e deixar que o exterior o guie. Abandona-se ao desconhecido: "Vou experimentar. Ir. Sem tomar direção, sem saber do caminho. Pé por pé, pé por si. Deixarei que o caminho me escolha" (248).

O instinto, entretanto, leva-o não para a saída do mato, mas sim para seu ponto mais interior: "Então, e por caminhos tantas vêzes trilhados, o instinto soube guiar-me apenas na direção pior — para os fundões da mata, cheia de paludes de águas tapadas e de alcapões de barro comedor de pesos?!... Ferido, moído, contuso de pancadas e picado de espinhos, aqui estou, ainda mais longe do meu destino, mais desamparado que nunca. Angustio-me, e chego a pique de chorar alto. Deus de todos!... Diabos e diabos...

Oh..." (249). É o total desamparo, o desamparo primeiro, primordial, do homem que se sabe mortal — a consciência total e fulminante da mortalidade —, do homem exposto ao acaso e ao poder de um acontecer anônimo, impossível de ser identificado, imprevisível e incontrolável: desamparo do homem exposto ao poder do outro. É o aparecimento primeiro, total e fulminante da morte enquanto tal: primeiro significante sem significado — "Quem-Será?" (245)¹. É o nascimento da significação, da possibilidade de significação — de azul" (251). Os olhos distinguem, agora, não mais o vermelho uniforme e opaco do sexo, "queimando os olhos", mas a diversidade do verde da esperança e do azul e branco, cores da Virgem Maria: os olhos distinguem símbolos, significações. Além disso, não é mais José que vê a mulher — o sexo — projetada na mata por seu olhar, mas sim as mulheres que, agora, adquirem independência e autonomia, que se diferenciam do seu olhar e que, ao contrário, o "espreitam". E este novo olhar do outro não é mais aterrador, como o era o primeiro olhar do outro, percebido no encontro com a morte. Estabelece-se, agora, uma certa reciprocidade, um vai-e-vem no olhar: nem é só o olhar próprio, nem é só o olhar do outro. Desaparece o olhar pervertido, "totalitário" autoritário, auto-erótico, que se via a si mesmo e que se satisfazia em si mesmo; desaparece o olhar negro, incontrolável, do outro. O olhar de José, agora, vê o outro e é visto pelo outro. O olhar vê, agora, uma paisagem externa — o mundo significado — e o prazer de ver está ligado a ver o outro, a ver o exterior: "Saí".

NOTA: Os números, que aparecem depois das citações de Guimarães Rosa, referem-se às obras do autor, relacionadas na bibliografia. Nas mencionadas citações, respeitou-se a grafia da edição utilizada.

NOTAS

1 — Toda a parte referente às versões do mito grego segue de perto o excelente artigo de Pierre Hadot (1976:81 a 108).

2 — Para descrição das superstições e crenças ligadas ao reflexo, a sombra e aos retratos, considerados como representações de alma, ver Rank, Otto — *Don Juan et le Double*, Payot, Paris; e Frazer, J. G. — *The Golden Bough*, Macmillan Press, London.

3 — É curioso notar que constavam de biblioteca de JGR os seguintes livros: "Eficiência, dosagem, efeitos secundários e perigos da viciação de algumas drogas entorpecentes" (1961) e "Simpósio sobre o problema da maconha" (1961).

4 — Na tradição grega, a lua aparece bissexuada (ou assexuada), fato de que depende sua função de mediadora, enquanto o sol é tido como masculino e a terra, como feminina (Platão — *Simpósio*, 190a 8b; 190b 2-3; e Empédocles, *Diels Kranz*, 42, 45, 47). A lua é, portanto, mediadora entre os deuses e os homens, entre o céu e a terra. Está, assim, inspirada pela loucura divina, pelo dom divinatório: pela loucura dionisíaca. É importante ter em mente os aspectos femininos de Dionísio — sua ambigüidade sexual (Apolidoro — *Biblioteca*, III, IV, 3).

5 — Zagreu, primeira versão de Dionísio, é filho de Perséfone e de Zeus e, após sua morte, renasce como Dionísio, filho, agora, de Zeus e Semele (Nonnos — *Dionysiasca*, VI, 169-205).

6 — Otto, Walter F. — *Dionysos — Le Mythe et le Culte*, Mercure de France, Paris, 1969.

7 — "... mas arde por aquilo que vê e a mesma ilusão zomba dele e seduz seus olhos."

8 — "Ela ama uma esperança sem substância e pensa que é substância o que é somente sombra... mas arde por aquilo que vê e a mesma ilusão zomba dele e seduz seus olhos. Oh, crédulo, por que em vão tentas captar um simulacro fugaz?... Isto que vês é somente a sombra de uma imagem refletida e não tem substância própria."

9 — "Este sou eu: senti isto, eu reconheço agora minha própria imagem."

10 — "Ah, se pudéssemos separar-nos de nosso próprio corpo... agora, morreremos juntos numa só alma."

11 — Tíreis conhecia os dois lados do amor — o feminino e o masculino — pois já fora mulher e homem. Foi cegado por Hera. Zeus, compadecendo-se dele, deu-lhe, em compensação, o dom de conhecer o futuro (*Met.* III, 322/338).

12 — Notar, aqui, a relação com a imagem bissexualizada de outro personagem de Guimarães Rosa, Diadorim, mulher vestida de homem, reflexo de um sentimento de Ribaldo — "... Diadorim era um sentimento meu" (*Grande Sertão: Veredas*, José Olympio, Rio, 1970, p.238).

13 — Para detalhes sobre o conhecimento-de-si-mesmo-come-outro como primeira modalidade da consciência de si do homem, ver Lacan, Jacques — "Le Stade du Miroir" (1966) e Winnicott, D. W. — "Mirror-role of Mother and Family in Child Development" in P. Lomas (1967).

Ver também Freud, Sigmund — "Loss of Reality in Neurosis and Psychosis" e "Neurosis and Psychosis" (SE, XIX) e "Fetishism" (SE, XXI).

Para detalhes sobre a recusa de reconhecer a realidade psíquica enquanto tal, ver: Rosenfeld, H. — "On the Psychopathology of Narcissism: a Clinical Approach" (1966).

14 — Ver Rosenfeld, H. — "A clinical approach to the psychosanalytic theory of the Life and Death Instincts: an investigation into the aggressive aspects of Narcissism" (1971).

15 — Ver Freud, Sigmund — "Negation" (SE, XIX) e "Two Principles of Mental Functioning" (SE, XII, 221).

BIBLIOGRAFIA

FRAZER, J. G. *The Golden Bough*, The Macmillan Press Ltd., London, 1976 (paperback).

FREUD, Sigmund. *The Standard Edition*, The Hogarth Press, London, 1976.

GUIMARÃES ROSA, João. *Segarana*, Editora José Olympio, Rio de Janeiro, 1964 (sexta edição).

—. *Primeiras Estórias*, Editora José Olympio, Rio de Janeiro, 1964 (segunda edição).

HADOT, Pierre. "Le Mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin" in *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, nº 13, Gallimard, Paris, 1976.

LACAN, Jacques. *Écrits*, Editions du Seuil, Paris, 1966.

LOMAS, P. (ed.). *The Predicament of the Family: a Psychoanalytical Symposium*, The Hogarth Press, London, 1967.

NONNOS. *Dionysiasca*.

OTTO, Walter F. *Dionysos — Le Mythe et le Culte*, Mercure de France, Paris, 1969.

OVÍDIO. *Metamorfoses*.

PAUSÂNIAS. *Descrição da Grécia*.

RANK, Otto. *Don Juan et le Double*, Payot, Paris.

ROSENFELD, H. A. *Psychotic States*, International Universities Press Inc., New York, 1966.

—. "A clinical approach to the psychoanalytic theory of the Life and Death Instincts: an investigation into the aggressive aspects of Narcissism" in *International Journal of Psycho-Analysis*, 52, nº 2, 1971.