



Narcisos de tinta ou a atualização do mito na dramaturgia contemporânea

Narcisos de tinta o la actualización del mito en la dramaturgia contemporânea

Ricardo Augusto de Lima¹

Resumo

Neste artigo, analiso a figura mítica do Narciso na dramaturgia de Sergio Blanco como um retrato da contemporaneidade sob a luz de autores como Gilles Lipovetsky e Sigmund Freud. A meu ver, trata-se de uma renovação do mito por meio da autoficção, o que torna a própria cena em lago onde o Eu de cada um se contempla. Para tanto, também contarei com as contribuições de Gaston Bachelard, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant e suas leituras dessa figura que seduz a tantos com sua beleza e seu perfume, dos quais nem mesmo ele escapa.

Palavras-chave: Mito. Dramaturgia contemporânea. Autoficção. Sergio Blanco.

Resumén

En este artículo, analizo la figura mítica de Narciso en la dramaturgia de Sergio Blanco como un retrato de la contemporaneidad a la luz de autores como Gilles Lipovetsky y Sigmund Freud. En mi opinión, es una renovación del mito a través de la autoficción, que convierte la escena misma en lago donde cada uno se contempla. Para ello, también contaré con las contribuciones de Gaston Bachelard, Jean Chevalier y Alain Gheerbrant y sus lecturas de esta figura que seduce a tantos con su belleza y perfume, de los que ni siquiera él escapa.

Palabras-llave: Mito. Dramaturgia contemporânea. Autoficción. Sergio Blanco.

¹ Doutor em Letras pela Universidade Estadual de Londrina. Pós-doutorando no Programa de pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, bolsista PNPd-CAPES. E-mail: ricardodalai@gmail.com.

I

Gilles Lipovetsky, em *A era do vazio*, lembra o fato de cada geração eleger arquétipos mitológicos para reconhecer – e ao mesmo tempo descobrir – sua identidade. “Édipo como emblema universal; Prometeu, Fausto ou Sísifo como espelhos da condição moderna” (LIPOVETSKY, 2005, p. 31). Essa nossa época seria tomada pelo jovem, parte arrogante, parte ingênuo, que se encanta com sua beleza refletida na lagoa de Eco. Na versão de Ovídio, Narciso definha à beira de sua imagem, apaixonado por si mesmo. Posteriormente, na de Pausânias, temos uma outra versão, pois Pausânias acha incrível o fato de Narciso não distinguir uma pessoa real de um reflexo no espelho d'água. Assim, segundo o autor, ele mergulha acreditando ver sua irmã gêmea, por quem era apaixonado. Em todas, o jovem não tem escolha: está condenado a se perder assim que vir seu reflexo, como havia decretado o Oráculo. Como Édipo, Narciso é vítima e algoz sem o saber.

Que outra imagem é melhor para significar a emergência desta forma de individualismo na sensibilidade psicológica, desestabilizada e tolerante, centrada na realização emocional de si mesma, ávida de juventude, de esportes, de ritmo, mais empenhada em se realizar continuamente na esfera íntima do que em vencer na vida? Que outra imagem é capaz de sugerir com tanta força o formidável impulso individualista induzido pelo processo de personalização? Que outra imagem permite ilustrar melhor a nossa situação atual em que o fenômeno social crucial não é mais o pertencimento e o antagonismo de classes, mas sim a disseminação do social? (LIPOVETSKY, 2005, p. XXI-XXII)

Neste texto, analiso o reaparecimento de Narciso no século XX por meio da paixão pelo eu, do desejo de ser visto, de ser notado, da curiosidade pela vida do outro, enfim, do desejo de exposição. Mas quando ressurge nas Artes esse retorno do real, do autor e do eu, percebe-se que o olhar de Narciso busca outro que não é o seu. A ambiguidade do olhar narcisista é, portanto, uma bela metáfora para a escrita autoficcional: revelando-se, revelase: o Eu revela – em sua busca *por* – o Outro.

II

Enquanto teoria, aproprio-me aqui do conceito de autoficção – entendendo-a como texto literário, em prosa ou verso, no qual um personagem, narrador ou não, se apresenta

mais ou menos identificado com a figura referencial do autor. Conceito cunhado em 1977 por Serge Doubrovsky (1928-2017), é, desde a sua origem, relacionado à prática do discurso psicanalítico, pois ambos residem “não na crença de que há verdade na ficção, mas no fato de que ambos os discursos operam uma separação entre ‘verdade’ e ‘fato’, e propõem outra noção de verdade” (KLINGER, 2012, p. 47). Ora, “se a verdade de um sujeito é a ficção que rigorosamente dele se constrói, a verdade da ficção é fictícia” (DOUBROVSKY, 1988, p. 78). Concebo, assim, a autoficção como a escrita propositalmente híbrida, ambígua, campo nebuloso no qual o escritor exercita sua análise do eu a partir de um Eu ampliado, trajetória de autoconhecimento que possa conduzir o leitor também por um caminho de autoanálise a partir de símbolos e arquétipos que são incorporados na consciência humana, no imaginário universal. Ecoando Jung (2008, p. 69):

O indivíduo é a única realidade. Quanto mais nos afastamos dele para nos aproximarmos de ideias abstratas sobre o homo sapiens, mais probabilidades temos de erro. Nessa época de convulsões sociais e mudanças drásticas é importante sabermos mais a respeito do ser humano, pois muitas coisas dependem das suas qualidades mentais e morais. Para as observarmos na sua justa perspectiva precisamos, porém, entender tanto o passado do homem quanto o seu presente. Daí a importância essencial de compreendermos mitos e símbolos.

É aqui que a figura de Narciso se mostra como reflexo do sujeito contemporâneo, como já aponta Lipovetsky (2005), mas também como metáfora-imagem para a autoficção: o reflexo que o jovem vê e pelo qual se apaixona é ficcional, mesmo tão próximo do corpo referencial. Narciso é, portanto, o mito que mescla *representação* e *realidade* a partir do mesmo sujeito (o mesmo olhar, o mesmo rosto, o mesmo nome), imortalizado, então, nesse processo. Por outro lado, e *simultaneamente*, o Eu que olha é também observado. Logo, designa o sujeito e o objeto do olhar ao passo que os identifica em uma só pessoa.

Além disso,

O outro motivo do mito de Narciso é a fuga. A imagem refletida caracteriza-se pela mobilidade, pela oscilação, porque a água em que Narciso se revê é matéria em movimento. Ora tal como a água, a linguagem é um espelho traiçoeiro: a projeção narcísica é um reflexo que tanto deseja como receia a cristalização da linguagem, e que tanto se deixa seduzir pelo caudal das palavras como procura defender-se dele. Há assim na escrita confessional um jogo de fuga e cristalização, pois o sujeito quer eternizar-se na escrita, mas teme a irremediável fixação e nem sempre se reconhece

nela. Lembre-se que a cristalização está também presente no mito de Narciso: no lugar onde o jovem morre, os deuses fazem nascer uma flor. (ROCHA, 1992, p. 51)

A simbologia do Narciso, enquanto flor, remete a uma morte a qual não se sabe ser eterna ou mero sono. Temos na imagem pictórica da metamorfose sofrida pelo jovem uma ambiguidade, já que indica um movimento que vai da morte ao renascimento, passando por esse estado de letargia do sono e do desmaio. Ao lado disso, o jovem é símbolo para o egoísmo, a vaidade, o amor e a satisfação para si próprio na cultura ocidental. A própria etimologia do nome (do gr. *narke*) nos ajuda a compreender sua ambiguidade: é a mesma raiz da palavra narcótico. Narciso representa a morte, mas com um aspecto duplo que nos faz pensar nessa morte como somente um sonho (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 630-1).

III

A fonte mais conhecida para o mito de Narciso é Ovídio (43 a.C.-17/18 d.C.), narrada em *Metamorfoses*. Apresentado a Tirésias ao nascer, foi revelado que o filho da ninfa Liríope e de Cefiso teria felicidade e vida longa desde que não se conhecesse. Aqui temos a mesma voz fatal que encontramos no mito de Édipo e sua face sombria. O eu, portanto, é uma nova árvore do conhecimento e a descoberta do fruto pode revelar a tragédia do sujeito.

Crescido, Narciso possui uma beleza ambígua, andrógina, de aspecto pueril e maduro simultaneamente. Sempre duplo. Fosse de homens ou de mulheres, respondia a todas as investidas com frieza. A ninfa Eco é aquela que vai render a Narciso sua devoção mais plena, seguindo-o em segredo. Hera, esposa de Zeus, transforma, por ciúmes, Eco em voz sem corpo: “seguindo suas próprias palavras” e “desdenhada, [Eco] se esconde em selva e de vergonha”:

No entanto, arde o amor e cresce com a dor;
a insônia lhe consome o corpo miserável,
a magreza lhe enruga a pele e no ar se esvai
o suco corporal. Restam só voz e ossos.
A voz vive; viraram pedra os ossos, dizem.
Assim, se esconde em selva e em monte nunca é vista.

Todos ouvem-na; é som o que nela vive.
(OVÍDIO, III, v. 379-401)

Na leitura de Gaston Bachelard (1998, p. 25), “Eco está incessantemente com Narciso. Ela é ele. Tem a voz dele. Tem seu rosto. Ele não a ouve num grande grito. Ouve-a num murmúrio, como o murmúrio de sua voz sedutora, de sua voz de sedutor”. Só então Narciso se olha no espelho d'água, só então ele passa a desejar a si mesmo sem reconhecer-se. Como escreve o poeta: “Sem o saber, deseja a si mesmo e se louva/ cortejando, corteja-se; incendeia e arde./ Não sabe o que está vendo; mas ao ver se abrasa,/ e o que ilude os seus olhos mais o incita ao erro.” (OVÍDIO, III, v. 413-417). E só então vem o reconhecimento: “Ardo de amor por mim, faço o fogo que sofro”, lamenta. Até que, “cansado, a cabeça tombou na verde relva,/ fechou-lhe a morte os olhos loucos pelo dono” (OVÍDIO, III, v. 486-502).

Nas águas, Narciso contempla o seu reflexo, seu outro eu, seu duplo, e é contemplado por ele, outro silencioso e desconhecido. As águas aqui, afirma Bachelard (1998, p. 25), são símbolo para o mergulho no Eu. É junto à natureza que “Narciso tem a revelação de sua identidade e de sua dualidade, [...] a revelação, sobretudo, de sua realidade e de sua idealidade”. Por isso, o espelho d'água é o espaço de uma reflexão mais reveladora e autêntica: para Bachelard (1998, p. 25), “os espelhos são objetos demasiado civilizados, demasiado manejáveis, demasiado geométricos; são instrumentos de sonho evidentes demais para adaptarem-se por si mesmos à vida onírica”, ou, ainda, é nas águas naturais que “a imaginação se abre às mais longínquas metáforas”, “participa da vida de todas as flores”. Daí o caráter de reflexão nunca concluída, de feito sempre inacabado: “Diante da água que lhe reflete a imagem, Narciso sente que sua beleza continua, que ela não está concluída, que é preciso concluí-la” (BACHELARD, 1998, p. 24).

Ovídio não narra a metamorfose de Narciso em flor. Seu corpo morto é substituído pela flor viva, que mesmo morrendo, sabemos, renascerá na próxima estação. Os deuses jamais permitiram que tão belo homem desaparecesse da face da Terra.

IV

Tema de muitas releituras, Narciso atravessa os limites das linguagens representativas: foi tema de pinturas, poemas e esculturas desde a Antiguidade, de novelas ao longo do século XIX – dentre as quais, a mais conhecida é, sem dúvida, *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, publicado em 1890. O duplo que nasce em Narciso será empregado na literatura dos séculos XIX e XX representando a força simbólica do eu e do autoconhecimento que pode levar o sujeito à destruição.

Sigmund Freud (2010), em texto de 1914, aproveita o mito e a partir dele teoriza um dos pontos mais importantes de seus trabalhos junto da invenção do inconsciente e a centralidade da sexualidade. Em sua obra *Sobre o narcisismo: uma introdução*, Freud versa sobre um dos aspectos do inconsciente: o indivíduo narcisista surge a partir dos mecanismos de autocontrole do superego no que tange a uma espécie de “ego ideal”.

O termo ‘narcisismo’ vem [...] para designar a conduta em que o indivíduo trata o próprio corpo como se este fosse o de um objeto sexual, isto é, olha-o, toca nele e o acaricia com prazer sexual, até atingir plena satisfação mediante esses atos. Desenvolvido a esse ponto, o narcisismo tem o significado de uma perversão que absorveu toda a vida sexual da pessoa, e está sujeito às mesmas expectativas com que abordamos o estudo das perversões em geral. (FREUD, 2010, p. 14)

Diferenciando dois tipos de narcisismo, o primário e o secundário, Freud (2010) mostra como todos os sujeitos são afetados por ele desde o nascimento (narcisismo primário), sendo evidente na energia das crianças e jovens e suas tendências egocêntricas. A autoconfiança que os sujeitos pueris apresentam, responsável pela inclusão do sujeito no campo do simbólico, faz parte desse estado precoce no qual a criança investe toda a sua libido em si mesma, antes de dirigi-la a um objeto externo.

O desenvolvimento do Eu consiste num distanciamento do narcisismo primário e gera um intenso esforço para reconquistá-lo. Tal distanciamento ocorre através do deslocamento da libido para um ideal do Eu imposto de fora, e a satisfação, através do cumprimento desse ideal. (FREUD, 2010, p. 36)

A partir desse não deslocamento, temos um sujeito exilado da sociedade e desinteressado em outros. A inclusão no simbólico ocorre em função da submissão à lei.

Logo, esse indivíduo não foi atravessado por ela. Incapaz de expressar amor a outrem, esses sujeitos são origem de culpa e vergonha, isolando-o cada vez a fim de autopreservar-se. Em um primeiro momento, inclusive, o deslocamento da libido pode apresentar o oposto: visto que há uma oposição entre a libido narcísica e a libido do objeto, “[q]uanto mais se emprega uma, mais empobrece a outra. A mais elevada fase de desenvolvimento a que chega esta última aparece como estado de enamoramento; ele se nos apresenta como um abandono da própria personalidade em favor do investimento de objeto” (FREUD, 2010, p. 17).

Em textos posteriores, Freud conclui que a fase narcisista não é passageira, mas estruturante do aparelho mental permanente na libido do sujeito, coexistindo com outras estruturas libidinais que venham a existir. Logo, é necessário o equilíbrio entre as duas libidos, a narcísica e a objetal, para uma estruturação do eu unificada (sonho utópico de uma vida). “Uma parte do amor-próprio é primária, resto do narcisismo infantil; outra parte se origina da onipotência confirmada pela experiência (do cumprimento do ideal do Eu); uma terceira, da satisfação da libido objetal” (FREUD, 2010, p. 37). O Complexo de Édipo existe exatamente porque há um movimento de transformação da libido, da narcísica para a objetal. Uma vez que o sujeito não escolhe fora de si o objeto, ele retrai sua libido para o ego, aqui já constituído.

De certa forma, o Narciso trágico de qual fala Freud é uma das faces da trágica figura que nossa geração conheceria — que ela *conhece*. Lipovetsky (2005) defende uma leitura do sujeito enquanto *homo psicologicus*, figura nova de Narciso: “obcecado por si mesmo não sonha, não é surpreendido pela narcose, mas, sim, *trabalha* assiduamente pela libertação do Eu, para poder seguir seu grande destino de autonomia e independência: renunciar ao amor [...]”. Impossível para Lipovetsky — e mesmo para nós, ao lê-lo — não retomar as teorias freudianas referentes ao inconsciente e ao recalque, já que, devido ao desconhecimento do sujeito sobre a verdade de si, são operadores do que Lipovetsky (2005, p. 36) chama de neonarcisismo. Narciso pós-moderno, esse sujeito é dominado pela apatia e pelo desencanto e, livre de qualquer tensão emocional, inclusive ao amor:

Enaltecer o *cool sex* e as relações livres, condenar o ciúme e a possessividade, trata-se na realidade de climatizar o sexo, de expurgá-lo de toda tensão emocional e de, assim, alcançar um estado de indiferença, de desapego, não apenas para se proteger das decepções amorosas, como

também para se proteger dos próprios impulsos que sempre arriscam ameaçar o equilíbrio interior. [...] Fim da cultura do sentimental, fim do *happy end*, fim do melodrama e surgimento de uma cultural *cool* em que cada um vive num *bunker* de indiferença, ao abrigo das próprias paixões e das dos outros. (LIPOVETSKY, 2005, p. 56)

Paradoxalmente, *La ira de Narciso* se apresenta na forma de monólogo em sua execução, mas o único ator em cena se desdobra em vários personagens questionando os limites entre o dramático e o épico. A primeira montagem foi dirigida pelo próprio dramaturgo, o franco-uruguaio Sergio Blanco (1971-) e executada por Gabriel Calderón, para quem a peça é dedicada. São esses os principais dois personagens da trama: Sergio Blanco e Gabriel Calderón.

A metalinguagem em *La ira de Narciso* impede a instauração da ilusão dramática logo no início do texto/espetáculo por meio de um “Prólogo”. Não só a forma dramática é quebrada como, verão a seguir, o próprio paradigma representacional aristotélico:

Hola a todos. Buenas noches. Espero que estén bien. Gracias por estar acá. Muchas gracias. Antes de empezar quisiera dejar una cosa en claro, yo no soy Sergio Blanco. Mi nombre es Gabriel. Gabriel Calderón. Es decir que esto que ustedes están viendo no es Sergio Blanco. O, mejor dicho, este que está aquí no es Sergio Blanco sino Gabriel Calderón. Yo voy a hacer todo lo posible para parecerme a él. Para ser él. Bueno, no precisamente él, Sergio, sino su personaje, es decir, el personaje de Sergio. Voy a hacer entonces el esfuerzo de ser él y les ruego a todos ustedes que también hagan el esfuerzo de creer que soy él. (BLANCO, 2015, p. 5)

Como já aponte, são dois personagens principais, Sergio Blanco e Gabriel Calderón, representados por um único ator, Gabriel Calderón — na montagem que tomo como objeto de análise —, dirigido por Sergio Blanco, autor também do texto dramático. Esse cruzamento de identidades me permite entender que, mesmo dizendo “Meu nome é Gabriel. Gabriel Calderón”, a voz que diz não é a de Gabriel Calderón referencial, mas sim de um Gabriel Calderón criado por Sergio Blanco no texto dramático. Desta forma, Sergio, ao escolher Gabriel Calderón como ator, amplia em, pelo menos, mais um nível discursivo na estrutura ficcional e dramática. Como temos apenas um ator no palco, as vozes dos personagens Sergio e Gabriel deslizarão de forma tão sutil entre os diferentes níveis espaço-temporais que impedem a separação exata delas. Sergio, o dramaturgo referencial, não está no palco. Não é ele quem fala “Eu sou Sergio Blanco”, mas Gabriel Calderón. Percebe-se,

portanto, uma negação a certa “atestação de si” na medida em que o dramaturgo lança mão de outros recursos discursivos para efeito autoficcional.

A forma de “colocar-se ali” de Sergio Blanco não se dá de forma física, senão enquanto um entrelaçamento entre a linguagem autoficcional e uma metateatral que (1) coloca em questão as categorias de ficção e de realidade e (2) expõe o processo de criação dramatúrgica, presentificando o(s) momento(s) de gênese e escrita do texto. A partir disso, a denegação teatral é exposta: o personagem diz “Este que está aqui não é Sergio Blanco, mas Gabriel Calderón. Eu farei todo o possível para me parecer com ele. Para ser ele. Bom, não exatamente ele, Sergio, mas seu personagem, isto é, o personagem Sergio”. E pede, como quem pede silêncio e que desliguem os celulares: “peço a todos vocês que também façam o esforço de crer que sou ele” (BLANCO, 2015, p. 5).

O texto nasce a partir de uma viagem para uma conferência na Universidade de Liubliana. Além dos dois personagens já nomeados, outros eventualmente interagem ao decorrer do relato, como o gerente do hotel onde está hospedado Sergio, sua mãe em ligações por Skype, seu amigo médico-legista e, principalmente, Igor, jovem misterioso com quem Sergio se relaciona sexualmente na cidade. Apesar do tom autobiográfico/autoficcional e da busca pela autenticidade confessada, Sergio deixa claro que mudará, na escritura do texto, os nomes dessas pessoas a fim de preservar a identidade dos envolvidos. Esse é um dos vários exemplos de como a peça entrelaça a representação e o próprio processo de escritura, que começa em uma manhã de 2014, quando Gabriel relata a conversa que teve com Sergio por telefone, estando o dramaturgo em Liubliana.

Esa fue la primera vez que *me* habló de *este* proyecto. La conversación fue muy breve. Antes de cortar me dijo que me iba a mandar un mail en donde me iba a dar más detalles. A las dos horas encendí mi computadora y tenía un mail de Sergio. Lo abrí con el placer que siempre me daba recibir un correo suyo. En él Sergio me invitaba a participar en esta obra. Era imposible decir que no. Y fue así como empezó toda esta historia. Tengo el mail acá y me gustaría leérselos. (BLANCO, 2015, p. 5, grifo meu)

Logo, a representação começa com Gabriel Calderón interpretando a si mesmo e contando, no Prólogo, uma perspectiva do episódio que depois, na cena 21, será repetido enquanto o público conhece a percepção de quem está do outro lado da linha. Assim, o personagem-ator Gabriel Calderón inicia a representação e, a partir da primeira cena,

coloca-se representando a Sergio, e não mais a Gabriel. Salvo alguns momentos cujo “modo dramático” é mais evidente, seja pela representação, seja pelos diálogos (com o gerente, com o amigo no Skype, com o próprio Gabriel), o ator no palco vai representar Sergio Blanco quase que em tempo integral. Temos assim uma cena que explora o caráter épico do relato, seja pela narração assistida, seja pelo distanciamento buscado mediante o emprego do recurso épico. O *e-mail* que Gabriel recebeu de Sergio é lido. Mas antes, uma ressalva:

V

O cenário em si é muito simples. Longe de ilustrar um quarto de hotel (espaço no qual se passa a maior parte do relato), temos um outro espaço-tempo representado no palco: uma mesa com um *notebook* e outros objetos: um boneco do Super-Homem, um mamute de brinquedo, uma lata de Coca-Cola, uma impressora, alguns livros (um deles é *Ulysses*, de James Joyce), mapas, fones de ouvido grandes e outros objetos menores. Há um grande telão no fundo da cena. Percebam como o paradigma representacional parece ser o foco da questão: a representação se desdobra em níveis e põe em questão a capacidade transformadora da ficção.

VI

O *e-mail* lido na peça é este:

Querido, como te conté recién al teléfono estoy en Liubliana. Vine para dar una conferencia sobre Narciso en la Facultad de Filología. La ciudad es hermosa y los hombres una maravilla. En fin, te mando estas líneas porque estoy escribiendo un nuevo texto que me está inspirando esta ciudad. Es un relato. Y lo voy a escribir para vos. No sé. Me gustaría que lo representaras. Que lo interpretaras. Que lo hicieras. Todo salvo actuarlo. Te propongo hacerlo el año que viene. Yo lo dirijo. Lo estrenamos en Montevideo y luego lo giramos. Minutti no deja de pedirme que le proponga algo para el 2015. Por favor decime que sí. Si me decís que no, dejo de escribir ahora mismo este texto y entonces mi vida, serás el responsable de su no escritura. Mil besos por todas partes. Yo. Sergio. (BLANCO, 2015, p. 5)

A proposta não é, então, de uma atuação, mas de uma representação. A assinatura “Eu. Sergio” recorda a dupla presença fictícia na cena. É por meio do correio eletrônico que temos a inclusão do personagem Sergio Blanco no relato e na cena. Gabriel Calderón, personagem e ator, abre e fecha o espetáculo por meio do Prólogo e do Epílogo, que em princípio aparentam ser explicações, mas ao fim revelam-se complicadores na tentativa de encontrar alguma resposta ali. Do prólogo desliza-se para a cena 1:

1.

Todo esto sucedió en efecto hace un tiempo atrás.

Recién Gabriel les aclaró una cosa y a mí me gustaría aclararles una segunda cosa antes de empezar. Esto no es un monólogo. No es un unipersonal. No es un soliloquio. Es un relato. Y como todo relato va a ir avanzando progresivamente durante una hora y media. Así que les voy a pedir paciencia y que se entreguen al juego de la progresión que no siempre es dramática sino muchas veces narrativa. Bien, ahora sí podemos empezar. (BLANCO, 2015, p. 6)

Desliza-se, percebe, do modo dramático para o modo épico, abarcando o período de alguns dias em que Sergio ficou hospedado na suíte 228 de um hotel em Liubliana. Teria ido à cidade para dar uma conferência sobre Narciso na Universidade, em maio de 2014. Durante os dias que ali esteve, Sergio conhece, por meio de um aplicativo do celular, Igor, jovem bonito que mostra certa obsessão pelo professor-dramaturgo, que, por sua vez, corresponde ao mesmo tempo que, de certa forma, foge do rapaz.

Assim, enquanto ensaia sua conferência, composta por um texto dividido em três partes, Sergio reparte seu tempo entre o texto que prepara e os encontros com Igor, eventuais ou combinados. Mas não é essa a fábula principal: Sergio diz, logo no começo, que o intuito é que o texto desvendasse, pouco a pouco, um mistério, a cena de um crime, pois logo ao entrar no quarto ele descobre no carpete uma mancha de sangue. Segurando o primeiro impulso de chamar a camareira e solicitar a troca do quarto, Sergio começa a perceber que elas estão em toda a parte. A princípio, a narrativa fantástica do relato afasta de certa forma o realismo na cena, mas não tarda a explicação de que ali naquele quarto havia acontecido um crime brutal, no qual a vítima não foi apenas assassinada, mas esquartejada ainda viva com uma faca elétrica.

VII

Sergio, em desses encontros, pensa pela primeira vez no texto e em Gabriel Calderón ao ver Igor – exatamente como o havia imaginado, como se Igor não existisse, “*como si fuera un invento*” (BLANCO, 2015, p. 35). Após o ato sexual com o rapaz, Sergio liga para Gabriel e lhe conta a ideia. A mudança da voz é brusca e repentina: desloca-se de um nível da representação para outro, que se mantém na representação embora mais perto da referencialidade. Gabriel assume a voz de Gabriel, mas o faz por meio da divisão, isto é, ele dialoga com Sergio:

Hola, Gabriel.
¿Qué hacés?
Te estoy llamando desde Liubliana.
¿Desde dónde?
Desde Liubliana.
¿Qué es eso?
Es una capital. La capital de un país que se llama Eslovenia.
No te creo. (BLANCO, 2015, p. 36)

Sergio convida Gabriel para o projeto, ele responde que sim, que aceita o projeto e que tem algo igualmente importante para contar.

[...] Todavía nadie lo sabe. Vas a ser el primer en saberlo.
Ya me imagino. Vas a ser padre.
Sí. Está embarazada. Pero todavía no lo sabe nadie. ¿Cómo sabías?
Bueno, no importa. ¿Cómo estás?
Yo... No sé... A veces...
Bueno, no seas marica. No sé si vas a ser buen padre pero seguro que la paternidad te va a hacer mejor escritor. (BLANCO, 2015, p. 37)

Aqui temos a criação literária ligada a duas esferas: primeiro a sexual (Sergio estava no bosque transando com Igor quando teve a ideia do texto), depois a da paternidade (a relação estabelecida entre o criador e sua obra é próxima daquela entre o pai e seu filho). Assim, juntas, as ideias de criação literária, sexo e paternidade caminham para um mesmo ponto em comum, incluído aqui como brincadeira, mas que não tarde toma um rumo trágico na peça: a presença da morte:

No se lo digas a nadie.
A nadie. Voy a ser una tumba.
Antes de nacer ya lo sepultaste.
Estoy en medio de un bosque. Un buen lugar para sepultar a un recién nacido.
¡Sergio, por favor! (BLANCO, 2015, p. 37)

No texto, percebemos que o duplo existe também na relação entre Sergio, dramaturgo e diretor experiente, e Gabriel Calderón, jovem ator. São como que as duas faces do artista, do ator, do homem de teatro contemporâneo. Além disso, como já antecipei, o duplo surge na figura de Igor, homem mais jovem que nitidamente chama a atenção de Sergio. A juventude, ponto característico de Narciso, está sempre presente nas imagens do relato: Sergio se encanta com o rosto jovem de Jean-Paul Belmondo, em *Acossado*; porém ele se espanta com o seu próprio reflexo, quando percebe algumas rugas que não estavam antes ali, e a imagem de Dorian Gray surge em nossa memória sem a necessidade de ser citada.

O duplo se aproxima do tempo, pois acaba sendo tema comum em *La ira de Narciso* a ideia de juventude e imortalidade, como se nota na segunda razão pela qual o dramaturgo relaciona a mirada de Narciso com o olhar do artista. Quando não surge na imagem da juventude e da imortalidade, o tempo é representado por símbolos, como o relógio Casio, o espelho no qual Sergio percebe suas rugas, a memória desgastada da mãe. Ou ainda, como uma categoria relativa, cuja noção é totalmente perdida quando se participa de uma festa sexual, por exemplo (BLANCO, 2015, p. 60). O sexo, aliás, é uma presença constante no relato. Ele está no desejo de possuir a juventude de Narciso, desejo duplo que tanto exige a imortalidade para si quanto a juventude do outro. O sexo está nas fotografias que Igor envia de seu corpo, que se misturam com as fotografias de crime que Sergio pesquisa no Google. O sexo está nos lugares privados e nos públicos, na suíte do hotel e nas trilhas mais escuras do bosque de Tívoli. Quando deitado em sua cama sozinho, com o sexo entre os dedos, Sergio se pinta como se fosse um dos jovens Narcisos das telas de Cornelius McCarthy (1935-2009). A presença de Igor o revigora e o renova, como acontece em *Dorian Gray*. E mesmo quando se excitam virtualmente, por fotografias ou em ligações, tudo funciona perfeitamente, assim como o Skype funciona quando Sergio fala com Marlowe e lhe mostra as manchas pelo quarto. O Skype só falha quando Sergio fala com a mãe: vítima de Alzheimer, sua memória sofre, e somente sabemos disso por ela

perguntar frequentemente, como Esfinge, “Quem é você?”.

O duplo surge, assim, da relação entre esse outro, esse estranho, e o eu, fundido em uma espécie de quimera durante o ato sexual que segue paralelo à cena final na qual temos a briga entre os dois que acabará na morte de Sergio. Ali, de forma definitiva, eles se eternizam em uma relação de sangue, na qual Igor, mais jovem, mais forte e mais bonito que Sergio, o prende na parede e corta membro por membro de seu corpo nesse espetáculo cujo único espectador é o próprio Sergio. Preso, perseguido, apossado. Enfim, morto no mesmo quarto onde escreveu *La ira de Narciso*.

Dito de outra forma, sem levar em conta o espaço e o tempo já quebrados, o ator Gabriel Calderón, ao representar um texto de Sergio Blanco tendo eles próprios como personagens Sergio e Gabriel, potencializa a autoficção a outro nível, pois temos o texto dramático que é, a princípio, de Sergio Blanco, e temos um prólogo e um epílogo ficcionalmente manipulados por uma voz, a de Gabriel Calderón, centro do paradigma representacional.

São vários os símbolos em *La ira de Narciso* que atestam esse caráter ambíguo. A começar pelos paratextos: a peça apresenta uma breve explicação autoral:

Durante el mes de mayo del 2014 me encontré dando una conferencia sobre el mito de Narciso en la Universidad de Liubliana en Eslovenia, dentro del marco de un encuentro internacional europeo en torno al tema de El mito y la mirada. Durante los días que duró el congreso, nació la idea de este texto a partir de una mancha de sangre que descubrí en la moquette de la habitación de mi hotel. El último día que estuve en esa extraordinaria ciudad, escribí un correo a las dos personas que me habían acompañado en esa estadía eslovena, mis entrañables amigos españoles Sonsoles Herreros Laviña y José Luis García Barrientos, en el cual les contaba la idea de la pieza que se me acababa de ocurrir. Al mes siguiente en una estadía profesional de diez días en La Habana empecé y terminé la escritura de este texto. Cada mañana lo iba escribiendo en mi hotel y a la tarde le iba contando las escenas a mi amigo e inmenso dramaturgo cubano Abel González Melo, quien venía a buscar me para llevarme al seminario que estaba dictando en la Universidad de La Habana.

A ellos tres, que asistieron al origen de este texto, se lo dedico con toda mi admiración, mi amor y mi agradecimiento. A ellos tres, Sonsoles, José Luis y Abel, vayan estas palabras escritas desde el desasosiego y desgarró más profundos.

Y a Gabriel, por supuesto, a Gabriel Calderón, mi amigo, mi hermano, mi otro yo. (BLANCO, 2015, p. 2)

E o motor dramático para a história que Sergio queria contar era exatamente a narrativa policial que sempre está presente, desde a cena inicial e descoberta mancha até a revelação do que ocorrera na suíte: e era um crime, um crime terrível. O gerente pediu desculpas, disse a Sergio que ele era o primeiro hóspede ali e que haviam seguido todos os protocolos legais da polícia eslovena: prazos de fechamento do quarto, procedimentos sanitários de desinfestação, limpeza e restauração. Mas Sergio não queria saber nada disso. Só queria saber o que aconteceu, embora o gerente tenha dito que havia razões para não poder dizer. Além disso, Sergio era um escritor, e não gostava da ideia de aparecer em um dos seus livros.

No se preocupe. Después cambio. Se lo prometo. Altero varias cosas. Por ejemplo, en lugar de decir que usted es una mujer, diré que es un hombre. Y además lo que me interesa no es usted, sino lo que usted me va a contar. Lo que quiero saber es qué pasó. ¿Cómo fue? (BLANCO, 2015, p. 42-3)

A última fala revela o processo de escrita: a construção textual passa a ser o próprio texto, e a gênese da peça é então convertida em objeto da representação. O jogo, nessas condições, não tem limite nem separação evidente entre os níveis de enunciação. Tudo se dá de forma embaralhada, mesclada, característica, enfim, de todo ato criador, como fica evidente em vários momentos do texto.

A mescla maior aqui é, claro, entre o vivido e o inventado.

VIII

É na orgia que as ideias de troca e mistura são expostas e tornam-se metáfora para o teatro sob a forma de dança erótica: “La idea era ir cambiando. Ir probando. *Ir mezclándonos cada vez más entre todos*. Mirar y dejarse mirar. Ir cambiando de personas. De cuerpos. De grupos.” (BLANCO, 2015, p. 58, grifo meu). Nesse trecho, temos, além disso, a ideia de “olhar e deixar-se olhar”, própria do teatro e tão ambígua aqui: Sergio deixa claro que não gosta de atuar, não gosta de ser olhado, de ser observado, mas, mesmo assim, coloca-se no centro de toda a ação dramática. Narciso, ele é homem à beira do lago e também reflexo. Como escreve Lipovetsky (2005, p. 36),

O narcisismo é uma resposta ao desafio do inconsciente: intimidado a se reconhecer, o Eu se precipita num trabalho interminável de libertação, observação e interpretação. Reconheçamos que o inconsciente, antes de ser imaginário ou simbólico, teatro ou máquina, é um agente provocador cujo efeito principal é um processo de personalização sem fim: cada qual deve ‘dizer tudo’, libertar-se dos sistemas de defesa anônimos se opondo à continuidade histórica do sujeito, deve personalizar seu desejo por associações ‘livres’ e, hoje em dia, pelo não-verbal, pelo grito e pelo sentimento primal.

Sentimento primal, a sexualidade une a figura de Sergio a Narciso, relação paralela àquela que envolve o desejo e a vontade de ser olhado. Na cena da orgia, Sergio não teme os olhares que conhecerão sua intimidade, tampouco recusará o uso de drogas, permitindo uma maior recusa às máscaras sociais. As drogas permitem que seu verdadeiro eu seja “libertado”, qual Hyde, enquanto a faceta de Jekyll permanece “segura” aos olhos alheios.

Ao retornarem da orgia, no táxi, Sergio deita a cabeça no ombro de Igor, como se aceitasse pela primeira vez aquela aproximação do outro. Além disso, “o sentimentalismo se tornou embaraçoso” (LIPOVETSKY, 2005, p. 57). No quarto do hotel, enquanto Igor se lava, Sergio vê, na mochila entreaberta, um objeto que chama sua atenção. Abre o zíper mais um pouco para ver melhor quando é surpreendido por Igor. Pergunta o que é aquele objeto e o rapaz aumenta no último o volume da música. Igor ataca Sergio com força, prendendo seu pescoço contra a parede enquanto tira da mochila uma faca elétrica.

IX

A conferência que Sergio Blanco profere em Liubliana aborda três aspectos no tema da transformação do olhar de Narciso e Medusa. Vale lembrar que o mito do belo jovem não aponta nenhum momento de ira nele, mas nas ninfas que são por ele repudiadas e pela própria divindade (Nêmesis, sob aspecto de Afrodite), que o condena a amar como as ninfas o amam, sem, porém, possuir a pessoa amada.

O primeiro aspecto da figura de Narciso que aqui é importante está na mirada: o olhar de Narciso é um olhar que olha para si mesmo, mas buscando outro (BLANCO, 2015, p. 19). Como já apontei, em algumas versões, como a de Pausânias, Narciso acredita contemplar sua irmã gêmea morta. Há, portanto, uma mirada ambígua, que procura encontrar o outro ao olhar para si.

Por ejemplo, mi primer material de trabajo en mi escritura siempre soy yo mismo. Siempre parto de una experiencia personal, de un vivido, de mi propio reflejo, pero al igual que sucede con Narciso, siempre lo hago con esa necesidad de querer ir más allá de mí mismo para poder mirar y encontrar al otro. Aquello que de mejor manera decía Rimbaud cuando afirmaba: *Je est un autre*. (BLANCO, 2015, p. 20)

A segunda razão está no olhar do artista, do qual o olhar de Narciso se torna uma metáfora: assim como o olhar de Narciso transforma, o olhar do artista é um olhar que também transforma o real.

Narciso termina por medio de su mirada transformándose en otra cosa: en algo vegetal: la flor que lleva su nombre. Y esta capacidad que tiene su mirada de transformar, de transmutar, de convertir, de transfigurar una cosa en otra, es lo que yo llamo la capacidad poética con la que cuenta el artista que es aquel que también va a transformar una cosa en otra. Aquel que va a ver gigantes donde hay molinos: el solo ejercicio de la mirada opera un cambio en lo real que en adelante va a pasar a ser otra cosa. Y esta transformación de una cosa en otra es el trabajo del poeta. (BLANCO, 2015, p. 26)

Por fim, a terceira relação encontra-se no fato de Narciso não só transformar o que está na sua frente, mas também o imortaliza, pois o transforma em algo eterno e indestrutível (BLANCO, 2015, p. 17). E aqui, enfim, encontramos de fato o narcisismo de toda obra literária, igualmente ambíguo: uma vez imortalizado o “real transformado” na obra artística, seu criador igualmente se imortaliza, enquadrando esse movimento no que Deleuze vai chamar de ato de resistência metafísica inerente a toda obra artística contra uma ideia de mortalidade, de finitude. Em outras palavras, a arte como um ato de resistência contra a morte.

Recordemos que Narciso se va a transformar en una flor que, según nos dice el mito, deberá renacer en todas las primaveras, es decir, una flor que estará inmortalizada por esta especie de renacer primaveral. Estamos entonces ante una especie botánica de autoregeneración que no muere nunca. Y esta capacidad de inmortalizar con la mirada es una metáfora perfecta de lo que es la mirada del artista, del creador, del poeta, quien también va a inmortalizar su creación. (BLANCO, 2015, p. 50)

Esses três aspectos - “[...] el ambiguo juego del yo y el otro, el poder poético de transformar y la capacidad de inmortalizar [...]” (BLANCO, 2015, p. 19) - guiam não apenas a escritura da peça de Sergio Blanco aqui analisada, mas toda a autoficção,

instaurando nessa escrita de si contemporânea características perceptíveis em toda a poética do eu, desde Sócrates e sua busca pelo autoconhecimento, até os mais experimentais autoficcionadores.

Sobre essas razões, apresentadas em diferentes momentos, Sergio Blanco constrói a peça de forma metateatral e com as categorias de tempo e espaço desdobradas e embaralhadas. Por exemplo, a última das razões é apresentada de forma mimética, como se o dramaturgo estivesse na conferência que daria em Liubliana, capital eslovena, inclusive finalizando o discurso com um “Muchas gracias” (BLANCO, 2015, p. 51).

O próprio lugar de que fala Sergio Blanco, o referencial (aquele que escreveu essas peças, aquele que conheci na Plaza de Santa Ana em frente ao Teatro Español), em sua conferência é duplo. Ele fala como acadêmico, mas também como artista.

Se me plantea entonces desde qué lugar hablar: ¿desde el académico o desde el artístico? Lo haré entonces desde ambos lugares, con lo cual en esta conferencia van a encontrarse con una palabra híbrida que va a ser atravesada por la prudencia de lo académico y por la exaltación de lo artístico. Se tratará por lo tanto de una palabra que tiembla, que se arriesga, que duda, que niega verdades y que afirma mentiras. Una palabra que sabe y que a la vez no sabe. Una palabra que habilita el conocimiento y que a su vez lo suspende. Una palabra que ha de padecer su saber y gozar su ignorancia. (BLANCO, 2015, p. 14)

X

Gilles Lipovetsky (2005, p. 34) aponta a ausência espantosa do niilismo trágico no sujeito Narciso. O narcisismo não é, escreve ele, “o último refúgio de um Eu desencantado devido à ‘decadência’ ocidental, e que se atira de corpo e alma no prazer egoísta”. Por outro lado, “o narcisismo abole o trágico e surge como uma forma inédita de apatia feita de sensibilização epidérmica ao mundo e simultaneamente de profunda indiferença em relação a ele”. Essa “revolução das necessidades e sua ética hedonista” atomizaria os indivíduos e os esvazia, excluindo os significados das experiências e finalidades sociais.

Tornando o Eu o alvo de todos os investimentos, o narcisismo se dedica a ajustar a personalidade à atomização sorrateira engendrada pelos sistemas personalizados. Para que o deserto social seja viável, o Eu deve se tornar a preocupação central: a relação está destruída, mas pouco importa, já que o indivíduo está apto a se absorver a si mesmo.
[...] O adestramento social não se efetua mais pelo constrangimento

disciplinar e nem pela sublimação, mas, sim, pela auto-sedução. O narcisismo, nova tecnologia de controle suave e autogerado, socializa dessocializando e coloca os indivíduos de acordo com um social pulverizado, glorificando o reino da expansão do Ego puro. (LIPOVETSKY, 2005, p. 37)

Em pleno movimento, Narciso não é mais uma imagem estática, espelho vazio, pergunta sem resposta, “nada mais é do que uma busca interminável de Si Mesmo” (LIPOVETSKY, 2005, p. 37). E profetiza, trágico: “Quanto mais se investe no Eu, quanto mais se faz dele o objeto de atenção e de interpretação, mais aumentam a incerteza e a interrogação.” De fato: enquanto Lipovetsky chama nossa atenção para esse caráter líquido do Narciso contemporâneo, o Narciso de Blanco parece ser uma resposta estética a esse espelho vazio afirmado pelo filósofo. Enquanto Lipovetsky (2005, p. 39) aponta a “liquefação da identidade rígida do Eu e suspensão da primazia do olhar do Outro”, Blanco reitera o olhar de Narciso como o olhar sempre ambíguo, de busca pelo autoconhecimento, mas, também, busca por esse Outro tão comumente ignorado.

Porém, ao mesmo tempo em que ocorre esse desaparecimento da figura do Outro do palco social surge uma nova divisão: a do consciente e do inconsciente [...]. ‘Eu é um Outro’ esboça o processo narcisístico, o nascimento de uma nova alteridade, o fim da familiaridade do Si Consigo, quanto aquele que está diante de mim deixa de ser inteiramente Outro: a identidade do Eu vacila quando a identidade entre os indivíduos é perfeita, quando todo ser se torna um ‘semelhante’. (LIPOVETSKY, 2005, p. 39)

O jogo entre o ser e o parecer aqui faz o espectador se lembrar que “narcisismo não significa a exclusão dos outros, designa a transcrição progressiva das realidades individuais e sociais para o código da subjetividade” (LIPOVETSKY, 2005, p. 51). Trata-se, portanto, da substituição de um corpo objetivo para um corpo psicológico, um corpo que já não designa um ser social, mas um corpo na sua totalidade: “fazer com que o corpo exista por si mesmo, estimular sua auto-reflexão, reconquistas a interioridade do corpo, tal é a obra do narcisismo” (LIPOVETSKY, 2005, p. 43).

Aqui, o final, já sabemos: uma vez que se curvou e contemplou seu próprio rosto, o trágico se impõe. Narciso “alimenta mais ódio do que admiração pelo Eu”, escreve Lipovetsky (2005, p. 53), mas ele é, ainda assim, o melhor refúgio: “uma vez o real se tornando inabitável, resta o dobrar-se para dentro de si mesmo, o refugiar-se na autarquia,

que a nova voga dos decibéis, dos fones de ouvido e dos concertos *pop* tão bem ilustra” (LIPOVETSKY, 2005, p. 55). Trata-se, sem dúvida, de alguém que se acredita um super-homem, pobre desolado. Ao final do drama, morrerá, como morre toda personagem ao sair do palco. Talvez seja exatamente esse o motivo do olhar de Narciso ou Medusa, diz Blanco na conferência mimetizada em *La ira*, com a qual finalizo:

Esto demuestra para mí que, desde su propia fundación ancestral, la escritura literaria se plantea el desafío de la inmortalidad y el rechazo a la muerte. Creo que todo poeta le tiene un miedo enorme a la muerte. Como Gilgamesh no queremos morirnos. Y entonces con nuestras miradas, al igual que lo hace Narciso, intentamos immortalizar, volver resistentes a la muerte los objetos que creamos. Y no solo los poetas le tenemos miedo a la muerte, sino también quienes se enfrentan a la creación. Estoy convencido de que justamente una de las funciones del arte es suspender al menos por unos instantes este miedo a morirnos que tenemos todos y que es el que, finalmente, nos hace bellamente humanos. (BLANCO, 2015, p. 50-1)

Referências

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BLANCO, Sergio. **La ira de Narciso**. 2015. Versão cedida pelo autor.

BLANCO, Sergio. Las miradas poéticas de Narciso y Medusa: la transformación de lo real. **Ars & Humanitas**, Liubliana, p. 14-19, 2015. Disponível em: <<https://revije.ff.unilj.si/arshumanitas/article/view/3414/3118>>. Acesso em: 10 out. 2019.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melin e Lúcia Melin. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988.

DOUBROVSKY, Serge. **Autobiographiques**: de Corneille à Sartre. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo**: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**: ensaios sobre o individualismo contemporâneo. Tradução de Therezinha Monteiro Deutsch. Barueri, SP: Manole, 2005.

OVÍDIO. Metamorfoses. In: CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. **Metamorfoses em tradução**. Relatório de conclusão (Pós-doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

ROCHA, Clara. **Máscaras de Narciso**: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal. Coimbra: Almedina, 1992.

Submetido em: 11 nov. 2019

Aprovado em: 14 dez. 2019