

## **Acerca do Eu: algumas reflexões**

**Reflexão sobre o “Narciso” (atribuição) de Caravaggio, 1597/98-1599 (1600?).**

**Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma**

Orgulho, vaidade, auto-bajulação, hétero-bajulação, narcisismo, imodéstia, falsa modéstia... Lendo Santo Agostinho de Hipona, entre outros pensadores fundamentais, ficamos a pensar na ditadura do Eu, ou do Ego, do egocentrismo, do narcisismo, do umbilicocentrismo, na fogueira de vaidades que consome o ser humano. Voltaremos a Santo Agostinho, como a Buda, para equilibrarmos o Ocidente e o Oriente.

O orgulho, tão na moda e tão avassalador, obnubilante e castrador. Voltaire dizia que “O orgulho dos pequenos consiste em falar sempre de si próprios; o dos grandes em nunca falar de si.” De facto, na senda deste autor francês, “Os infinitamente pequenos têm um orgulho infinitamente grande.” Demasiado grande, que gera vaidade e auto-admiração, alimenta a bajulação e encómio, que tantas vezes é corporativo e de grupo, eu elogio-te, tu elogias-me e assim nos promovemos... Até os que foram educados no despojamento, na contenção, em colégios cristãos onde se ensina a piedade e a compaixão, da renúncia e da humildade.

Santo Agostinho, sempre tão simples e tão profundo, dizia que “O orgulho é a fonte de todas as fraquezas, porque é a fonte de todos os vícios.” Resume quase tudo, restaria apenas o sublime e lúcido remate de Honoré de Balzac: “Deve-se deixar a vaidade aos que não têm outra coisa para exhibir.” Nem mais. Muitos desviam-se da verdade e optam por seguir os conselhos da vaidade, dizia o grande Doutor de Hipona. Esquecem-se até dos 122 Versículos da Bíblia sobre a Vaidade. Muita gente leu o *Dom Casmurro* (1899), do genial Machado de Assis, mas saltou seguramente uma das frases lapidares da obra: “A vaidade é um princípio de corrupção.” De facto, corrompe, degrada, em vez de melhorar, como os néscios pensam.

Da vaidade deriva a bajulação, que “(...) é a moeda falsa que só circula por causa da vaidade humana”, dizia François La Rochefoucauld. A falsidade da vaidade, portanto... Mas depois surge o desejo de fama, glória, citações, encómios esdrúxulos, afagos do ego, pois como dizia Pascal, “Somos tão presunçosos que desejaríamos ser conhecidos em todo o mundo... E tão vaidosos que a estima de cinco ou seis pessoas que nos rodeiam nos alegra e nos satisfaz.” É a métrica científica, talvez, o circuito fechado do elogio. Muitos vão dizer que isso se passa sim, com outros, claro. Também não vale a pena afundarmo-nos na auto-análise, parece que todos erramos e escorregamos no deleite do elogio. O grande e genial dramaturgo e novelista brasileiro, Nelson Rodrigues, sempre ácido e assertivo, dizia de facto que “Toda a autocrítica tem a imodéstia de um necrológio redigido pelo próprio defunto.”

### **Mas “Quem sou eu?” na academia...**

Achamos sempre, nos nossos desideratos, que devemos tentar proteger esse falso eu, o meu, o mim. Pensamos que o ego é o nosso melhor amigo. Talvez não seja. Muitos pensadores creem que o nosso ego não se interessa se estamos felizes ou infelizes, se nos faz bem, ou mal, se contribui para a nossa felicidade sequer, para o nosso entendimento e conhecimento. “Ego” é uma palavra ambígua com múltiplos significados, usada em várias asserções, com subtilezas e meandros que nos podem desviar do sentido mais autêntico ou próximo da verdade. Na sua significação original, oriunda da psicanálise, refere-se a uma parte da mente que actua como mediação entre

os instintos animalescos do id, os valores do superego e as exigências e questões do mundo externo. Já agora, o Id é uma das três estruturas do aparelho psíquico (Ego, Superego, Id). O id é como que a fonte da energia psíquica (libido). É formado pelas pulsões - instintos, impulsos orgânicos e desejos inconscientes. O Id funciona segundo o princípio do prazer, ou seja, procura o que produz prazer e evita o que causa aversão. O ego é, assim, uma função psicológica neutra. A sociedade viria “transformar” o “ego” no Eu e, mais tarde, conferiu-lhe um sentido de um Eu vaidoso e agigantado. Nos círculos budistas, a palavra é usada com um significado depreciativo, mas nem sempre é realmente definida. Dessa ambiguidade, surge muita confusão. O Ego acaba por ser a atitude egocêntrica que nos impede de desenvolver um amor imparcial, a compaixão e o altruísmo por todos os seres.

Daqui chegamos ao egocentrismo. Entra aqui também a fenomenologia das religiões, ou do sentimento religioso, da experiência espiritual. O budismo, por exemplo, “tenta eliminar”, considera-o um fardo. É entendido como um combustível das nossas atitudes perturbadoras, um grilhão ao passado e ao que nos prende materialmente. É a atitude que considera que a nossa própria felicidade é mais importante do que a de todos os outros. Na sua forma grosseira, o egocentrismo vê a nossa felicidade comum como mais importante que a felicidade dos outros – faz com que procuremos um pedaço de bolo antes que alguém o possa obter, a nos agarrarmos teimosamente às nossas opiniões e a ficarmos presos a sentimentos de culpa. A culpabilização acaba por ser um sucedâneo do egocentrismo. Numa forma mais subtil, a atitude egocêntrica procura a nossa libertação pessoal da existência de sofrimento sem ser compassivamente empenhada em levar outros para a libertação do entendimento. O egocentrismo deve ser assim eliminado para que se possa alcançar a verdade e dever ser neutralizado pela consciencialização sobre a equanimidade, o amor, a compaixão, as desvantagens do egocentrismo, os benefícios da alteridade.

O tema merece reflexão em muitas áreas do pensamento universal. O dilema foi, por exemplo, mais uma vez, brilhantemente colocado por Agostinho de Hipona. No seu *Sermão VIII* assume a tarefa de fazer uma comparação entre os dez mandamentos e as dez pragas do Egipto, em particular o segundo mandamento (“não tomarás o Nome de Deus em vão”) e claro a segunda praga (a invasão de sapos). Para Santo Agostinho tomar algo em vão significa sujá-lo, contaminá-lo; por outro lado, para o santo a verdade limpa e purifica. Para Agostinho, falar a verdade é comunicar racionalmente, por outro lado, tagarelar a vaidade é produzir ruído: a verdade fala, a vaidade produz ruído. Os sábios amam a verdade, falam a verdade, não se desviam da verdade. Já os vaidosos falam de si, fingem que compreendem, articulam vozes sem sentido.

A praga dos sapos é exactamente o oposto: coaxar, emitir sons ininteligíveis, sofrer de inchaços e viver de aparências, simulando uma grandeza que logo se esvazia e mostra a fraca realidade. Santo Agostinho afirma: “o amor à verdade opõe-se ao amor à vaidade” (*dilectio veritatis cui contra est dilectio vanitatis*). É desse “conhecimento” das rãs que se queixava São Paulo: “o conhecimento aumenta, o amor edifica” (1 Cor 8, 1). E esse conhecimento de batráquio, que nos enche de pretensões e de vaidade, que é o amor de si mesmo, a vaidade do ego, que é a ostentação constante dos títulos, dos trabalhos, das conferências, dos papers e artigos, das proezas, dos arrotos e bocejos, de tudo o que se faz, essa petulância que às vezes chega ao descaramento... deixa-nos vazios e magros, sem nada de substancial. Efemeridades ocas...

Mantendo a linha paulino-agostiniana, diria que não estamos na vida para coaxar. Não podemos ser apenas chamados a ser fogo de artifício, ou fogo fátuo de cemitério, a sermos criadores de ideias que se perdem no mar do irrelevante e do frívolo.

Os sapos são anfíbios. Como os que amam a vaidade, que são anfíbios: se um partido chega ao poder, elogiam-no e justificam-no, mas assim que sobe o partido contrário, os sapos-colunistas dirigem o seu canto para os novos poderosos. Se os perigos vêm da terra, as rãs vão para a água; se houver perigo na água, saltam para terra. O académico vaidoso também é assim, pois o que importa é ele próprio e a sua imagem, não importa se incorre em contradições, incoerências, fugas, abandono de ideais ou traições, tudo ficará justificado com outros nomes ou conceitos: progresso, mudança de paradigmas, evolução, aventurar-se em novos horizontes.

Costuma-se contar uma anedota sobre os sapos. Assim, se colocarmos um desses espécimes em água quente, o sapo salta imediatamente; no entanto, se o animal for colocado em água fria e esta lentamente aquecida, o dito não notará o aumento da temperatura e poderá permanecer na água até morrer... por fervura. A vaidade académica também é... espumosa. Aos poucos, imperceptivelmente, sucumbimos aos aplausos dos estagiários e dos pares, enfim; ao aborrecido jogo de citar o colega que assim adquire o dever de o citar; à cumplicidade de quem avalia excelente – colegas e alunos – se e só se o avaliarem da mesma forma; à arte criativa e malfeita de desmontar um artigo previamente escrito e montá-lo com outra estrutura para o voltar a publicar como se fosse o resultado de horas de árdua pesquisa. E outras variáveis.

Aristófanes, o grande dramaturgo e comediante grego, escreveu também uma comédia intitulada “Os Sapos”. Dioniso, o Baco grego, deus do vinho e da alegria, queria ir ao submundo para tirar Eurípides do reino dos mortos, dada a falta de bons poetas no mundo dos vivos. Quando estava prestes a atravessar o rio Aqueronte, ouviu o coaxar dos sapos, cujo canto tanto se repetiu que até o próprio Dioniso se lhe juntou, a coaxar também. Enfim, até os deuses sucumbem à vaidade.... Acabaremos então a cantar as melodias de fundo que ouvimos ou sentimos – aquelas notas culturais quase imperceptíveis – se não oferecermos resistência consciente? Que mesmo nas margens da morte nos acompanharão a tentação do supérfluo e a distração do efémero? Que sucumbimos às tendências e generalizações, ao grupo, à dominante...

Há assim académicos de verdade e há académicos sapos. Como em tudo na vida... Há amar apaixonadamente a verdade ou amar apaixonadamente a vaidade. Por vezes ouvimos dizer que “virão tempos de definições” onde teremos de tomar uma posição inequívoca. Virão, virão, sempre o futuro... que há de vir... Gosto de pensar que assistimos a este severo julgamento de congruência todos os dias. Repitamos sempre então “*dilectio veritatis*” (N. T.: “amor à verdade”)

“Feliz aqueles cujo conhecimento é livre de ilusões e superstições”, reforço aqui com Buda, outra vez. “Não é mais rico aquele que mais tem senão aquele que menos necessita”, repetindo outra vez Siddharta Gautama Shakyamuni (Buda). A vida como a conhecemos é basicamente levada ao sofrimento e/ou mal-estar, de uma forma ou outra; o sofrimento é causado pelo desejo. Isto é, muitas vezes, expressado como um engano agarrado a um certo sentimento de existência, a individualidade, ou para coisas ou fenómenos que consideramos causadores da felicidade e infelicidade. O desejo também tem o seu aspecto negativo; o sofrimento acaba quando termina o desejo. Tal é conseguido através da eliminação da ilusão. Reinam então o sofrimento e a frustração

gerados pela ignorância e pelos conflitos emocionais que dela resultam. Daí a negação do Eu, que impede o sofrimento, evita a dor, embora também possa impedir a mudança. No *Dharma* de Buda, o ego é justamente a ilusão central para a qual os fenómenos impermanentes parecem conter substância própria. Por outras palavras, apenas há apego – e sofrimento – porque há a ilusão do ego, e somente há ilusão de ego porque há ignorância sobre a impermanência.

Os nossos problemas fundamentais são assim a ignorância e o agarrar do ego. Agarramo-nos à nossa identidade, enquanto personalidade que somos, às nossas memórias, opiniões, julgamentos, esperanças, medos, à conversa fiada — tudo gira à volta desse Eu, Eu, Eu, Eu. E acreditamos que esse Eu é realmente uma entidade sólida e imutável que nos separa de todas as outras entidades lá fora. O que cria a ideia de um eu permanente e imutável no centro do nosso ser, que temos de satisfazer e proteger. Tudo isto, porém, ou afinal, é uma ilusão...

#### **Caso de estudo: o “Narciso” de Caravaggio**



Atribuído a Caravaggio (1671-1610?), pintada por volta de 1597 e 1599. Encontra-se actualmente na Galleria Nazionale d'Arte Antica em Roma. A pintura foi originalmente atribuída a Caravaggio por Roberto Longhi em 1916.

Este é um dos Caravaggios conhecidos que aborda o tema da mitologia clássica, embora esse reduzido número de obras do género se deva mais aos acidentes de sobrevivência do que à putativa obra do artista. Narciso, segundo o poeta latino Ovídio (43 a.C. – 17-

18 d.C.), nas suas *Metamorfoses* (8 d.C.), era um belo jovem que se apaixonou pelo seu próprio reflexo. Incapaz de se afastar, Narciso morreu de paixão e, mesmo enquanto atravessava o rio Estige, continuou, na barca de Caronte, a olhar para o seu reflexo nas águas do rio que leva ao submundo (*Metamorfoses* 3, 339–510).

Narciso é uma pintura geralmente atribuída ao pintor milanês Michelangelo da Merisi, conhecido por *Il Caravaggio*, e provavelmente pintada por volta de 1598-1599, hoje conservada na Galeria Nacional de Arte Antiga de Roma, no Palácio Barberini. Representa de forma muito simples a personagem mitológica de Narciso, não tratada no estilo antigo, mas em trajes contemporâneos (do pintor), que se olha na água e se apaixona pela sua própria imagem.

A data precisa da criação da pintura e o seu possível patrocinador são objecto de debate entre os historiadores de arte. A atribuição em si, se não for absolutamente certa, levanta, no entanto, cada vez menos questões à medida que a investigação avança, uma vez que numerosas pistas convergem para uma criação de Caravaggio, provavelmente durante o seu período romano.

A análise da pintura centra-se sobretudo no tratamento do tema, mas também na sua composição particular: a posição da personagem associada ao seu reflexo na água conduz a uma invulgar organização pictórica circular, centrada em torno de um joelho nu que recebe toda a luz da imagem. Esta composição circular, no entanto, lembra outros tratamentos iconográficos próprios da obra de Caravaggio.

### **História. A questão da atribuição**

Caravaggio é, assim, muito provavelmente, o autor de Narciso, embora este ponto não seja absolutamente certo devido à falta de provas de arquivo da época. A atribuição desta pintura a Caravaggio é debatida - embora a investigação tenda cada vez mais, no início do século XXI, a considerar provável que tenha sido criada pelo mestre milanês, fixado em Roma e desaparecido na Campânia. Alguns investigadores do século XX propuseram, em vez disso, uma atribuição a vários artistas “caravaggescos” como Orazio Gentileschi, Bartolomeo Manfredi, mesmo lo Spadarino, ou outros contemporâneos, mas especialistas reconhecidos como Mina Gregori ou Denis Mahon vêem-no como uma obra autografada de Caravaggio.

Na verdade, foi o historiador de arte italiano Roberto Longhi (1890-1970) quem primeiro postulou, em 1914, que esta pintura se tratava de uma obra de Caravaggio, sem contudo basear a sua afirmação numa fonte antiga, mas apoiando-se numa análise estilística e compositiva, formalista maioritariamente. No entanto, graças ao trabalho realizado nos arquivos e depois publicado em 1974 por Maurizio Marini, um vestígio histórico de um possível Narciso atribuído a Caravaggio ressurgiu num documento datado de 1645 - 35 anos após a possível “morte” do pintor - que menciona a sua expedição a Savona na Ligúria. A resolução destes debates é tanto mais complexa quanto a pintura se encontra em mau estado de conservação, apresentando dificuldades de recuperação, ou de restauro; no entanto, as análises técnicas realizadas pela investigadora Rossella Vodret, na sequência dos trabalhos de restauro realizados na década de 1990, ajudam a confirmar a hipótese de uma pintura original do mestre lombardo.

Várias pistas de carácter técnico apontam para o pintor milanês: a presença de *pentimenti* (processo artístico no qual uma alteração é executada numa pintura em execução, a partir de um “arrependimento”) tende a provar que se trata de facto de uma obra original; a ausência de desenho subjacente, ou prévio, em jeito de estudo, é

também característica do método de Caravaggio, frenético na composição, rápida e vertiginosa. Além disso, a análise estilística é consistente com o seu estilo tenebrista e com o uso do claro-escuro muito acentuado, na época de criação da obra.

A data de criação da pintura, e o seu possível lugar na obra de Caravaggio, são também objecto de debate: a maioria dos autores considera provável uma produção do extremo final do século XVI, por volta de 1598 ou 1599, mas alguns estudiosos como John Spike optaram por uma datação de produção mais tardia (entre 1608 e 1610, ano da morte de Merisi).

Sobre o possível patrocinador da obra, ainda não foi encontrado nenhum documento de época que possa confirmar a existência de um patrocinador, encomendador, desta pintura e muito menos a sua identidade; a questão é obviamente complicada pela falta de certeza quanto ao autor da obra. As modestas dimensões (113,3 × 94 cm) da composição são, no entanto, compatíveis com a hipótese de uma encomenda para galeria privada de um colecionador romano. Se tiver sido produzida por volta de 1597, é possível que esta obra seja uma das criadas para o Cardeal del Monte, o principal patrono e protector de Caravaggio em Roma. O patrocinador poderia também pertencer à comitiva do Marquês Giustiniani, uma família detentora de obras do artista.

### **História custodial da pintura**

É provável ainda que a pintura tenha feito parte da colecção de uma família de banqueiros florentinos no século XIX, antes de chegar à posse de um certo Paolo D'Ancona por herança em 1913. Uma vez atribuída a Caravaggio por Roberto Longhi, deixou esta Coleção particular milanesa para ser adquirida por um diplomata russo chamado Khvoschinsky, de 15 anos, que a doou em 1916 ao museu onde se encontra. Em 1990 e depois em 1995-1996, a pintura beneficiou de um restauro que permitiu ganhar legibilidade, apesar do estado quase irremediavelmente deteriorado da superfície pintada, permitindo ainda apurar a possibilidade de análise dos especialistas e confirmar (para a maioria destes) a atribuição a Caravaggio.

### **O tema mitológico**

O mito de Narciso é narrado, como vimos, no Livro III das *Metamorfoses* de Ovídio. Narciso, conta-nos Ovídio, um jovem soberbo e muito cheio de si, era indiferente aos sentimentos que provocava à sua volta, rejeitando em particular o amor que sente por ele o seu infeliz pretendente Eco, que acabaria por morrer. Ovídio descreve assim o acontecimento que levou Narciso à sua queda, empurrado pela deusa da vingança Némesis:

“Um dia, depois de caçar, o jovem quis matar a sede numa fonte de água pura, apaixonando-se pelo seu próprio reflexo na água. Loucamente apaixonado pelo ser que via, tentou desesperadamente apreender a sua própria imagem, incapaz de se libertar da sua própria contemplação.”

— Ovídio, *Metamorfoses*, livro III (nas chamadas “lendas tebanas”).

Uma vez morto por causa da sua paixão, Narciso não escapa ao seu terrível destino: mesmo tendo chegado ao reino subterrâneo dos mortos, continuou a procurar o seu próprio reflexo nas águas do rio Estiges.

Desde a Antiguidade que o tema de Narciso tem sido revisitado em inúmeras obras artísticas. É, por isso, conhecido pela comunidade artística romana do século XVI; no

entanto, é uma figura que ocupa pouco espaço na pintura italiana da época - o que oferece ainda mais interesse na sua interpretação por Caravaggio.

### **Descrição e análise**

A obra de Caravaggio é a retenção artística de um personagem capturado no momento que o tornou célebre na narrativa ovidiana. No nível pré-iconográfico de Panofsky trata-se de uma pintura que mostra o perfil de um jovem a olhar para baixo, parecendo muito concentrado no que vê. No segundo nível, iconográfico, Narciso, está absorto no seu reflexo e com os lábios entreabertos, parece imerso no momento.

O retrato de Narciso é um grande plano que apresenta a personagem ajoelhada à beira de um lago que reflecte a sua imagem: este reflexo ocupa toda a metade inferior da tela pintada. O seu rosto surge exatamente de perfil, madeixas de cabelo loiro caem sobre a sua testa e expõem completamente a sua orelha esquerda, o que também poderá muito bem corresponder à descrição física de Narciso que Filóstrato o *Ateniense* (c. 170-250) oferece nas suas *Imagens* (obra deste Autor). Embora o mito de Narciso seja muito antigo, o vestuário da personagem corresponde mais à época do pintor do que à Antiguidade - escolha típica de Caravaggio e dos seus seguidores caravaggescos. Caravaggio distancia-se assim aos seus antecessores, fazendo de Narciso um contemporâneo, tardo-quincentista na moda itálica, vestido com um elegante gibão. O padrão floral do seu corselet (espécie de “colete”) é realçado pela luz que se projecta da parte superior, uma luz sobrenatural ou mística que ilumina as sombras da noite, típica no artista de Merisi. Totalmente absorto na sua própria contemplação, com a boca entreaberta e embevecida em auto-paixão contemplativa (Michael Fried fala mais precisamente deste momento em que a absorção se transforma em “imersão”), o jovem mal toca a superfície da água que ainda não é perturbada pelo seu movimento, o que significa que ainda não compreendeu o destino inevitável que é o seu. A absorção no seu Eu é total, em espécie de transe quase hipnótico. Narcísico, dir-se-ia! Para Roberto Longhi, o seu rosto é o de um “andarilho melancólico”. No chão que entorna o espelho de água, um tecido de um azul mais escuro que o do gibão cobre, sem dúvida, o joelho esquerdo do jovem, enquanto o joelho direito está desnudo e ocupa todo o centro da composição.

O tratamento pictórico é particularmente despojado: sem decoração, fundo muito escuro e indistinto, sem personagem secundária ou acessório. Enquanto o tema de Narciso permite, geralmente, aos pintores representar cenários primaveris à beira de um lago, Caravaggio opta por não colocar uma flor ou uma folha de erva perto do infeliz jovem: nisto, o seu Narciso está claramente mais próximo da visão de Dante de tanto quanto o de Ovídio. Narciso seca tudo à sua volta, qual planta que absorve para si toda a energia do mundo, no fragor imerso da sua paixão autocontemplativa. A cegueira do seu egocentrismo torna tudo à sua volta como que árido, desértico, sem vida. O Eu em toda a sua ascese psicomáquica, numa quase metempsicose inebriante. O artista demonstra aqui, portanto, uma economia figurativa completamente radical, mas que pode ser posta em sintonia com certas abordagens que já conhece, em particular a da escola veneziana (como Giorgione). Apesar de tudo, esta é uma concepção geral completamente nova, na medida em que esta eliminação de qualquer pormenor descritivo marca uma orientação para a abstracção conceptual.

### **Uma alegoria complexa**

Na maioria das pinturas mitológicas de Caravaggio, como num ou outro Baco, a interação personagem-espectador é central, o eixo narrativo da composição; mas no belíssimo *Narciso* a complexidade desponta entre a personagem e o seu próprio reflexo, o seu Ego. O tema de Narciso a observar amorosamente o seu duplo na imagem reflectida no aquífero é uma oportunidade para Caravaggio abordar um tema que lhe agrada: o da representação pictórica, e em particular vista sob o ângulo da pintura mimética.

Na verdade, o âmbito alegórico da pintura estende-se em diversas direcções. Por um lado, quase literalmente em relação ao mito ovidiano, a pintura trata o tema de forma circular: ao círculo dos braços reflectidos na água acrescenta-se num atalho extraordinário o do joelho desnudado ao centro, que transmite uma impressão de intensa concentração em torno de uma personagem apaixonada por si mesma, até mesmo prisioneira, cativa, de si mesma - prisioneira de um abraço impossível e sem esperança. todavia. Refém de um destino almejado mas inconcretizável, impossível, como tudo o que o Ego promete... Este momento de abraço e abraço é também sugerido pelos lábios entreabertos e tensos, associados à mão já imersa na água como se fosse agarrá-la e trazê-la até si. Trata-se de um acréscimo notável em comparação com o tratamento que Caravaggio dá às suas pinturas de temática mitológica (Baco, Medusa, Amor Vitorioso, etc.): quase todas testemunham a complexidade das interacções entre uma personagem isolada e o espectador, enquanto neste caso específico do Narciso temos a interação entre a personagem e o seu próprio reflexo, uma ineração que é encenada, como tudo no Ego... Segundo a análise do investigador norte-americano Michael Fried, é mesmo um traço muito particular da arte de Caravaggio (que partilha com Gustave Courbet) praticar a pintura "entendida como expressão, antes de mais, lugar, de uma relação essencial [...] que o pintor estabelece consigo mesmo" [cf. Michael Fried (trad. fr. Fabienne Durand-Bogaert), *Le moment Caravage* [original *The Moment of Caravaggio*], Vanves: Hazan, 2016, 312 p. (ISBN 978-2-7541-0710-5; online)]. Neste sentido, a obra *Narciso* ilustra de forma vívida e eloquente a arte do auto-retrato tão recorrente na obra de Caravaggio.

Mas para além do aspecto egocêntrico, a alegoria estende-se à interpretação de Narciso e da sua imagem como o próprio símbolo da pintura, mesmo como o seu lendário inventor. A questão clássica encontra-se aqui: qual a relação entre arte e natureza, entre realidade e ilusão? Esta obra permite-nos homenagear o poder mimético e, portanto, ilusionístico da pintura, bem como do pintor que assim cria de raiz um novo mundo duplicado no primeiro. Para apoiar a sua análise, a referencial historiadora de arte Helen Langdon refere a tradição filosófica e literária que não deixa de jogar com esta alegoria, desde Filóstrato ao poeta Giovan Battista Marino, que era muito próximo de Caravaggio [Helen Langdon, *Caravaggio: a life*, Boulder: Westview Press, 2000 (1ª éd. 1998), 436 p. (ISBN 0-8133-3794-1)].

Mais recentemente, a investigadora Susanna Berger sugere, a partir da síntese de vários estudos, ver também neste tipo de representação uma forma de poder quase terapêutico: o desconforto físico e emocional transmitido pelo modelo na tela teria assim o efeito de aliviar esse desconforto no espectador [Susanna Berger, "From Narcissus to Narcosis" in *Art History*, vol. 43, no 3, juin 2020, p. 612-639].

### **Composição: o círculo e a simetria**

A composição da pintura é extraordinária, uma “invenção excepcional” e fascinante, o uma das pinturas mais sugestivas e cativantes da pintura italiana de todos os tempos. Na interpretação pictórica de Caravaggio, Narciso contempla-se na água, de joelhos, com os braços abertos marcando as partes direita e esquerda da pintura, numa composição formando um círculo com seu reflexo em duplo invertido e com um joelho marcando o centro: este joelho desempenha um papel fundamental no plano desta composição elaborada. No seu estudo seminal de 1922, o crítico de arte Matteo Marangoni evoca o joelho de Narciso comparando-o ao punho fechado do apóstolo no meio da pintura (hoje perdida) de *Cristo no Monte das Oliveiras* (obra de arte destruída; vide infra), sendo para ele “admiráveis” exemplos da arte de Caravaggio, revelados na “verdade plástica do claro-escuro”.



O joelho de Narciso e o punho fechado no centro de Cristo no Monte das Oliveiras



O olhar do espectador, para algumas análises, é primeiramente atraído pelo perfil da modelo, bem iluminado; a partir daí, o olhar segue naturalmente o sentido da esquerda para a direita e avança em direcção à nuca da personagem e depois desce pelo braço em direcção à imagem invertida. O pescoço e os braços parecem ter sido esticados de

forma anormal em direção aos limites da composição para obter esse círculo. Marangoni fala também de um “circuito ideal” a girar em torno do joelho no centro. Vários estudos enfatizam este extraordinário joelho central, que aqui ocupa uma posição fálica, “todo inundado de luz” segundo Michael Fried, “quase obsceno na sua nudez fotogénica, para a qual o olhar regressa constantemente”. Estas observações são consistentes com o aspecto erótico que a nudez de um joelho pode ter, no contexto cultural da Itália do século XVII.

Este motivo de composição circular pode ser comparado com as escolhas artísticas feitas por Caravaggio em pinturas como a *Madalena Arrependida* ou a *Conversão de São Paulo* na capela Cerasi, na igreja de Santa Maria do Pópulo, em Roma. O artista, se é mesmo Caravaggio, recorreu várias vezes a diferentes composições circulares.

Este esquema de composição completamente invulgar pode fazer-nos aludir às figuras das cartas de jogar modernas, que são representadas simetricamente para que possam ser vistas de forma idêntica no espelho, independentemente da direção da carta. A utilização de espelhos por parte de Caravaggio era recorrente e muito bem afinada, nomeadamente no que diz respeito à criação de auto-retratos juvenis (o *Jovem Baco doente*, por exemplo); por isso, é provável que tenha também utilizado um conjunto de espelhos para aperfeiçoar a composição de Narciso. O professor Stephen Bann sublinha ainda a estranha relação de reciprocidade “quase perfeita” entre a personagem e o seu reflexo, como se pertencessem ao mesmo plano enquanto em princípio os objectos reflectidos se distinguem dos objectos reais dependendo do ângulo do ponto de vista: a impressão de profundidade desaparece como se toda a tela constituísse um reflexo num espelho [Fried, 2016].

### **Influências, ecos, legados**

As influências pictóricas que podem ajudar a explicar as escolhas iconográficas do artista podem radicar num Narciso previamente desenhado por um gravador romano chamado Barlacchi, que apresenta uma posição ajoelhada, bem como outro Narciso esculpido por Filarete. Mas o mais pertinente precedente pode ser uma obra de Rafael que interessa aos críticos e historiadores de arte, por causa de um medalhão de estuque presente no Vaticano e que poderia ter inspirado o Narciso de Caravaggio. Além disso, um baixo-relevo encontrado num sarcófago grego antigo mostra a personagem de Egisto morto por Orestes: a pose que entrelaça os corpos simétricos das duas personagens é novamente evocativa do esquema figurativo usado por Caravaggio, e a ligação é ainda mais interessante pelo facto deste baixo-relevo estar reproduzido num catálogo pertencente ao Marquês Giustiniani, um dos habituais mecenas e patrocinadores, encomendadores, do pintor de Caravaggio. É, portanto, possível que Caravaggio tenha acedido a estas referências iconográficas.

Por outro lado, o modelo usado para se pintar o Narciso encontra-se provavelmente noutras pinturas de Caravaggio, como *David e Golias*, em Madrid, onde Longhi identifica o mesmo rosto de perfil perfeito, como se estivesse preso num vício. O pintor milanês inspira-se regularmente em modelos recorrentes: esse mesmo jovem de traços finos poderia aparecer em várias pinturas da sua época romana, como *Os batoteiros*, onde desempenha o papel do rapaz que tira uma carta do cinto. Embora a sua identidade não seja certa, poderá ser um certo Giulio, que outros pintores romanos da época também utilizaram como modelo. A sua grande orelha é notória e quase inequívoca em cada uma

das pinturas em que aparece, embora pareça escondê-la com cabelos compridos e patilhas.



*Os batoteiros* (com pormenor), c. 1595, Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas.



(Narciso, pormenor, em rotação)

Não se conseguiu, todavia, identificar cópias contemporâneas da pintura. Por outro lado, parece ter sido suficientemente afamado na sua época para servir de inspiração a vários artistas que seguiram o seu modelo: Domenichino no seu próprio *Narciso*, Nicolas Poussin em *O Império da Flora* ou mesmo Niccolò Tornioli em *Os Astrónomos*.

### **Eco e Narciso**

Falámos aqui do ego e narciso, poderíamos evocar também o encanto da voz própria, narcisicamente. E temos Eco. Na mitologia grega, Eco (*Ἠχώ: Êkhō*) era uma ninfa do Monte Cithaeron — ou seja, era uma das Oréades — que amava excelsamente a sua própria voz. Diz-se que a mãe de Echo era uma ninfa e o seu pai um mero mortal, mas nunca são mencionados pelo nome. Eco passou a vida a dançar e foi ensinada na arte do canto e da música pelas próprias musas.

Alguns alegam que Pã, invejando as proezas musicais de Eco, provocou a loucura entre os homens locais, que despedaçaram a ninfa e espalharam pelo chão os despojos fragmentados do seu corpo, que ainda cantava. Conta-se também que a própria Gaia, favorecendo as musas, escondeu dentro de si os pedaços de Eco, albergando a sua música e, por ordem das musas, o corpo de Eco ainda canta, imitando com perfeita semelhança o som de qualquer coisa terrena. O tal do eco, como nós conhecemos...

Segundo a *Suda* (enciclopédia histórica bizantina, antiga), de uma união entre Pã e Eco, porém, nasceu *linge* [leia-se um “i” capital inicial, maiúsculo], ou *linx* [idem]. Outros dizem que também nasceu desta união, *lambe* [leia-se um “i” capital inicial, maiúsculo]. Diz-se que um certo Aquiles, filho de Zeus e de Lâmia, era de uma beleza irresistível e venceu um concurso de beleza contra Afrodite, em que Pã foi o jurado. A deusa ficou irritada e colocou o amor de Eco no coração de Pã, fazendo com que Aquiles se tornasse tão feio e pouco atraente como antes era bonito.



John William Waterhouse - Echo and Narcissus, 1903, Museu do Prado, Madrid.

### **Eco e Narciso**

A bela e jovem Eco era uma ninfa de cuja boca saíram as mais belas palavras já referidas. Como os sons. Eco distraía a deusa Hera enquanto Zeus cortejava outras ninfas, dando-lhes assim tempo para escapar. Quando Hera descobriu o engano, castigou Eco tirando-lhe a voz e obrigou-a a repetir a última palavra dita pela pessoa com quem estava a falar. Incapaz de tomar a iniciativa numa conversa e limitando-se apenas a repetir as palavras de outras pessoas, Eco teve de se distanciar das relações com humanos.

Confinada aos campos e florestas, Eco apaixonou-se pelo belo caçador Narciso, filho da ninfa Liríope de Téspias e do deus-rio Cefisus. Eco seguia-o todos os dias sem ser vista, mas um dia cometeu um erro, pisou um ramo e Narciso descobriu-a. Eco procurou a ajuda dos animais da floresta como ninfa que era, para que pudessem comunicar a Narciso o amor que sentia, uma vez que não o conseguia expressar. Assim que Narciso soube disto, riu-se dela, e Eco voltou para a sua gruta e por ficou lá até apodrecer. Sobre Narciso, há quem diga que um rapaz que também se tinha apaixonado por Eco rezou aos deuses, pedindo que Narciso sofresse por sentir um amor não correspondido, como aquele que tinha feito sofrer a outros. A oração foi atendida por Némesis, a vingança, destruição dos soberbos, que amaldiçoou Narciso a apaixonar-se pelo seu próprio reflexo. O jovem acabou por morrer de desgosto (outros dizem que se afogou a olhar para a sua cara na água) e desceu para o Submundo, onde foi para sempre atormentado pelo seu próprio reflexo na lagoa do Estige.

Eco encontra-se com Narciso no teatro da Idade de Ouro Espanhola (Pedro Calderón de la Barca: *Eco y Narciso*; Sor Juana Inés de la Cruz: *El Divino Narciso*). No Renascimento, o diálogo com o eco tornou-se uma verdadeira aula poética, ilustrada em obras de sabor pastoril e bucólicas, dramáticas, poesia lírica e ópera. Alguns poetas, como Victor Hugo, utilizam de bom grado a figura da ninfa Eco ou o fenómeno do eco para designar a voz e a atividade poética.



*Eco e Narciso*, Nicolas Poussin, c. 1629-1630, Museu do Louvre, Paris.



*Vanitas*, Antonio de Pereda, 1634



*Vanitas*, por Pieter Claesz.

A diferença fundamental entre as duas religiões da decadência:

o budismo não promete, mas assegura.

O cristianismo promete tudo, mas não cumpre nada.

Friedrich Nietzsche

O Anticristo