

Diego de Silva Velázquez



Por **PAULO MARTINS***

Comentário sobre a obra do pintor espanhol

Os gregos antigos usavam o verbo *poeîn* para designar a ação da manufatura e também a da produção intelectual. E essas atividades não se restringiam ao universo mundano, físico. Os próprios deuses podiam ser agentes desse mesmo verbo. Hesíodo diz em *Os trabalhos e os dias*: “primeiramente os imortais, que têm morada no Olimpo, fizeram a raça de ouro dos homens de fala articulada” (*O Trabalho e os Dias*. Harvard University Press. 1995.p.10-11 vv. 109-110). Pode-se inferir, portanto, que certos homens são o resultado da ação de *poeîn* dos deuses, sua poesia (*poiésis*) – afinal, os deuses os fizeram, *athanatoi poiésan*.

Apropriando-me desse verbo tanto no que diz respeito à ação humana de produção intelectual como naquilo que é resultado da ação divina, podemos afirmar seguramente que Diego Velázquez, pintor sevilhano, nascido em 6 de junho de 1599 e morto em 6 de agosto de 1660, é poeta e poesia. Sua capacidade produtiva, quando pinta, o torna um *poietés*, e por fazê-los, quadros únicos e especialmente realizados, só pode ele mesmo ter sido, uma *poiésis*.

Velázquez pintor é poeta e poesia. Essa assertiva exclui qualquer possibilidade de atribuir-lhe certo gênio, qualidade capaz de produzir inexplicavelmente obra que é ícone de inspiração divina (Platão, *Íon*, 532a-534a. Inquérito. 1988. pp. 40-51), algo que associa a obra de arte ao inatismo e, portanto, apartada de uma proposta de produção, alicerçada na *ars*, logo humana. Nesse sentido, o pintor sevilhano iconiza a *forma mentis* de uma época cujo cerne são protocolos capazes de produzir efeitos artísticos, amiúde, enigmáticos, porém absolutamente previsíveis para aqueles que observam os objetos e textos de perto, compreendendo o sistema normatizador e normalizador que regula a prática artística e instrui seu espectador ou seu leitor (*docere*). Não há como não entender Velázquez sem ter em mente que ele é o produto de um ambiente em que “regimes de representação discursiva e não-discursiva [são] ordenados pela retórica aristotélica e latina e interpretados pela teologia-política católica” (J. A. Hansen, “Ler e Ver: Pressupostos da Representação Colonial”, p. 26-27).

Talvez, essa característica, atualmente, afaste objeto produzido da recepção, dos espectadores de hoje. Invariavelmente, as leituras que são feitas das representações seiscentistas operam categorias éticas (em oposição às êmicas) à obra, isto é, aquelas que projetam sobre o objeto observados o mundo do observador, no caso, não *discreto*. O desconhecimento das regras os torna ineptos (*non aptum*). São néscios (*non scio*) quando se defrontam com sua “poesia”, mediada pela agudeza e pelo engenho (*ingenium*). E isso provoca três possibilidades de atitude: uma limita a importância da obra, relegando-a ao Érebo das obras incompreendidas, outra propõe leitura anacrônica que mais fala do observador do que da obra observada e a terceira proporciona o deleite (*delectare*), mediada atenção redobrada na sua observação. Desconsiderar seu valor é impensável e falar de nós e não do pintor não é o caso, resta-nos, pois, desvelar alguns de seus enigmas. Para assim, talvez, nos aproximarmos dos expectadores do século 17 e, daí, aferirmos a engenhosidade desse pintor, discreto e prudente, que bem representa esta arte no período.

O enigmatismo seiscentista é algo formidável, porquanto apresenta proposições não imediatas, retoricamente observadas.

Estão baseadas em construções metafóricas, que nada mais são do que o resultado de uma operação analógica de termos distantes. Assim o pintor propõe que observador leia os quadros “não só por um nexos temático mas também por sua articulação pragmática, à qual os temas se subordinam” (J. A. Hansen *A Sátira e Engenho*. Cia das Letras. 1989. p. 34). O que se vê, de plano, pode não ser o que se desejou figurar, de sorte que quase sempre estamos diante de uma proposição do tipo “A é igual B, se e somente se, A for diferente de B”. Entretanto, aquilo que se pode dizer de imediato, também serviu à proposta inicial de produção de modo que há nessa arte um acúmulo, uma sobreposição de mensagens e, a partir daí, cabe à recepção observar sua superfície óbvia, limitada e néscia ou adicionar a essa uma/s outra/s subliminar/es, enigmática/s, metafórica/s e, conseqüentemente, complexa/s. Cabe ao observador acioná-las simultaneamente. Dois produtos exemplares dessa concepção em Velázquez são *Las Hilanderas* e *Las Meninas*.



Figura 1 - Las Hilanderas o La Fabula de Aracne (Museo del Prado, Madri)

Las Hilanderas superficialmente pode ser apenas a figuração de uma oficina de fiação. Pode ser apenas a representação de um espaço de trabalho, ponto de partida comum em Velázquez e algo muito comum nessa cultura como explicitou Antonio Maravall. Isto sem falar, é claro, da observação formal e técnica das habilidades do pintor no que diz respeito ao movimento, à luz, ao claro-escuro, à profundidade e à sombra. Ainda segundo o historiador, no rastro de Max Weber, o quadro nos revela, assim, uma mentalidade de época que tem apreço pela “produção industrial” (*A Cultura do Barroco*, 1997. Edusp. p. 162.). O que nos leva a imaginar que o artista estava preocupado com a representação de estratos da sociedade cujo modo de vida se distingue pelas pessoas ilustres e pela vida cortesã.

Porém, parece-me pouco provável que essa tenha sido a única proposta de Velázquez, ou mesmo, que nela tenha se empenhado, pois a tela traz consigo uma série de elementos que operam uma segunda visada não tão superficial e, portanto, mais aguda. A começar por seu nome efetivo *Las Hilanderas o la Fábula de Aracne*. O nome, portanto, nos remete ao mito greco-latino: a estória de Aracne, excelente tecelã lídia, que aprendera com Palas Atena sua arte e que, por conta de sua soberba – quis rivalizar com a deusa –, foi punida tendo sido transformada em aranha (Ovídio. *Metamorfoses*. Editora 34. 2019. pp. 317-327. vv. VI, 1-145).

Tendo o mito como centro, a tela apresenta três planos distintos que interagem. Um primeiro no qual está figurada a oficina onde cinco mulheres trabalham. Duas delas, metáforas do mito: na roca à esquerda, Palas Atena; a outra, à direita,

manipulando os fios, Aracne. Velázquez adapta o mito à *forma mentis* do 17. Num segundo plano, observa-se um vestíbulo, no fundo da tela, bem iluminado, no qual são representadas mais três mulheres, duas das quais observando o terceiro plano e uma, o primeiro e, conseqüentemente, a nós, expectadores. Essas mulheres como que estabelecem ligação entre nós e o terceiro plano, entre realidade figurada metaforicamente, o mito em si e nós, observadores. Vale dizer que no terceiro e último plano, encontra-se uma tapeçaria que nada mais é do que a reprodução em tapeçaria de uma pintura: *O rapto de Europa*. Esse nos oferece contribuição no âmbito do mito, relaciona-se com Aracne, é uma de suas tapeçarias; de outro lado, retoricamente, é alusão, é emulação, afinal, seu autor é Tiziano Vecellio (muito considerado por Velázquez). Vejamos:



Figura 2 - O rapto de Europa de Tiziano (Dulwich Picture Gallery, Londres)



Figura 3 - Detalhe do terceiro plano de "Las Hilanderas"

Pode-se falar muito mais desse quadro, mas, efetivamente, ele nos fornece algo importante para se observar um Velázquez. Ele mostra que uma banal visão depurada só pelo gosto não é suficiente para se entendê-lo. O mesmo fato pode ser aferido em seu principal e mais famoso quadro: *Las Meninas*.



Figura 4 - Las meninas (Museo del Prado, Madri)

Numa primeira observação, *Las Meninas* não parece ser algo excepcional. Um olhar sobre a vida cortesã, a família real, em cujo centro está a infanta Margarida e suas aias. No entanto, observa-se, também, a representação do avesso de um quadro e seu pintor - um auto retrato de Velázquez - a pintar e a ver, quem sabe, aquele que está sendo representado. Certamente, esse modelo não é a infanta, pois ela já está *em Las Meninas*, no primeiro nível de observação, este é o seu quadro, este que estamos vendo. Quem seria então? Nós a vê-lo? Talvez. Ou simplesmente, aquele que no ato da pintura observa, como nós, a cena ao mesmo tempo que é o modelo do quadro que o pintor está pintando. Se assim é, este quadro é singular, pois representa a todos indistintamente, bastando para tal, estar na frente dele. Isto é, *Las meninas* é o quadro de quem não está no quadro, pelo menos, inicialmente.

Contudo, o observador mais atento irá verificar a presença de um espelho no fundo da câmara e nele perceberá a presença de uma imagem do rei Felipe IV e da rainha Mariana. Seriam eles, portanto, os observadores da cena, aqueles que ocupariam originariamente o lugar a nós reservado na observação. Assim, simultaneamente, são observadores, espectros e figuração em curso, imagem enigmática que está sendo elaborada pelo pintor do quadro.

Nesse sentido, são essenciais as palavras de Michel Foucault: "Talvez haja, neste quadro de Velázquez, como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. Com efeito, ela intenta representar-se a si mesma em todos os seus elementos, com suas imagens, os olhares aos quais ela se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer. Mas aí, nessa dispersão que ela reúne e exhibe em conjunto, por todas as partes um vazio essencial é imperiosamente indicado: o desaparecimento necessário daquilo que a funda - daquele a quem ela se assemelha e daquele a cujos olhos ela não passa de semelhança. Esse sujeito mesmo - que é o mesmo - foi elidido. E livre, enfim, dessa relação que a acorrentava, a representação pode se dar como pura representação." (*As Palavras e as Coisas*. Martins Fontes. 2000. 20-21)

O espelho, aliás, sempre se constituiu como elemento cativante da representação, mesmo que comecemos com a proposição platônica (Platão. *A República*. Gulbenkian. 1987. pp. 452-453. 596b), onde é proposta imitação de todas as coisas do mundo a partir dele. Seria ele o artefato essencialmente mimético capaz de reproduzir com exatidão tudo que há. Dessa forma, os *eikones*, as imagens produzidas, se não satisfazem a Platão – não são verdadeiros, são precários – seguramente, são fundamentais para a compreensão do processo da *mimesis* aristotelicamente observado e, nesse sentido, curiosamente, alvo de preocupação das artes miméticas, não apenas na pintura.

Velázquez se vale do espelho, pelo menos mais duas vezes, a primeira em *La Venus del Espejo*, que se apoia na aplicação de um lugar comum, pois que emula Tiziano (*Vênus de Urbino*, Galleria degli Uffizi, Florença) que, por sua vez, emula Giorgione (*Venere dormiente*, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden). O espelho, assim, é figurado agudamente, já que ele reflete aquilo que já fora pintado pelos italianos e, daí, concentrando-se no novo, apresenta a deusa de costas e não frontalmente como no caso de Tiziano e de Giorgione.



Figura 5 – A Vênus do espelho (National Gallery, Londres)

A segunda utilização do espelho – e ele neste caso é uma possibilidade – ocorre na tela *Cristo en Casa de Marta y Maria* com agudeza tão significativa quanto a dos quadros já lidos.



Figura 6 – Cristo en Casa de Marta y Maria (National Gallery, Londres)

É notável no caso de *Cristo en Casa de Marta y Maria*, uma leitura de (*Os Evangelhos, uma Tradução*. Ateliê Editorial. Lucas, 10.38-42. 2020. p. 328-329), suas inúmeras camadas de significação. Primeiro, o tema está subordinado ao primeiro plano do quadro, nele, o segundo plano, justamente temos Jesus, Maria ajoelhada e Marta a reclamar do trabalho a que se tem submetido, conforme se lê em Lucas. Já no primeiro plano, estão figuradas duas mulheres: uma trabalhando e a outra a advertir. O contrafluxo visual da primeira nos leva a entender que as duas mulheres são o reflexo cotidiano da passagem do evangelho. Assim o olhar de Marta, que está em primeiro plano à direita, nos captura de forma avassaladora. Tem-se a impressão de sermos o alvo de uma atenção iconizada, porém, na realidade, o alvo é Cristo que para nós não passa de uma imagem, um ícone do engenho do pintor. É importante também notar que o dedo indicador de Maria aponta ao observador da cena onde deve estar sua atenção - o canto à direita da tela: uma janela, uma abertura na parede ou um espelho? Qualquer uma das possibilidades. Mas prefiro que seja um espelho. Novamente, Velázquez nos constrange, porquanto, nos coloca como observadores ideais da cena. Em *Las meninas* como reis e agora como o próprio Jesus Cristo. O espelho atrás das mulheres recoloca o olhar de Marta sobre Cristo que está à sua frente, e também às suas costas espectralmente, como que denotando sua ubiquidade.

Segundo Maravall, esta forma enigmática de representar o mundo liga-se, fundamentalmente, à noção de que é necessário provar às pessoas da época que tudo é regido pelo protocolo, logo tudo que se lhes aponta é ilusório, regido pelo saber e pela prudência: “Por isso são tão importantes as técnicas empregadas para sublinhar a condição aparente e ilusória do mundo empírico. Compreende-se o grande desenvolvimento que elas adquirem e seu papel decisivo em todas as formas de comunicação com um público. Na arte, os efeitos aos quais se recorre para se produzir um certo grau de indeterminação acerca de onde acaba o real e começa o ilusório correspondem ao delineamento que acabamos de fazer. Entre os efeitos desse tipo - para explicitar o que queremos dizer - citaríamos como exemplos alguns quadros fundamentais de Velázquez, tais como *Las Meninas* ou *Cristo en Casa de Marta y Maria*. Observemos que agora não se trata do ingênuo virtuosismo de copiar algo com realismo tal que nos leve a acreditar que é coisa real e viva o que é apenas imagem pintada. O ensaio velazquiano é muito mais complexo: trata-se de multiplicar uma imagem dentro de outras, tão funcionalmente articuladas que chegam a produzir alguma incerteza sobre o momento no qual, nesse jogo de imagens, se transfere do representado para o real.” (A Cultura do Barroco. Edusp. 1997. p. 316-7)

Uma outra questão que nos intriga em Velázquez é a aproximação entre dois tipos antagônicos de composição. Uma

pública e elevada e outra privada e baixa, a primeira virtuosa, a segunda viciosa, que respondem a uma ética absolutamente própria do período. Uma concorre com o louvor, outra, com o vitupério. Tal dicotomia torna-se absolutamente visível e óbvia, quando observamos, lado a lado, a dedicação de Velázquez na pintura não só dos membros da casa real de Espanha e outros insígnies nomes do século 17, como também de personalidades vulgares da vida cotidiana. Vejamos: *Retrato do Papa Inocêncio X* e como o *Retrato do anão Francisco Lezcano*.



Figura 7 - Retrato do Papa Inocêncio X (Galleria Doria-Pamphili, Roma)



Figura 8 - Retrato do anão Francisco Lezcano (Museo del Prado, Madrid)

Essas oposições, isto é, da perfeição e da imperfeição, também podem ser provocadas pela presença do elevado e do vulgar simultaneamente. E ambas são surpreendentes. Nesse sentido, as célebres telas: *El triunfo de Baco* ou *los borrachos* e *La fragua de Vulcano*.



Figura 9 - El triunfo de Baco ou los borrachos (Museo del Prado, Madri)



Figura 10 - La fragua de Vulcano (Museo del Prado, Madri)

No caso das anomalias, segundo José López-Rey (*Velázquez - Obra Completa*. Tashen. 1998 p. 129-30), estas estariam a serviço da figuração da natureza humana e seus desvirtuamentos. Além disso, é importante dizer que estas pessoas tinham uma posição no mundo cortês, serviam à quebra do tédio, do fastio, do enfado, que o mundo das aparências, regido pelos protocolos, proporcionava.

A simultaneidade de imagens vulgares e elevadas poderiam atender à preocupação seiscentista das ruínas que sem dúvida se associam à fugacidade da vida. Ao propor Baco ao lado de bêbados ou Apolo, junto dos ferreiros, Velázquez expõe o contraste entre o divino imortal e o humano mortal em que o primeiro representaria a perenidade – é um deus –, e os demais aquilo que há de mais fugaz – o humano. Não é de outra forma que se nos apresenta a megalocéfala de *Las meninas* em contraponto à virtuosidade real da infanta Margarida, suas aias e seus pais espectrais.

Tais observações acerca de Velázquez indicam apenas algumas características que não devem ser deixadas de lado ao tomarmos contato com a pintura desse artista. Elas comprovam que, se uma de suas preocupações era figurar a fugacidade da vida, Velázquez conseguiu construir a representação real daquilo que há de mais perene, sua arte. *Ars longa, vita brevis*.

***Paulo Martins** é professor de Letras Clássicas na USP. Autor, entre outros livros, de *Imagem e Poder* (EDUSP).

A primeira versão desse texto foi publicada no *Jornal da Tarde*, *Caderno de Sábado*, p.1. 25 de junho de 1999.