As meninas de Velázquez (entre o quadro e o espelho)

Alexandre Sá

Mas a pintura faz intervir uma dificuldade: há o pensamento que vê e que pode ser descrito visivelmente.
As meninas são a imagem visível do pensamento invisível de Velázquez.
O invisível seria então, por vezes, visível?
René Magritte

"Se estivéssemos narrando ao invés de analisar, é provável que disséssemos:
Eu vejo você me vendo –
eu em você vejo a mim mesmo sendo visto –
vejo você vendo você sendo, sendo visto –
e tudo o mais além da gramática.
Somos espelhos confrontados, refletindo a consciência um do outro infinitamente.
Coparticipantes de uma infinitude que não é espacial, mas psicológica.
Uma infinitude que não é elencada em um mundo estrangeiro, mas na mente que sabe que se sabe.
O espelho em As meninas é apenas um emblema central, um signo do furo.
As meninas é inteiramente uma metáfora, um espelho da própria consciência"
Leo Steinberg

"Não, de novo não
Não quero ouvir não
Agora não
Maldito rádio
Agora que parecia que eu ia
Deixar um falso amor lá na memória
Agora que parecia que ia ser agora
Não é momento
De machucar meu coração com melodias
Maldito rádio não me faça pensar nela
Volte pras notícias
Para o hit da nova novela"
Adriana Calcanhotto

É importante começar este texto levantando uma questão óbvia: quais seriam as validades de comentar mais uma vez um quadro que ao longo da história foi analisado, adorado, discutido e debatido nas mais diversas instâncias? O que ainda haveria de útil no conjunto de problemáticas levantadas em *As meninas,* se a arte, a psicanálise, a filosofia e alguns outros saberes já se dispuseram a avaliar e a lançar tais relações de maneira exemplar e praticamente extenuada? Talvez nada.

Talvez este texto já comece então fadado ao fracasso em virtude da impossibilidade de completar um pensamento que ingenuamente se ache original. Pensamento este, quase besta, que viria dos possíveis leitores e inclusive de quem escreve. Neste sentido, o texto já nasceria então envolto e paradoxalmente mergulhado em uma falta: a da inelutável possibilidade de revelar algo que ainda não tenha sido dito sobre Velázquez e as suas meninas. E é na tensão oblíqua entre o desejo de completar-se como útil e na consciência de tal cobiça inefável e impossível, que a palavra nasce; como provavelmente toda e qualquer palavra.

Aqui caberia interrogar se não é esta dicotomia, algo também fundamental para os laços que se estabelecem dentro e fora do quadro (da civilização?). Ou ainda, se o laço ou o enlaçamento (compreendido aqui para além da fisicalidade da ação e próximo da esfera da pseudo-completude que se estabeleceria entre eu e você//outros e vice-versa) não estaria sempre numa intermitência muito tênue entre o dentro e fora da esfera do dizível. Ou talvez fosse relevante perguntar se o laço não estaria sempre próximo da bifurcação estabelecida entre o dito e o não-dito. Como se fosse vizinho do núcleo inacessível do abismo que preside e que presume toda a esfera do dizer; como se o laço fosse filho e fruto da palavra em suspensão. E se assim o for, haveria algo dos dois (da minha palavra que se desenha aqui e do vínculo que o meu dizer deseja) que é inescrutável e utópico. Pura perda entre a palavra suspensa pelo liame-navalha que se coloca entre eu e tu.

Se o eu e o tu neste caso, podem ser compreendidos como dois significantes, o deslizamento para o eu-em-obra(s) e o tu-como-espectador ou o eu-enquanto-espectador e o tu-em-obra(s) torna-se também viável, revelando a fatídica certeza que há de haver sempre uma clareira inacessível na experiência estética, ou no laço social da experiência estética; que talvez seja a deambulação intermitente de um jogo

de espelhamentos, como aqueles presentes no quadro de Velázquez e que, como defende Foucault, "*É preciso, pois, fingir não saber quem se refletirá no fundo do espelho e interrogar esse reflexo ao nível de sua existência."*[1]

Pensar o laço social como uma relação que se sustenta através do discurso e tentar explodir a sua aderência a uma época e cultura determinadas, pode vir a nos lançar neste outro jogo de espelhamentos, nesta pulsação potentíssima entre o abrir e o fechar dos sujeitos que se dá como uma revelação através do vaivém estabelecido entre dois significantes e entre dois espaços poéticos, conferindo à experiência estética do encontro (já em obras) algo próximo de um ritmo, de uma palpitação, de um lampejo de um espectro que se estabelece entre o aparecimento e o desaparecimento, entre a revelação e o apagamento de si enquanto possibilidade de ente. Talvez seja assim, através da assunção desta forma de incompletude, que algo possa vir a ser exposto (obviamente sem nunca se revelar por completo). Como aquilo que cai e paradoxalmente é erigido a partir de um metrônomo infinito que se ampara sempre entre dois eixos deslizantes: Eros e Tânatos; Apolo e Dionísio; Eco e Narciso; forma e conteúdo; objetividade e subjetividade; público e particular; cheio e vazio.

O que é fundamental neste caso, é endossar que tais polos e tais pontos por sua vez, nunca estarão confortáveis em suas posições originais/extremas. Ou seja, os locais de onde esta anunciação se enuncia são sempre móveis, movediços, móbiles. Como se fosse possível uma marcação de compasso de tempo entre dois eixos sem nome que precisarão redescobrir sua origem a todo instante. E será esta, a esfera de sua busca e a delícia da sua epopeia, pois de fato, paradoxalmente, a dicotomia não existe. Inclusive, entre o ver e o ser visto.

> "Quem vê o quê, numa tal experiência? Quem olha? Quem é olhado? Quem <<expecta>>? Quem é aguardado? Estamos, sem dúvida, diante da imagem – por mais soberana que seja – como a falena diante de sua chama. Quando partimos alegremente para uma caça às borboletas, sabemos verdadeiramente quem será a verdadeira presa e quem será o verdadeiro caçador?"[2]

Didi-Huberman em *Falenas*, discorre sobre a estética e a lógica da aparição que viria inevitavelmente (e obviamente) aderida à desaparição, através de uma linda metáfora poética: a falena; uma espécie de borboleta noturna que destrói (consumindo) alguns tipos de árvores e arbustos. Além disso, as falenas, da mesma forma que as borboletas, sempre são atraídas pela luz que paradoxalmente as desorientam e as

seduzem; fazendo com que a ruína lhes chegue em virtude da desatenção diante do seu desejo junto ao fogo da pulsão entre a vida e a morte. As falenas surgem então como um epíteto da metamorfose de toda e qualquer imagem que aparece e desaparece em sua vontade de encontrar algo que pressupostamente a ilumine; ou seja, algo que a revele, que a traduza e que lhe dê algum conforto.

> "O ser que borboleteia faz, pelo menos, duas coisas: para começar, palpita e agita-se compulsivamente, o seu corpo vai e vem sobre si mesmo, como numa dança erótica ou num transe. Depois, o ser que borboleteia, erra e agita-se à toda, arrastando seu corpo daqui para ali como que numa exploração inquieta, numa busca que decididamente ignora o objeto último. Há nesta dança algo de instabilidade fundamental do ser, uma fuga das ideias, um poder absoluto da livre associação, uma primazia do salto, uma ruptura constante das soluções de continuidade."[3]

E continua:

> "E isto é válido para os humanos como para as borboletas: o desejo move cada gesto, mas cada gesto do desejo comporta uma certa relação com a morte. A *imago* revela-se na sua função psíquica, tão dúplice e pulsativa quanto as asas da borboleta: ela forma o meio privilegiado para uma constituição simbólica do sujeito, mas advém facilmente <<factor morte>> e meio primeiro da destruição do outro pela agressividade que é, como entre os insetos, afrontamento mimético e espetacular"[4]

A metáfora da falena parece trazer uma associação possível para a questão do laço que aqui, também interessa abordar como uma variação da experiência estética. Didi-Huberman faz uso da lógica de funcionamento da imagem como sendo uma possibilidade de abordar as diversas esferas da relação visual (em uma primeira instância), da mesma forma que as infindáveis (i)lógicas de confrontamento da realidade subjetiva. Haverá então, sempre uma relação pareada entre o ver e o ser visto, entre o ser e o ser isto; que além de ser fundamental para a constituição simbólica do sujeito, será atravessada pelo desejo, pela cobiça do desejo do encontro que, por sua vez, estará envolto por uma presença absoluta da morte, numa relação de intermitência infinita.

É curioso pensar que a palavra falena vem do grego *phalaina* que, segundo o Dicionário etimológico da língua portuguesa[5] de 1955, é o mesmo radical da palavra baleia. Em certo sentido, os dois animais têm uma conexão análoga de existência considerando as suas deambulações entre o aparecimento e o desaparecimento. Se a

falena, no meio da noite, abre e fecha suas asas para que se movimente, da mesma forma que já havia em seu passado um abrir-se para a vida fora do casulo; a baleia, envolta em seu ambiente natural, também absolutamente particular, vive numa pulsão dialógica brincante entre o aparecer e o desaparecer. Sua presença diante de nossos olhos é apenas um lampejo de visão, um instante, uma pequena iluminação, um salto para que na concretude de um mundo que não inteiramente seu, ou seja, para que na atmosfera desconfortável das coisas necessárias, esvazie os seus pulmões para posteriormente mergulhar e sumir mais um pouco.

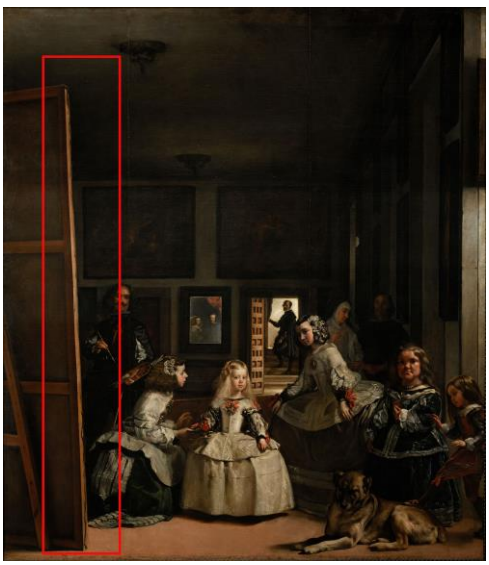
Em *As meninas* de Velázquez, tal dicotomia parece inundar o próprio espaço da composição, já que é perceptível a presença um traço subentendido e invisível que divide a imagem em dois eixos. Logo acima da cabeça do próprio pintor, o que se revela é o silêncio do espaço vazio da própria representação, como se fosse um eco que explicitasse algo de murmúrio da tela, numa amplidão extremamente particular.

As Meninas – Velázquez - 1656

É possível perceber alguns indícios, alguns índices de imagens nas pinturas que ali se colocam como presença e paradoxalmente, ausência. A parte superior do quadro revela o seu próprio espaço poético onde o jogo de relações tece o terreno possível para a sua construção deambulatória indizível. O espaço se coloca como uma explicitação simbólica da presença de uma ausência que reverbera e retumba, talvez indicando

inclusive seu núcleo inacessível, seu nó oco que envolve a cena. As pinturas que estão na parte superior do quadro parecem ter optado, por uma razão extremamente íntima e não menos natural, em exilar-se do relevo da luz, existindo apenas como forma esvaziada, como eixo semântico que promove e provoca o abismo imprescindível para que o laço se construa. Como se a imagem pressentisse por si só, a necessidade da beira do abismo do mutismo, para que talvez, em outro tempo ou mesmo em outro quadro, venham a ressurgir e descobrir a lu(zc)idez necessária para que possam deixar-se revelar. E depois, mergulharem novamente na escuridão inerente a toda e qualquer imagem. Ad infinitum.

Este não-dito que o silêncio carrega como filho, ganha força na tela que Velázquez pinta dentro da própria pintura. Sem nenhuma informação clara sobre seu processo poético (e por que não, político?), o que nos resta é seu avesso, seu contrário, sua dobra e seu enigma. E talvez, de acordo com a sua inacessibilidade, a imagem não vista torna-se um paradigma da imagem enquanto tal, sempre envolta por uma névoa noturna, sempre incerta sobre tudo aquilo que é capaz de dar a ver. Velázquez nos confronta. Nos atravessa. E nos desafia. Antes de todo o jogo já sabido de nos colocar no lugar do casal de reis que é refletido no espelho, talvez haja algo no olhar do pintor que nos pergunte de fato, em que medida fomos construindo o nosso vício de ver e sermos vistos, como se houvesse uma dúvida/dívida em suspensão e um apagamento de nossas certezas diante daquilo que se vê.



O que de fato, ultrapassa a tela e nos persegue ao longo da história é também o laço e a angústia do enlaçamento. Mesmo com todas as personagens, o que parece nos interrogar de maneira contundente é esse obtuso olhar que de fato, nada vê, para que assim, possamos comungar a experiência imprópria da cegueira redentora do existir. O discurso aqui se exime, se exila num esvaziamento proposital para que possa ser preenchido de acordo com todos os rumores advindos das mais variadas épocas. O que resta é o duelo.

> " Quando o homem encontra o seu semelhante, rodeia-o com o olhar experimentando nesse momento, a sua visão como uma tensão de caras e perfis. As caras para as quais palpita, e toda a sua palpitação, são-lhe devolvidas em espelho, num redemoinho de asas batentes "[6]

As meninas (detalhe).

Olhando com mais cuidado, é possível perceber uma pequena borboleta no cabelo de Dona Agustina Sarmiento de Sotomayor. A personagem que era a criança da infanta Margarida da Áustria, curva-se frente a real pessoa para oferecer-lhe um pequeno jarro de argila que contém água, além obviamente do molde do seu vazio. Ela lhe dirige o olhar da mesma maneira que este objeto-espaço esvaziado. No conjunto de espelhamentos e discursos evanescidos que se abrem em busca de um laço que talvez só possa vir a se estabelecer a partir daquilo ou daquele que está na impossibilidade do fora do quadro, o único olhar que se dirige a alguém é o dela.

> "Se vocês observarem as coisas de perto, neste quadro que diz-se ser o quadro dos olhares que se cruzam e de um certo tipo de intervisão, como se todas as personagens se caracterizassem por qualquer relação com qualquer um, verão que exceto o olhar da menina Maria Agustina Sarmiento que olha Dona Margarida, nenhum outro olhar se fixa a nada. Todos os outros olhares estão perdidos sobre qualquer ponto como se dissessem 'um anjo passou'"[7]

Uma metáfora?

Leo Steinberg, historiador e crítico de arte russo em seu texto sobre *As meninas*, defende que muitas características podem ser detectadas no quadro de Velázquez: um objeto emoldurado, uma bela superfície, um espaço ilusório, um evento simulado e antes e acima de qualquer coisa, uma forma de explicitar o modo através do qual a presença vital age. O autor deixa claro que embora a questão emblemática que o espelho traz através do reflexo e do enlaçamento do espectador seja importante, ela talvez já tenha sido trabalhada anteriormente em alguns outros quadros do século XVI como por exemplo, *Autorretrato em um espelho convexo* de Parmigianino.

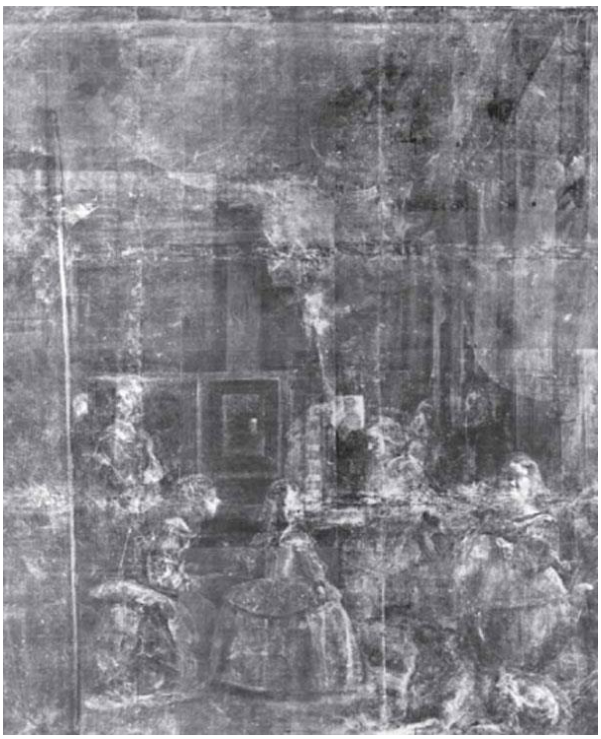
Autorretrato em um espelho convexo – 1524

Por outro lado, o autor defende que o quebra-cabeças ontológico e/ou epistemológico que ocorre em As meninas é insuperável. E termina por afirmar que é a absoluta veracidade com que a presença vital, ou melhor, a presentidade dos entes se coloca, é que faz do quadro aquilo que ele representa para a história. Ou seja, já que em certo sentido, as relações entre as personagens são consideravelmente esvaziadas; e como Lacan aponta no seminário XIII, nenhuma delas fixa seu olhar em nada, exceto Dona

Agustina Sarmiento de Sotomayor, suas existências parecem preocupadas com o simples fato de existir. E em virtude de um certo descompromisso na cena retratada, o que sobra, é a tal existência vital das figuras.

É importante destacar que uma radiografia feita pela vice-diretora do Museu do Prado, aponta que houveram algumas modificações na tela. Originalmente pintada entre 1656 e 1657, Velázquez é chamado para modificá-la em 1659, produzindo então a versão que conhecemos, obviamente sem ainda a presença da cruz da Ordem de Santiago, que também foi pintada posteriormente à morte do próprio pintor como uma honraria e uma homenagem em virtude da relevância de sua obra.

Segundo esta radiografia, é possível perceber que a própria figura de Velázquez não fazia parte do quadro original. O pintor se insere na imagem devido a um giro do destino que acontece em 1657. Inicialmente, no lugar do pintor, havia um jovem que dava um bastão a Infanta Margarida, indicando que esta seria a herdeira do trono em virtude da ausência de um filho homem. Contudo, em 1657, nasce Felipe Próspero (filho do casal real) e como defende Leo Steinberg, a pintura perde a sua função. Não só a pintura perde a sua função, mas a própria Infanta Margarida perde o legado do trono e a sua posição enquanto signo. Através da herança que cai, a memória precisa ser reinventada. A Infanta, historicamente, já representaria uma falta.



Se na versão final, Dona Agustina Sarmiento de Sotomayor lhe dirige o olhar e lhe dá um vaso contendo água e o vazio que lhe encerra, na versão inicial eram pequenos doces que indicavam a lembrança da infância e seu futuro abandono, já que Dona Margarida os rejeitava; como curiosamente ainda rejeita a água e o olhar. Pictoricamente, tal rejeição indica como a personagem nega a herança-menina para poder se dedicar às preocupações de uma vida adulta ainda em vias de começar, repleta de seus legados e responsabilidades. É então que surge o pintor, como se tentasse deslocar a questão original do quadro. Talvez ele surja para amenizar o processo de desencantamento inconsciente daquele sujeito assujeitado que parecia ser o centro da tela e do mundo que a envolvia. Velázquez desestabiliza em sua presença instável, terminando por potencializar todas as dúvidas que surgiram a partir da reviravolta que acontece na vida da Infanta. Ele também não a olha e parece interrogar a própria cena da qual faz parte e também deixa de fazer.

Velázquez está no quadro em uma situação de pura presença, mas tal presença se coloca em suspenso já que o próprio ato que a justificaria, o pintar; está em suspenso. Ele apenas observa, para depois fazer algo que também jamais teremos acesso. Da mesma forma que jamais teremos acesso ao alvo do seu olhar e à tela que surge como enigma para a história. Velázquez emerge como um símbolo do apagamento das certezas que haviam diante do futuro da Infanta Margarida, como um emblema da relativização do próprio devir da personagem e em certo sentido, como um elemento que fratura e esvazia a sua potência narcísica. Velázquez é um corte. Um instrumento estrutural que auxilia na assunção da suspensão do legado e da herança familiar, para nos lançar em uma esfera de incerteza e angústia. Seria possível então pensar em Veláquez como uma metáfora do próprio analista?

O que ele pinta? Para Lacan, esta pergunta é absolutamente ingênua e não mereceria ser feita. Pois além de não estarmos em uma posição de análise possível do quadro (este que nos é renegado), vir a pintar ou já ter pintado (e isto talvez seja a única certeza que temos), nos introduz à dialética do vir a ser do sujeito. Para Lacan, a hipótese de que Velázquez pintaria um retrato do casal real refletido no espelho é utópica por duas razões específicas: A primeira é a própria escala. Não seria possível que o casal real estivesse refletido e enquadrado a tal distância de maneira tão exata como aparece no espelho. A segunda é a de que um casal real jamais teria tempo e nem mesmo paciência

para poder estar tão impassível esperando um retrato do pintor. Se de fato, Velázquez os estivesse pintando, ele assim o faria de memória.

Outra hipótese possível é a de que a tela que Velázquez está em vias de pintar seria o próprio quadro que vemos hoje (inclusive pelo tamanho original). Velázquez estaria pintando o quadro que pintou e no qual está inserido. E se assim o for, poderíamos pensar que haveria sempre um quadro dentro do quadro, dentro de outro quadro e assim por diante, num processo infinito e incapturável, provocando e promovendo sempre uma perda; algo de inacessível que existiria entre o quadro e a tela que lhe faz parte, numa relação dialógica estrita e paradoxalmente expandida. Como se o avesso da tela trouxesse algo de S1 e o quadro que vemos, conseguisse guardar algo de S2. O efeito de sujeito que então surgiria como fruto da relação entre dois significantes é o próprio exercício epistemológico e semântico do pintar. E neste caso, seria por demais paradoxal dizer que a aproximação metafórica entre o pintar e o viver, também se faz neste caso, justa?

Desta forma, a Infanta Margarida não seria o objeto a do quadro, que Lacan defende como sendo um ponto de interrogação, uma dúvida, um oco que nos obriga a ver além. Mas a potencialização da representação pictórica dos infinitos objetos as que povoam o quadro (Cabendo-nos perguntar inclusive, se toda obra de arte é sempre erigida por um pântano de objetos as). A menina/o menino/o pequeno ser humano retratado fagocita tais fossos, tais fossas e tais poços de maneira violenta, ávida, angustiada, já que pressente que o seu legado passa a ser o de traduzir a intermitente perda muito maior e mais potente da esfera do viver e estabelecida (aí sim) entre o quadro e o conjunto infinito de espectadores ao longo da história. Como se fosse lúcida a conjunção ortogonal entre alguns pares ordenados: a tela e o quadro; o quadro e o público, a Infanta e a perda irreparável de existir.

O reflexo no espelho, seria apenas um pseudo-reflexo como já defendeu Daniel Arasse. Um quase reflexo que duplicaria a nossa posição de espectadores fundamentais para o jogo simbólico que se estabelece dentro da imagem. E como Hubert Damisch preconiza, haveriam então duas estruturas fundamentais no quadro: Uma estrutura geométrica, através da construção do ponto de fuga, que por sua vez, é deslocado de sua posição original para a porta que daria para um outro espaço; e uma outra estrutura imaginária, onde o centro do quadro é o centro do espelho. Ou seja, o centro imaginário do quadro é o espelho, mas o centro geométrico do quadro é o ponto de fuga que está ao seu lado e que desembocará em um outro espaço que não temos acesso.

Curiosamente, a personagem que está no ponto de fuga geométrico do quadro é Dom Jose Nieto Velázquez, um parente do pintor (seu duplo?). Trata-se de uma figura importante com direito à voz e voto e que foi fundamental para que Velázquez tenha se tornado o pintor da corte. Lacan também se pergunta se tal personagem não teria visto tanto de toda a cena insuportável que exatamente por isto, tenha decidido ir embora. E talvez nos reste interrogar se não seria este duplo-familiar do pintor que captura todos os nossos olhares e indica, quase que de maneira voyeurística, que o real ainda está por vir. Ou ainda, que o real está atrás da porta. Ou pelo menos, no verso da tela, que não há.

"O que ele deixa para trás é uma sala cheia de imagens que são praticamente invisíveis em virtude da pouca iluminação, já que as janelas estão fechadas e a luzes do teto apagadas."[8]

Referências

ARASSE, Daniel. **On n'y voit rien.** Folio Essais. Paris; 2003.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas.* Martins Fontes Editora. SP; 1999.

DAMISCH, Hubert. **L'origine de la perspective.** Flammarion. Paris; 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Falenas. Ensaios sobre a aparição, 2.* KKYM. Lisboa; 2015.

Textos colhidos na rede

STEINBERG, Leo. Velazquez. "Las Meninas". In October, Vol 19. (Inverno, 1981), pgs. 45 – 54

LACAN, Jacques. A identificação. Seminário 9 (1961 – 1962).

_____. O objeto da psicanálise. Seminário 13. (1965-1966)

NASCENTES, Antenor. Dicionário etimológico da língua portuguesa. Francisco Alves Editora. RJ; 1955.

1 FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. p. 12

2 DIDI-HUBERMAN, Georges. Falenas. Ensaios sobre a aparição, 2. p. 34.

3 idem. p. 27

4 idem p. 39

5 NASCENTES, Antenor. Dicionário etimológico da língua portuguesa. p. 60 e 208

6 LACAN, Jacques. A identificação. Seminário 9 p. 407.

7 LACAN, Jacques. O objeto da psicanálise.

8 STEINBERG, Leo. Velazquez “Las Meninas” p. 48