Michel Foucault, «LAS MENINAS», *in As Palavras e as Coisas*, Edições 70, Lisboa, 1988, pp59-71.

O pintor, ligeiramente afastado do quadro, contempla o modelo; talvez se trate de dar um último toque, mas também é possível que ainda não tenha aplicado a primeira pincelada. O braço com que segura o pincel está voltado para a esquerda, na direcção da paleta, e detém-se, um instante, entre a tela e as cores. A mão hábil está suspensa do olhar; e o olhar, por sua vez, repousa no gesto imobilizado. Entre a fina ponta do pincel e o gume do olhar, o espectáculo vai libertar o seu volume.

Não, porém, sem um subtil sistema de rodeios. Distanciando-se um pouco, o pintor colocou-se ao lado da obra a que se aplica. Quer dizer que, para o espectador que o contempla agora, ele se acha à direita do quadro em que trabalha, o qual ocupa toda a extremidade esquerda da tela. Para esse mesmo espectador, o quadro fica de costas: apenas se pode distinguir a parte de trás, cm o imenso caixilho que o suporta. O pintor, em compensação, é perfeitamente visível em toda a sua estatura; de qualquer modo, não está oculto pela grande tela que talvez o vá absorver daqui a um momento, quando der um passo para ela a fim de retomar o trabalho; sem dúvida que ele acaba de aparecer nesse momento aos olhos do espectador, surgindo dessa espécie de grande gaiola virtual que é projectada para trás pela superfície que ele está a pintar. Pode-se vê-lo agora, por um instante, suspenso, no centro neutro dessa oscilação. A mancha escura do corpo e o rosto claro são os intermediários entre o visível e o invisível: saindo dessa tela que nos escapa, surge aos nossos olhos; mas, quando daqui a pouco der um passo para a direita, furtando-se à nossa vista, encontrar-se-á precisamente em frente da tela que está a pintar; entrará nessa região em que o seu quadro, abandonado por um instante, se lhe vai tomar de novo visível sem sombras nem reticências. Como se o pintor não pudesse ser ao mesmo tempo visto no quadro em que está representado e ver aquele em que se aplica a representar alguma coisa. Ele reina no limiar dessas duas visibilidades incompatíveis.

O pintor olha, com o rosto ligeiramente voltado e a cabeça inclinada para o ombro. Fixa um ponto invisível, mas que nós, espectadores, podemos determinar facilmente, pois que esse ponto somos nós mesmos: o nosso corpo, o nosso rosto, os nossos olhos. O espectáculo que ele observa é, portanto, duas vezes invisível, pois não está representado no espaço do quadro e se situa precisamente nesse ponto cego,nesse esconderijo essencial em que o nosso olhar se subtrai a nós mesmos no momento em que olhamos. E, no entanto, como poderemos nós evitar ver essa invisibilidade, aí

à nossa vista, se ela tem, no próprio quadro, o seu equivalente sensível, a sua figura selada? Poder-se-ia, com efeito, adivinhar o que o pintor olha, se fosse possível lançar um olhar para a tela em que ele trabalha; desta, porém, só se vê a trama, as barras horizontais e verticais e o suporte oblíquo do cavalete. O alto rectângulo monótono que ocupa, toda a extremidade esquerda do quadro real, e que figura o reverso da tela representada, restabelece, sob a forma de uma superfície, a invisibilidade em profundidade daquilo que o artista contempla: esse espaço em que estamos, esse espaço que somos. Dos olhos do pintor até ao que ele vê há uma linha imperiosa que não poderíamos evitar, nós, os que olhamos: ela atravessa o quadro real e sai da superfície do quadro para vir dar ao lugar onde nós vemos o pintor que nos observa; essa linha atinge-nos infalivelmente e liga-nos à representação do quadro.
Aparentemente, esse lugar é simples; é um lugar de pura reciprocidade; olhamos para um quadro de onde um pintor, por sua vez, nos contempla. Nada mais que um face a face, uns olhos que se surpreendem, dois olhares frente a frente que se cruzam e se sobrepõem. E, no entanto, esta subtil linha de visibilidade envolve toda uma complexa

rede de incertezas, de permutas e de rodeios. O pintor só dirige os olhos para nós na medida em que nos encontramos no lugar do seu motivo. Nós, os espectadores, estamos a mais. Acolhidos por esse olhar, somos ao mesmo tempo expulsos por ele, substituídos por algo que ali sempre esteve antes de nós: o próprio modelo. Mas, inversamente, o olhar do pintor, dirigido para um ponto vazio, fora do quadro, aceita tantos modelos quantos os espectadores que lhe apareçam; nesse lugar preciso, mas indiferente, o contemplador e o contemplado permutam-se incessantemente. Nenhum olhar é estável, ou antes, no sulco neutro do olhar que trespassa a tela perpendicularmente, o sujeito e o objecto, o espectador e o modelo invertem os seus papéis permanentemente. A grande tela voltada na extremidade esquerda do quadro desempenha aqui a sua segunda função: obstinadamente invisível, impede que seja alguma vez determinada ou definitivamente estabelecida a relação dos olhares. A fixidez opaca que ela faz reinar de um lado toma para sempre instável o jogo das metamorfoses que se estabelece no centro entre o espectador e o modelo. Como nós só vemos a parte de trás dela, não sabemos quem somos, nem o que fazemos. Somos vistos ou somos nós que vemos? O pintor fixa um lugar que, de instante a instante, não cessa de mudar de conteúdo, de forma, de rosto, de identidade. Mas a imobilidade atenta dos seus olhos reconduz a outra direcção que eles já seguiram muitas vezes e que em breve, sem dúvida alguma, vão retomar: a da tela imóvel, na qual se esboça ou talvez esteja

desde há muito e para sempre pintado um retrato que nunca mais se apagará. De sorte que o olhar soberano do pintor domina um triângulo virtual que define no seu percurso esse quadro: no cimo — único ponto visível —, os olhos do artista; na base, de um lado, o lugar invisível do modelo, do outro, a figura provavelmente esboçada na tela voltada.

No momento em que colocam o espectador no campo do seu olhar, os olhos do pintor captam-no, obrigam-no a entrar no quadro, determinam-lhe um lugar a um tempo privilegiado e obrigatório, retiram dele a sua luminosidade e visível forma e projectam-na sobre a superfície inacessível da tela voltada. Ele vê a sua invisibilidade tornada visível para o pintor e transposta numa imagem definitivamente invisível para ele próprio. Tal surpresa é multiplicada e toma-se mais inevitável ainda por uma armadilha marginal. No lado direito, o quadro recebe a sua luz de uma janela representada segundo uma perspectiva muito curta, em que apenas se vê a sua moldura; de modo que o fluxo de luz que ela espalha largamente banha a um tempo, com a mesma generosidade, dois espaços vizinhos, entrecruzados, mas irredutíveis: a superfície da tela, com o volume que ela representa (quer dizer, o atelier do pintor ou a sala onde ele instalou o seu cavalete), e defronte desta superfície, o volume real que o espectador ocupa (ou ainda o sítio irreal do modelo). Percorrendo a sala da direita para a esquerda, a vasta luz dourada impele a um tempo o espectador para o pintor, e o modelo para a tela; é ela também que, iluminando o pintor, o toma visível ao espectador e faz brilhar como linhas de ouro aos olhos do modelo o caixilho da tela enigmática onde a sua imagem, transposta, vai ser fixada. Essa janela extrema, de que apenas se vê uma parte, projecta uma luz simultaneamente plena e mista que constitui o espaço comum da representação. Ela equilibra, no outro lado do quadro, a tela invisível: tal como esta, voltando as costas para os espectadores, se cola ao quadro, que a representa, e forma, pela sobreposição do seu reverso visível sobre a superfície do quadro que a suporta, o lugar, para nós inacessível, onde cintila a Imagem por excelência, assim a janela, simples abertura, instaura um espaço tão manifesto quanto o outro é oculto; tão comum ao pintor, às personagens, aos modelos, aos espectadores, quanto o outro é solitário (porque ninguém o olha, nem mesmo o pintor). Da direita, derrama-se por uma janela invisível o puro volume de uma luz que toma visível toda a representação; à esquerda, estende-se a superfície que esconde, do outro lado da sua bem visível trama, a representação de que ela é o suporta material. A luz, inundando a cena (quer dizer, tanto a sala como a tela, a sala representada na tela, e sala onde a tela está colocada), envolve as personagens e os espectadores e arrasta-os, sob o olhar do pintor, para o lugar onde o seu pincel os vai representar. Mas tal lugar é para nós invisível.

Vemo-nos sob o olhar do pintor, e tomamo-nos visíveis aos seus olhos pela mesma luz que no-lo faz ver. E no momento em que vamos apreender-nos transcritos pela sua mão, como num espelho, não poderemos surpreender deste mais do que o reverso sombrio. O outro lado de um espelho.

Ora, exactamente defronte dos espectadores — de nós mesmos —, na parede que constitui o fundo da sala, o autor representou uma série de quadros; e eis que, entre todas essas telas suspensas, uma delas brilha com singular fulgor. A sua moldura é mais larga, mais escura do que a das outras; no entanto, uma fina linha branca duplica-a no interior, difundindo em toda a sua superfície uma claridade difícil de determinar; tal claridade não vem de parte alguma, mas como que de um espaço que lhe fosse interior. Nessa claridade estranha aparecem duas silhuetas e, por cima delas, um pouco para trás, um pesado cortinado de púrpura. Os outros quadros apenas deixam ver algumas manchas mais pálidas no meio de uma escuridão sem profundidade. Neste, ao invés, abre-se um espaço onde formas reconhecíveis se dispõem numa claridade que lhe pertence exclusivamente. Entre todos estes elementos que se destinam a oferecer representações, mas que as contestam, as ocultam, as dissimulam pela sua posição ou pela sua distância, este é o único que funciona com toda a honestidade e nos deixa ver aquilo mesmo que ele deve mostrar. A despeito do seu afastamento, a despeito da sombra que o cerca. Mas não é um quadro: é um espelho. Ele oferece, enfim, esse encanto do duplo que nos recusam tanto as pinturas afastadas como a luz do primeiro plano no jogo com a tela irónica.

De todas as representações do quadro, esse espelho é a única visível; mas ninguém o olha. De pé, ao lado da sua tela, e com a atenção concentrada no modelo, o pintor não pode ver esse espelho que brilha suavemente atrás dele. As outras personagens do quadro estão, na sua maioria, voltadas também para o que se deve passar à frente — para a clara visibilidade que margina a tela, para essa varanda de luz onde os seus olhares encontram aqueles que os vêem, e não para essa cavidade obscura em que se fecha a peça onde estão representados. Há, na verdade, algumas cabeças que se mostram de perfil: mas nenhuma delas está suficientemente desviada para olhar, do fundo da sala, esse espelho desolado, pequeno rectângulo brilhante, que é pura visibilidade, mas sem nenhum olhar que possa apossar-se dela, toma-la actual e fruir o fruto subitamente amadurecido do seu espectáculo.

Cumpre reconhecer que esta indiferença só tem par na do próprio espelho. Com efeito, este nada reflecte de quanto se encontra no mesmo espaço em que ele está: nem o pintor, que lhe volta as costas, nem as personagens no centro da sala. Na sua clara profundidade, não é o visível que ele mira. Na pintura holandesa, era de tradição que os espelhos desempenhassem uma

função de redobro: repetiam o que já estava representado no quadro, mas no interior de um espaço irreal, modificado, contraído, recurvo. Via-se nele a mesma coisa que estava em primeira instância no quadro, mas decomposta e recomposta segundo uma lei diferente. Aqui o espelho nada diz do que já foi dito. A sua posição, no entanto, é quase central: o seu bordo superior esta exactamente na linha que divide ao meio a altura do quadro; ocupa, na parede do fundo (ou, pelo menos, na sua parte visível) uma posição mediana; deveria, portanto, ser atravessado pelas mesmas linhas perspectivas que atravessam o quadro; poder-se-ia esperar que um mesmo atelier, um mesmo pintor, uma mesma tela se dispusessem nele segundo um espaço idêntico; poderia ser, pois, o duplo perfeito.

Ora, o espelho nada mostra daquilo que o quadro representa. O seu olhar imóvel vai captar para além do quadro, nessa região necessariamente invisível que constitui a sua face exterior, as personagens que aí estão dispostas. Em vez de abarcar os objectos visíveis, esse espelho atravessa todo o campo da representação, desprezando o que poderia captar aí, e restitui a visibilidade ao que se encontra fora do alcance de todo o olhar. Contudo, essa invisibilidade que o espelho supera não é a do que está oculto: não contorna um obstáculo, não se desvia da perspectiva, dirige-se ao que se mantém invisível devido tanto à estrutura do quadro como à sua existência como pintura. O que nele se reflecte é o que todas as personagens da tela fixam nesse momento, olhando em frente, diante delas; é, pois, o que se tomaria visível se a tela se prolongasse para a frente, descendo até incluir as personagens que servem de modelos ao pintor. Mas, por outro lado, como a tela se detém aí, se mostrando o pintor e o seu atelier, é também o que é exterior ao quadro, quer dizer, exterior a esse fragmento rectangular de linhas e de cores destinado a representar algo aos olhos de todos os espectadores possíveis. No fundo da sala, ignorado por todos, o espelho inesperado faz brilhar as figuras que o pintor olha (o pintor na sua realidade representada, objectiva, de pintor a trabalhar); mas também essas figuras que olham, por sua vez, o pintor (nessa realidade material que as linhas e as cores depuseram na tela). Essas duas figuras são, tanto uma como a outra, inacessíveis, mas de maneira diferente: a primeira, por um efeito de composição próprio do quadro; a segunda, pela lei que preside à própria existência da pintura em geral. Aqui, o jogo da representação consiste em conduzir cada uma destas duas formas da invisibilidade ao lugar da outra, numa sobreposição instável — e em as atirar logo para a extremidade oposta do quadro— para esse pólo que é o mais perfeitamente representado; o de uma profundidade de reflexo no interior de uma profundidade de quadro. O espelho assegura uma metátese da visibilidade que abrange ao mesmo tempo

o espaço representado no quadro e a sua natureza de representação; permite ver, no centro da tela, aquilo que no quadro é duas vezes necessariamente invisível.
Estranha maneira de aplicar à letra, mas invertendo-o, o conselho que o velho Pacheco dera, ao que parece, ao seu aluno, quando trabalhava no atelier de Sevilha: «A imagem deve saltar do quadro.»

II

Mas talvez seja tempo de nomear essa imagem que aparece no fundo do espelho e que o pintor vê em frente do quadro. Talvez seja melhor determinar, de uma vez para sempre, a identidade das personagens presentes ou indicadas, para não nos enredarmos constantemente nessas designações flutuantes, um pouco abstractas, sempre susceptíveis de equívocos e de desdobramentos: «o pintor», «as personagens», «os modelos», «os espectadores», «as imagens». Em vez de persistir incessantemente numa linguagem fatalmente inadequada ao visível, bastaria dizer que Velázquez compôs um quadro; que nesse quadro ele se representou a si próprio, no seu atelier, ou numa sala do Escorial, a pintar duas personagens que a infanta Margarida vem contemplar, rodeada de duenas[1], de damas de companhia, de cortesãos e de anões; que a todas estas figuras se podem atribuir os seus nomes: a tradição reconhece aqui dona Maria Agustina Sarmiente, lá ao fundo Nieto, no primeiro plano Nicolaso Pertusato, bufão italiano. Bastaria acrescentar que as duas personagens que servem de modelos ao pintor não são visíveis, pelo menos directamente; mas podemos distingui-las num espelho; que se trata, sem sombra de dúvida, do rei Filipe IV e da sua esposa Mariana.
Estes nomes próprios seriam referências úteis, evitariam designações ambíguas; dir-nos-iam, em todo o caso, o que o pintor vê, e o que contemplam quase todas as personagens do quadro. Mas a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita, nem que, em face do visível, ela acuse um déficit que se esforçaria em vão por superar. Trata-se de duas coisas irredutíveis uma à outra: por mais que se tente dizer o que se vê, o que se vê jamais reside no que se diz; por mais que se tente fazer ver por imagens, por metáforas, comparações, o que se diz, o lugar em que estas resplandecem não é aquele que os olhos projectam, mas sim aquele que as sequências sintácticas definem. Ora, o nome próprio, nesse jogo, é apenas um artifício: ele permite que se aponte com o dedo, isto é, permite passar sub-repticiamente do espaço em que se fala para o

[1] Em espanhol, no original. (N. do T.)

espaço que se olha, ajustando-os assim comodamente um ao outro, como se fossem adequados. Porém, se quisermos manter aberta a relação da linguagem e do visível, se quisermos falar não contra mas a partir de tal incompatibilidade, de tal modo que fiquemos o mais perto possível de uma e do outro, então é necessário pôr de parte os nomes próprios e permanecer no infinito da tarefa. Talvez graças a esta linguagem baça, anónima, sempre meticulosa, e repetitiva, porque demasiado lata, a pintura pouco a pouco se ilumine.

É mister, portanto, fingir não saber quem se reflecte no fundo do espelho e interrogar esse reflexo ao próprio nível da sua existência.

Antes de mais, ele é o reverso da grande tela representada à esquerda. O reverso, ou antes o direito, visto que mostra de frente o que aquela oculta pela sua posição. Para mais, opõe-se à janela e reforça-a. Tal como esta, constitui um espaço comum ao quadro e ao que lhe é exterior. Mas a janela actua por meio do movimento contínuo de uma efusão que, da direita para a esquerda, incorpora às personagens atentas, ao pintor, ao quadro, o espectáculo que eles contemplam; o espelho, em contrapartida, com um movimento violento, instantâneo e de pura surpresa, vai procurar diante do quadro aquilo que é contemplado, mas não visível, para o tomar visível, no extremo da profundidade fictícia, mas indiferente a todos os olhares. A linha imperiosa que vai do reflexo àquilo que ele reflecte corta perpendicularmente o fluxo lateral da luz. Finalmente — e essa é a terceira função deste espelho — há ao lado dele uma porta que se abre igualmente na parede do fundo. Ela recorta também um rectângulo claro cuja luz compacta não irradia pela sala. Seria apenas uma mancha dourada se não a abrissem ao exterior um batente lavrado, a curva de um cortinado e a sombra de vários degraus. Aí começa um corredor; mas em lugar de se perder na obscuridade, dissipa-se numa mancha de luz que, sem entrar, redemoinha e repousa sobre si mesma. Sobre este fundo, a um tempo próximo e sem limites, projecta um homem a sua alta silhueta; é visto de perfil; com uma das mãos retém o peso de um cortinado; os pés estão colocados em degraus diferentes; tem um joelho flectido. Talvez vá entrar na sala; talvez se limite a espiar o que se passa no interior, contento por surpreender sem ser observado. Tal como o espelho, fixa o reverso da cena; e da mesma maneira que ao espelho, ninguém lhe presta atenção. Não se sabe donde vem; pode-se supor que, seguindo por incertos corredores, contornou a sala onde as personagens estão reunidas e onde o pintor trabalha; talvez tivesse estado, um momento antes, na parte dianteira da cena, na região invisível que contemplam todos os olhos do quadro. Tal como as imagens que se distinguem no espelho, é possível que ele seja um emissário desse espaço evidente e oculto. Há, no entanto, uma diferença: ele está ali em carne e osso; surgiu de fora, no

limiar da área representada; não oferece dúvidas — não é um reflexo provável, mas uma irrupção. Mostrando, para lá mesmo das paredes do atelier, o que se passa defronte do quadro, o espelho faz oscilar, na sua dimensão sagital, o interior e o exterior. Com um pé no degrau e o corpo inteiramente de perfil, o visitante ambíguo entra e sai ao mesmo tempo, numa oscilação imóvel. Repete, sem sair dali, na realidade sombria do seu corpo, o movimento instantâneo das imagens que atravessam a sala, penetram no espelho, se reflectem nele e dele ressaltam como espécies visíveis, novas e idênticas. Pálidas, minúsculas, estas silhuetas no espelho são recusadas pela alta e sólida estatura do homem que surge no vão da porta.

Cumpre, no entanto voltar a descer do fundo do quadro para a parte dianteira da cena; é necessário sair deste circuito cuja voluta se acaba de percorrer. Partindo do olhar do pintor, que, à esquerda, constitui como que um centro deslocado, distingue-se primeiro o reverso da tela, depois os quadros expostos, com o espelho ao centro, depois a porta aberta, novos quadros, cuja perspectiva, muito aguda, não deixa ver senão as molduras na sua espessura e, finalmente, na extrema direita, a janela, ou, antes, a abertura por onde se derrama a luz. Esta concha em forma de hélice oferece todo o ciclo da representação: o olhar, a paleta e o pincel, a tela inocente de signos (são os instrumentos materiais da representação), os quadros, os reflexos, o homem real (a representação consumada, mas como que liberta dos seus conteúdos ilusórios ou verdadeiros que se lhes justapõem); depois a representação despoja-se; vêem-se apenas as molduras e a luz que banha do exterior os quadros, mas que estes, por sua vez, devem reconstituir segundo os seus meios próprios como se ela viesse de outra parte, atravessando as suas molduras de madeira escura. E essa luz, vemo-la, com efeito, no quadro, como que a surgir pelo interstício da moldura; em seguida, atinge a fronte, as maçãs do rosto, os olhos, o olhar do pintor que segura numa das mãos a paleta e na outra o fino pincel... Assim se fecha a voluta, ou antes, por meio desta luz ela se abre.

Tal abertura já não é, como lá ao fundo, uma porta que se abriu; é a própria amplitude do quadro; e os olhares que por ela passam não são de um visitante longínquo. O friso que ocupa o primeiro e o segundo plano do quadro representa — se incluirmos o pintor — oito personagens: Cinco de entre elas, com as cabeças diferentemente inclinadas, voltadas ou baixas, olham na direcção perpendicular ao quadro. O centro do grupo é ocupado pela pequena infanta, com o seu amplo vestido cinzento e rosa. A princesa volta a cabeça para o lado direito do quadro, enquanto o seu busto e os grandes folhos do vestido pendem ligeiramente para a esquerda; mas o olhar dirige-se para a frente, na direcção do espectador que se encontra

defronte do quadro. Uma linha mediana que dividisse a tela ao meio passaria precisamente entre os dois olhos da criança. O seu rosto está a um terço da altura total do quadro. É aí, sem dúvida alguma, que reside o tema principal da composição; é esse o próprio objecto desta pintura. Como que para o provar e sublinhar ainda mais, o autor recorreu a uma figura tradicional: ao lado da personagem central colocou uma outra, ajoelhada, que a contempla. Tal como um doador em oração, ou o Anjo saudando a Virgem, uma governanta, de joelhos, estende as mãos para a princesa. O seu rosto recorta-se num perfil perfeito, à mesma altura
que a criança. A dueña olha para a princesa, e só para ela. Um pouco mais à direita, está uma outra dama de companhia, virada também para a infanta, ligeiramente inclinada para ela, mas com os olhos nitidamente dirigidos para a frente, para onde olham também o pintor e a princesa. Finalmente, dois grupos de duas personagens: um afastado, o outro composto de anões, no primeiro plano. Em cada par de personagens, uma olha para a frente, a outra para a direita ou para a esquerda. Estes dois grupos correspondem-se e formam pares tanto pela posição como pela estatura: atrás, os cortesãos (a mulher, à esquerda, olha para a direita); à frente, os anões (o rapaz que está na extremidade direita dirige o olhar para o interior do quadro). Este conjunto de personagens, assim dispostas, pode constituir, consoante a atenção que se presta ao quadro ou o centro de referência que se escolhe, duas figuras. Uma seria um grande X; no ponto superior esquerdo estaria o olhar do pintor, e, à direita, o do cortesão; no extremo inferior do lado esquerdo estaria o canto da tela representada de costas (mais exactamente o pé do cavalete); do lado direito, o anão Pertusato (com o sapato sobre o lombo do cão). No cruzamento destas duas linhas, no centro do X, o olhar da infanta. A outra figura seria antes a de uma vasta curva; os seus dois limites seriam determinados, à esquerda, pelo pintor, e, à direita, pelo cortesão — extremidades altas e recuadas; o recôncavo, muito mais aproximado, coincidiria com o rosto da princesa e com o olhar que a dueña dirige para ele. Esta linha desenha uma espécie de concavidade que ao mesmo tempo delimita e projecta, no meio do quadro, o espaço reflectido pelo espelho.

Há, por conseguinte, dois centros que podem organizar o quadro, conforme a atenção do espectador divague e se prenda aqui ou ali. A princesa está de pé no meio de uma cruz de Santo André que gira em tomo dela, com o turbilhão dos cortesãos, das damas de companhia, dos animais e dos bufões. Mas este movimento é imóvel. Imobiliza-o um espectáculo que seria absolutamente invisível se essas mesmas personagens, de súbito imóveis, não oferecessem como que no interior de uma taça a possibilidade de ver no fundo do espelho o duplo imprevisto da sua contemplação. No sentido da profundidade, a

princesa sobrepõe-se ao espelho; no da altura, é o reflexo que se sobrepõe ao seu rosto. Mas a perspectiva toma-os muito próximos um do outro. Assim, de cada um deles sai uma linha inevitável; a que sai do espelho transpõe toda a espessura representada (e até algo mais, pois que o espelho abre a parede do fundo e faz surgir atrás dela um outro espaço); a outra é mais curta; parte do olhar da criança e apenas atravessa o primeiro plano. Estas duas linhas radiais são convergentes, formando um ângulo muito agudo, e o seu ponto de encontro, saltando da tela, situa-se diante do quadro, aproximadamente no ponto de onde nós o vemos. Ponto duvidoso, visto que nós não o vemos; ponto inevitável e, no entanto, perfeitamente definido, pois que é determinado por essas duas figuras principais e, para mais, confirmado por outras linhas adjacentes que nascem do quadro e também saem dele.

Que há, enfim, nesse lugar perfeitamente inacessível, visto ser exterior ao quadro, mas prescrito por todas as linhas da sua composição? Que espectáculo é esse, que rostos são esses que se reflectem primeiro no fundo das pupilas da infanta, depois nos olhos dos cortesãos e do pintor, e, por fim, na claridade longínqua do espelho? Mas a questão logo se desdobra: o rosto que reflecte o espelho é igualmente o que o contempla; o que olham todas as personagens do quadro são também as personagens aos olhos de quem elas próprias se oferecem como uma cena a contemplar. O quadro no seu conjunto vê uma cena para a qual ele é, por seu turno, uma cena. Pura reciprocidade que o espelho manifesta olhando e sendo olhado e em que os dois momentos culminam nos dois ângulos do quadro: à esquerda, a tela voltada, pela qual o ponto exterior se toma puro espectáculo; à direita, o cão deitado, único elemento do quadro que não olha nem se move, porque, com os seus fortes relevos e a luz que cintila no seu pêlo sedoso, está ali apenas para ser olhado como um objecto.

O primeiro olhar que lançamos ao quadro revela-nos o que constitui este espectáculo composto de olhares. São os soberanos. Adivinhamo-los já no olhar respeitoso da assistência, no espanto da criança e dos anões. Reconhecemo-los, no fundo do quadro, nas duas pequenas silhuetas que reverberam no espelho. No meio de todos estes rostos atentos, de todas essas figuras ataviadas, elas são a mais pálida, a mais irreal, a mais comprometida de todas as imagens: um movimento, um pouco de luz bastariam para os fazer desvanecer-se. De todas essas personagens representadas, são elas também as mais desprezadas, pois ninguém presta atenção a esse reflexo que desliza para trás de toda a gente e se introduz silenciosamente por um espaço insuspeitado; na medida em que são visíveis, são a forma mais frágil e mais afastada de toda a realidade. Inversamente, na medida em que, situando-se no exterior do quadro, se retiraram para uma

invisibilidade essencial, ordenam em tomo delas toda a representação; é diante delas que as outras estão, é para elas que se voltam, é aos seus olhos que se mostra a princesa no seu vestido de festa; da tela voltada até à infanta e desta ao anão que brinca na extremidade direita, desenha-se uma curva (ou antes abre-se o ramo inferior do X) para ordenar segundo o olhar deles toda a composição do quadro e assim fazer surgir o verdadeiro centro da composição, ao qual o olhar da infanta e a imagem no espelho estão, no fim de contas, submetidos.

Este centro é simbolicamente soberano, pois é ocupado pelo rei Filipe e sua esposa. Mas a sua importância advém-lhe sobretudo da tripla função que ocupa em relação ao quadro. Nele vêm sobrepor-se exactamente o olhar do modelo no momento em que o pintam, o do espectador que contempla a cena e o do pintor no momento em que compõe o seu quadro (não aquele que é representado, mas aquele que está diante de nós e do qual falamos). Estes três olhares encontram-se num ponto exterior ao quadro, ou seja um ponto ideal em relação ao que é representado, mas perfeitamente real, porque é a partir dela que se toma possível a representação. Nesta realidade mesma, ele não pode deixar de ser invisível. E, no entanto, esta realidade é projectada no interior do quadro, projectada e difractada em três figuras que correspondem às três funções desse ponto ideal e real. São elas: à esquerda, o pintor com a paleta na mão (auto-retrato do autor do quadro); à direita, o visitante, com um pé no degrau, prestes a entrar na sala; este observa a cena ao revés, mas vê de frente o par real, que é o próprio espectáculo; no centro, finalmente, o reflexo do rei e da rainha na sua pompa, imóveis, na atitude de modelos pacientes.

Tal reflexo mostra ingenuamente, e na sombra, o que toda a gente contempla no primeiro plano. Restitui, como por encanto, o que falta em cada olhar: ao do pintor, o modelo que o seu duplo representado copia no quadro; ao do rei, o seu retraio que está a ser concluído no lado da tela que ele não pode distinguir do lugar em que se encontra; ao do espectador, o centro real da cena, em que ele se colocou como um intruso. Mas talvez esta generosidade do espelho seja simulada; talvez ela oculte tanto ou mais do que manifesta. O lugar onde o rei impera com a sua esposa é também o do artista e o do espectador; no fundo do espelho poderiam aparecer — deveriam aparecer — o rosto anónimo do espectador e o de Velázquez. Porque a função desse reflexo é a de atrair para o interior do quadro o que lhe é intimamente estranho; o olhar que o organizou e aquele para o qual ele se desenrola. Mas, como estes estão presentes no quadro, à direita e à esquerda, o artista e o visitante não podem alojar-se no espelho: da mesma maneira o rei aparece no fundo do espelho na medida em que não faz parte do quadro.

Na grande voluta que percorre o perímetro do atelier, desde o olhar do pintor, com a paleta e a mão suspensas, até aos quadros terminados, a representação nasce e perfaz-se desvanecendo-se de novo na luz: o ciclo é perfeito. Ao invés, as linhas que atravessam a profundidade do quadro são incompletas; falta-lhes a todas uma parte do seu trajecto. Esta lacuna é devida à ausência do rei — ausência que é um artifício do pintor. Mas este artifício recobre e designa um espaço vago que é imediato: o do pintor e do espectador quando olham ou compõem o quadro. É que, neste quadro, como em toda a representação de que ele é, por assim dizer, a essência expressa, a invisibilidade profunda do que se vê talvez seja solidária com a invisibilidade daquele que vê — apesar dos espelhos, dos reflexos, das imitações, dos retratos. Em tomo da cena estão colocados os sinais e as formas sucessivas da representação, mas a dupla relação da representação com o modelo e com o soberano, com o autor e com aquele a quem se faz a oferenda, interrompeu-se necessariamente. Este último nunca pode estar inteiramente presente, mesmo numa representação que se constituísse a si mesma como espectáculo. Na profundidade que atravessa a tela, que abre um espaço fictício e a projecta para a frente de si mesma, não é possível que a pura felicidade da imagem mostre alguma vez em plena luz o mestre que representa e o soberano que é representado.

Talvez este quadro de Velázquez figure como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre. Ela intenta, com efeito, representar-se a si mesma com todos os seus elementos, com as suas imagens, os olhares a que se oferece, os rostos que torna visíveis, os gestos que a fazem nascer. Mas aí, nessa dispersão que ela ao mesmo tempo recolhe e exibe, é imperiosamente indicado em todas as partes um vazio essencial: a desaparição necessária daquilo que a funda — daquele a que ela se assemelha e daquele aos olhos do qual ela não passa de semelhança. Este sujeito mesmo — que é o Mesmo — foi elidido. E liberta, finalmente, dessa relação que a acorrentava, a representação pode oferecer-se como pura representação.

Link para quadro: http://www.artchive.com/artchive/V/velazquez/meninas.jpg.html

Picasso- Las Meninas: http://www.artchive.com/artchive/P/picasso/meninas.jpg.html