

## **Espelhos e reflexos: uso e representações em obras artísticas**

Prof. Dr. Carlos Alberto Ávila Santos (CA/UFPel)

**Resumo:** Este artigo comenta sobre as técnicas e materiais utilizados para a fabricação de espelhos na Europa, a partir do século XII. Trata da utilização de processos técnicos e científicos empregados pelos artistas para a elaboração verdadeira de narrativas pictóricas, desde a Renascença à arte contemporânea. Discorre sobre o uso e a representação de espelhos em obras de arte, sobre as imagens refletidas por estes artefatos em algumas criações.

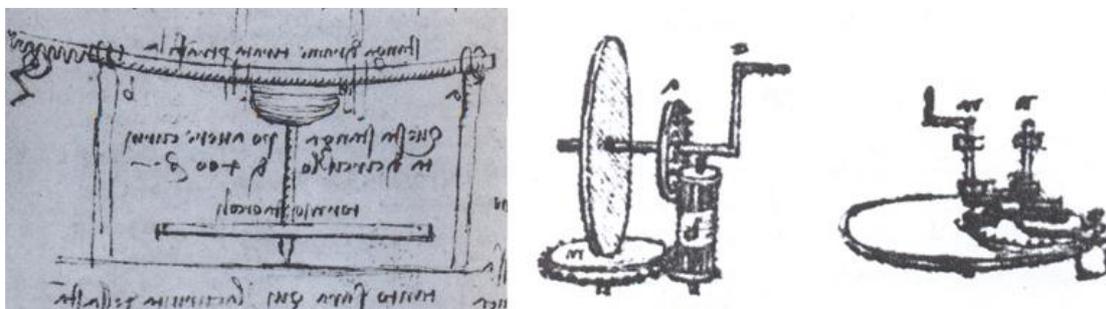
**Palavras-chave:** História da Arte. Iconologia. Espelhos.

Na Europa do século XII, pequenos espelhos eram confeccionados em placas circulares de metal polidas esmeradamente, para melhor refletirem as imagens. (HOCNEY, 2001) Esses “espelhos de bolso ou de mão” eram acomodados em estojos de madeira decorados e faziam parte dos acessórios de toalete das damas da elite, também eram presos por meio de finos cordões ao cós dos vestidos das mulheres, tornando-se objetos portáteis indispensáveis à vaidade feminina. Segundo David Hockney, no fim da Idade Média surgiram espelhos fabricados com vidro, cujo dorso das lâminas recebia finas camadas de aço, prata ou chumbo. De acordo com registros do ano de 1250, o último metal era o mais eficiente para o reflexo das imagens.

No sul da Alemanha, durante o século XIV, era comum a fabricação de pequenos espelhos convexos. A técnica para a elaboração destes objetos implicava em soprar globos de vidro, que ainda quentes, recebiam na superfície interna uma mistura de estanho, antimônio e resina ou breu. Depois de frios e revestidos completamente com a composição metálica, os globos eram cortados em lâminas convexas, que reproduziam imagens pequenas e bem definidas. No ano de 1317, um mestre alemão na fabricação de espelhos instruiu artífices venezianos.

Foi em Veneza que a manufatura de espelhamentos ganhou escala comercial. A produção substituiu os antigos artefatos realizados com metais polidos e os diminutos instrumentos convexos de vidro, revestidos com metal. Em 1564, os fabricantes de espelhos de Veneza se organizaram em uma

Corporação de Ofícios. Foi durante o século XVI que superfícies espelhadas planas, de grande espessura e com maiores dimensões foram criadas em Veneza e Murano, como acessórios do mobiliário de palácios. A técnica empregava a massa de vidro quente soprada. Depois de resfriados, os vidros eram aplanados, as beiradas eram chanfradas e os versos recebiam os prateamentos luminosos. As molduras dessas peças, realizadas também com vidros ricamente ornamentados, ampliaram o valor estético desses artigos de luxo e originaram um amplo e lucrativo mercado econômico de “espelhos venezianos”, que se distribuíram e ganharam respeito e admiração nos territórios do Velho e do Novo Mundo.



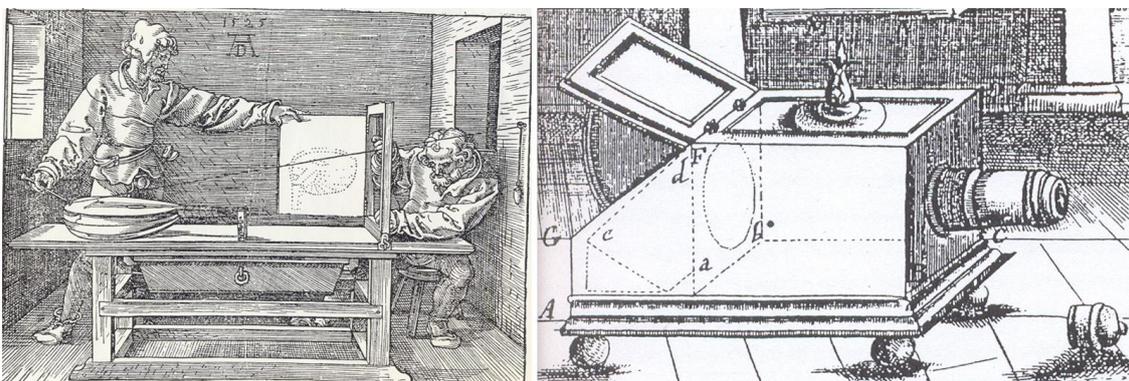
**Figura 1:** Na imagem à esquerda: Torno de oleiro para fabricar espelhos com grande distância focal. Na imagem à direita: Máquinas para esmerilhar espelhos. **Fonte:** Cadernos de Leonardo da Vinci. **Fonte:** HOCNEY, David. **O conhecimento secreto.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001. pp. 207 e 208.

É natural que os artistas desse período fossem atraídos pelas imagens refletidas pelas superfícies espelhadas. Naquela época, os pintores e os fabricantes de espelhos faziam parte da mesma Corporação de Ofícios. (HOCNEY, 2001) Os cadernos de Leonardo da Vinci registram projetos de tornos e de máquinas para confeccionar e esmerilhar os planos de vidro desses instrumentos. (Figura 1) Durante o *trecento*, o *quatrocento* e o *cinquecento*, as descobertas e as invenções nas áreas da ciência e da técnica contribuíram para o desenvolvimento das habilidades pictóricas (dentre elas os espelhos), e decorreram nas representações com grande naturalismo e verdade das obras executadas.

A perspectiva analítica linear, desenvolvida pelo arquiteto florentino Filippo Brunelleschi, possibilitou a reprodução dos múltiplos planos do espaço em recuo, com objetos e pessoas em escala, tal como são captadas pelo olho

humano, desenhadas a partir de um único ponto de fuga. A utilização da perspectiva aérea reforçou a sugestão ilusória da terceira dimensão das pinturas, com a aplicação de cores intensas nas figuras exploradas nos primeiros planos sugeridos nos trabalhos, esmaecidas nos posteriores.

O aperfeiçoamento da pintura a óleo pelos irmãos Hubert e Jan Van Eyck, por meio de óleos de linhaça e de amêndoa misturados com resinas, deu brilho, translucidez e intensidade cromática às obras pictóricas, posto que os pigmentos de tinta ficam suspensos numa camada de óleo que também retém a luz, favorecendo a representação convincente dos tecidos, dos metais, das pedras preciosas, dos vidros e dos espelhos, da própria luz que ilumina os ambientes reproduzidos. A técnica empregada pelos dois irmãos flamengos desbancou rapidamente a pintura a têmpera usual até então, na qual os pigmentos eram dissolvidos em clara de ovos e cujos resultados eram superfícies chatas e opacas. (BECKETT, 1997)



**Figura 2:** Na imagem à esquerda: Gravura de Albrecht Dürer representando uma máquina utilizada para a representação correta de objetos em escorço. Na imagem à direita: Ilustração de uma câmara escura.  
**Fonte:** HOCNEY, David. **O conhecimento secreto**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. pp. 54 e 203.

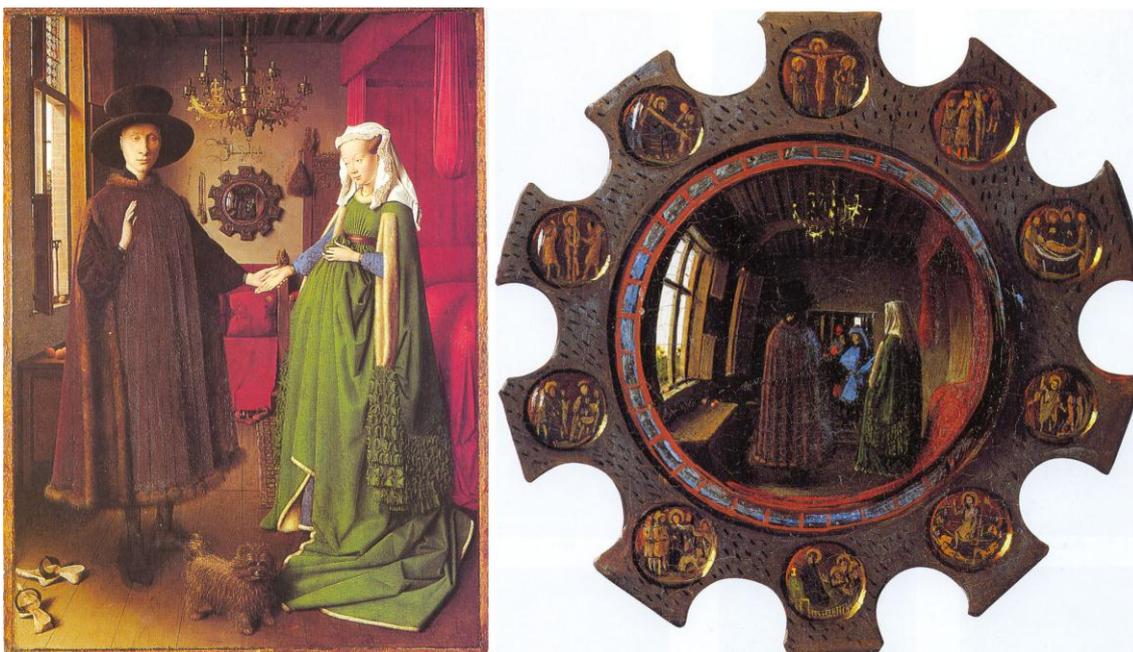
A utilização do artifício do escorço, ou seja, do desenho encurtado de figuras e objetos segundo as regras da perspectiva renascentista, das coisas que se estendem no sentido perpendicular ou oblíquo do ponto de vista do observador, garantiu representações pictóricas justas e realistas e resultou em figurações belas e agradáveis para a apreciação visual das obras. (ECO, 2004) A gravura do alemão Albrecht Dürer, realizada no ano de 1525, revela o processo técnico para a obtenção da forma de um alaúde que seria pintado em escorço. (Figura 2) O trabalho envolvia a atuação de duas pessoas. A engenhoca criada consistia de uma mesa onde eram colocados os objetos, na

posição em que seriam representados. Numa das extremidades do tampo da mesa era fixado, perpendicularmente, um chassi quadrado de madeira onde eram presos dois cordões, no sentido vertical e horizontal. Um outro cordão era pregado na parede e definia o ângulo de vista do artista, que era estendido por entre o chassi até diferentes pontos do instrumento. A intersecção dos três cordões determinava novos pontos no interior do quadro de madeira, rebatidos sobre papel de mesmo tamanho do quadrado e depois transferidos para a tela a ser pintada. A complicada tarefa era repetida várias vezes pelo artista e seu discípulo, até que fossem marcados os necessários pontos que definissem a forma e os detalhes peculiares do objeto. (HOCNEY, 2001)

Câmaras escuras foram projetadas e construídas em Flandres, na Alemanha, na França e na Itália desde os anos de 1430, que utilizavam lentes e espelhos para captar e reproduzir com perfeição as imagens do mundo. (HOCNEY, 2001) A câmara escura era uma caixa retangular de madeira, na qual era agregada uma lente em uma das faces, que captava o motivo a ser pintado. (Figura 2) A imagem luminosa introduzida nessa caixa era refletida por meio de lentes e espelhos aos olhos do pintor, como ocorria com as máquinas fotográficas anteriores ao processo digital. Na história da arte, desde o Renascimento ao final do século XIX, muitos pintores se valeram das câmaras escuras para desenvolver representações minuciosas e realistas dos ambientes interiores, das naturezas mortas e dos retratos, do uso da luz e das sombras, das diferentes texturas das figuras elaboradas, dos reflexos das imagens nos espelhos.

A obra “O casal Arnolfini” foi pintada com óleo sobre madeira por Jan Van Eyck, em 1434. (Figura 3) Registros informam que Van Eyck se encontrava em atividade na cidade holandesa de Haia, no ano de 1422. O artista morreu em Brugges, na Bélgica, em 1441. (BUTLER, 1996) O quadro é de pequenas dimensões, medindo 82 x 59,5 cm. É um retrato duplo do mercador italiano Giovanni Arnolfini e de sua noiva Giovanna Cenami, (LETTS, 1982) filha de um outro mercador italiano, que na época visitaram os Países Baixos a negócios. (GOMBRICH, 1972) A minuciosa e realista narrativa pictórica registra e celebra o enlace matrimonial dos dois jovens, ambientada

em um quarto de dormir, note-se a cama com dossel representada em uma das laterais. Muitos artistas flamengos se dedicaram, durante o período, à pintura de ambientes interiores. À primeira vista, pelas ricas vestimentas do casal e dos objetos refinados distribuídos no aposento – o candelabro, o tapete, o espelho e o dossel – identificamos que os retratados eram pessoas de bom nível econômico.

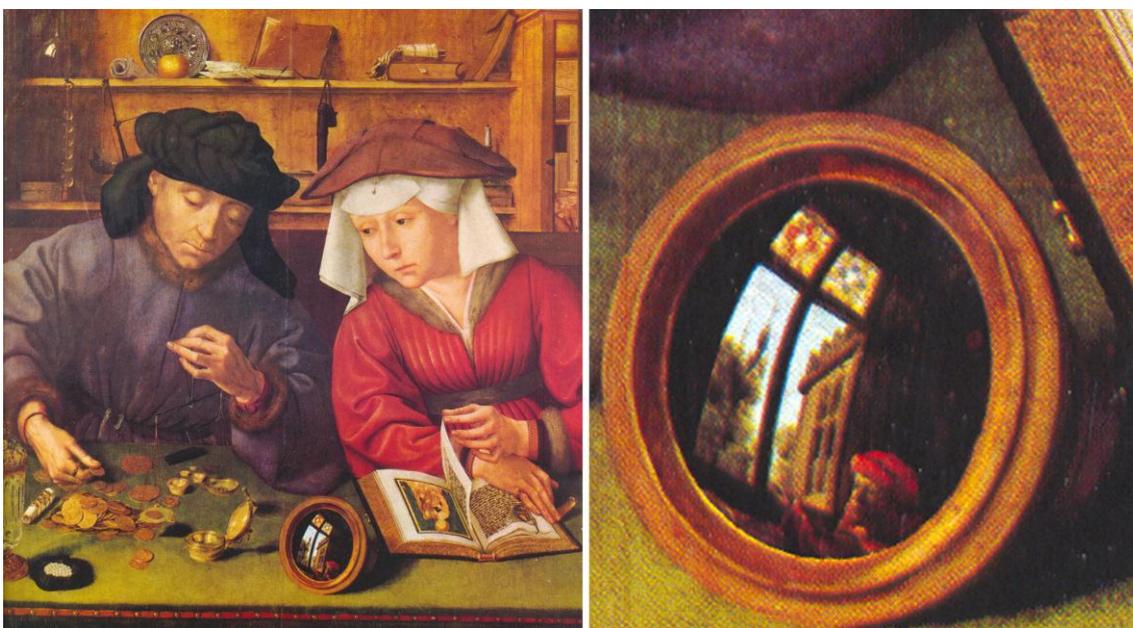


**Figura 3:** Na imagem à esquerda: “O casal Arnolfini”, de Jan Van Eyck. Na imagem à direita: Detalhe do espelho representado na obra. **Fonte:** BECKETT, Wendy. **História da pintura.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997. pp. 64 e 65..

O artista explorou na obra vários signos relacionados com o contrato nupcial. Os noivos estão descalços, os chinelos dele são visíveis no primeiro plano do quadro, os dela se encontram junto à cadeira e o tapete, ao fundo do aposento. Os pés dos noivos apoiados diretamente sobre o chão são índices da consciência, segurança e responsabilidade do ato que os dois estão assumindo. Sobre as mãos unidas do casal, o noivo está prestes a colocar a sua outra mão, concretizando o enlace. O pequeno cachorro simboliza a fidelidade conjugal. No candelabro, uma única vela queima a luz do dia, cuja chama alude ao amor – eterno enquanto aceso. As maçãs sobre o parapeito da janela e o tampo do balcão remetem à paixão e ao sexo, ideia reforçada pela cor vermelha dos tecidos da colcha, do dossel e das almofadas sobre a cadeira, que também indica o sangue da virgindade a ser perdida pela noiva

no leito representado. Note-se a forma fálica do elemento superior do dossel, à qual respondem as dobras inferiores da colcha, que simulam os lábios vaginais.

Sobre a parede do fundo do quarto estão dispostos um rosário e um pequeno espelho convexo, cuja moldura é ornamentada com figurações da vida de Cristo, o que nos leva a afirmar que os noivos eram cristãos e o matrimônio católico. O espelho convexo reproduz o ambiente e a cena no sentido inverso ao olhar do espectador, onde se vê os nubentes de costas e, entre eles, dois novos personagens. (Figura 3) Um deles é o próprio artista, autorretratado enquanto pintava o retrato duplo, o outro é uma testemunha ocular da cerimônia. Dessa maneira, Jan Van Eyck testemunha três vezes o casamento, pelo registro pictórico do enlace, por incluir seu próprio retrato na pintura e, pela assinatura em destaque sobre o espelho, na parede representada, onde foi escrito em latim: “*Johanes de Eyck fuit hic*” (Jan Van Eyck esteve presente). (GOMBRICH, 1972, p. 179)



**Figura 4:** Na imagem à esquerda: “O cambista e sua mulher”, de Quentin Matsys. Na imagem à direita: Detalhe do espelho representado na pintura. **Fonte:** RAGGHIANI, Carlo. **Enciclopédia dos museus:** Louvre. São Paulo: Melhoramentos, 1967. p. 151.

“O cambista e sua mulher” é o título da pintura executada em óleo sobre tela, com as dimensões de 71 x 68 cm, realizada no ano de 1514 pelo pintor flamengo Quentin Matsys (também nomeado como Metsys). (Figura 4) O

artista nasceu em 1466, na cidade belga de Louvain, morreu no mesmo país, em Antuérpia, no ano de 1530. (RAGGHIANI, 1967) A técnica é realista, como na obra analisada de Van Eyck. Porém, no ambiente interior retratado, o espaço é mais reduzido do que o da obra anterior, a narrativa se passa na “boca de cena”.

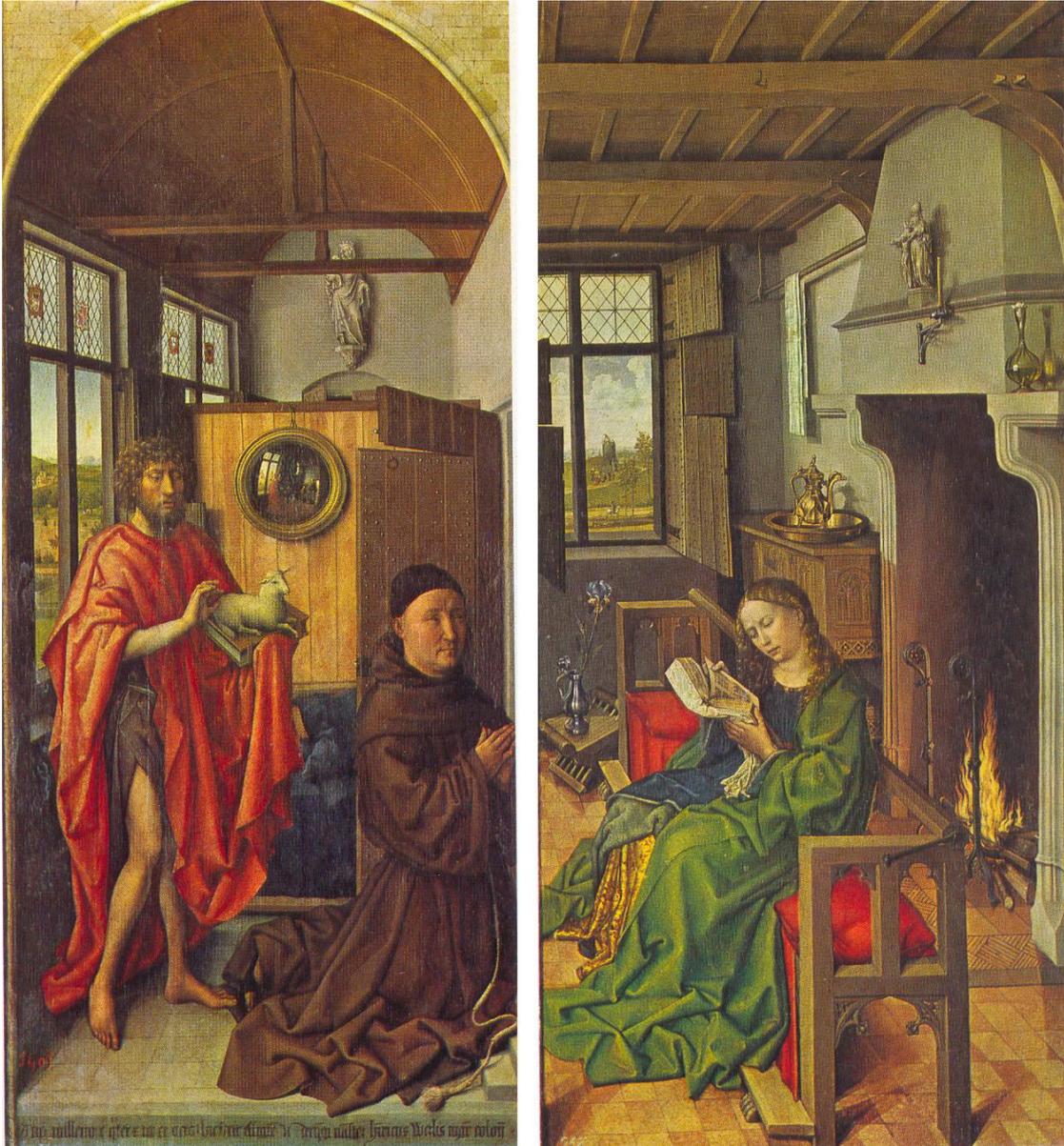
Matsys explorou com maestria os retratos deste outro casal, nas representações verdadeiras das texturas dos tecidos e das dobras das roupas, na anatomia das mãos, nos brilhos das pérolas, nas transparências dos objetos de vidro, no olhar atento da figura feminina. Utilizou com primor os escorços e as sombras dos artefatos distribuídos sobre a prateleira e sobre a mesa: o estojo metálico e seus pequenos adendos, o punhado de moedas, a balança, o livro e suas folhas – uma delas um tanto enrugada pela pressão da mão da mulher. Um pequeno espelho convexo está colocado sobre a mesa, no primeiro plano da obra. (Figura 4) A diminuta imagem refletida no espelho revela uma janela que a princípio não vemos na pintura, disposta à frente do casal de comerciantes, que se abre para um outro espaço, o ambiente urbano e suas perspectivas arquitetônicas – as torres e pináculos de uma catedral gótica. Significativo é o encurvamento da forma da janela, resultante da observação atenta da figura rebatida na superfície arredondada do vidro convexo. É também na imagem refletida pelo espelho que identificamos um terceiro personagem que compõe a história narrada no quadro, um homem barbudo e com um chapéu vermelho, que negocia com o cambista.

Robert Campin, conhecido como Mestre Flémalle, é o nome do artista que pintou com têmpera sobre madeira os painéis intitulados “São João Batista com Henry de Werl” e “Santa Bárbara lendo”, datados de 1438. (Figura 5) Estes dois painéis compunham um retábulo, são alas laterais de um tríptico cujo painel central foi perdido. (RAGGHIANI, 1968) Registros identificam a atividade de Robert Campin na cidade francesa de Tournai, no ano de 1406. O artista faleceu na mesma localidade, em 1444. (BUTLER, 1996) O francês Robert Campin e o flamengo Jan Van Eyck se conheceram em uma comemoração realizada em Tournai no ano de 1427, que celebrava o padroeiro dos pintores, São Lucas. (LETTS, 1992) Rosa Maria Letts especulou

sobre o diálogo deste encontro: “idéias para quadros podem ter sido trocadas, motivos e temas, sugeridos (...) como conspiradores ou reformadores, conscientes de que estavam vendo as coisas de uma nova perspectiva”. (LETTS, 1992, p. 35)

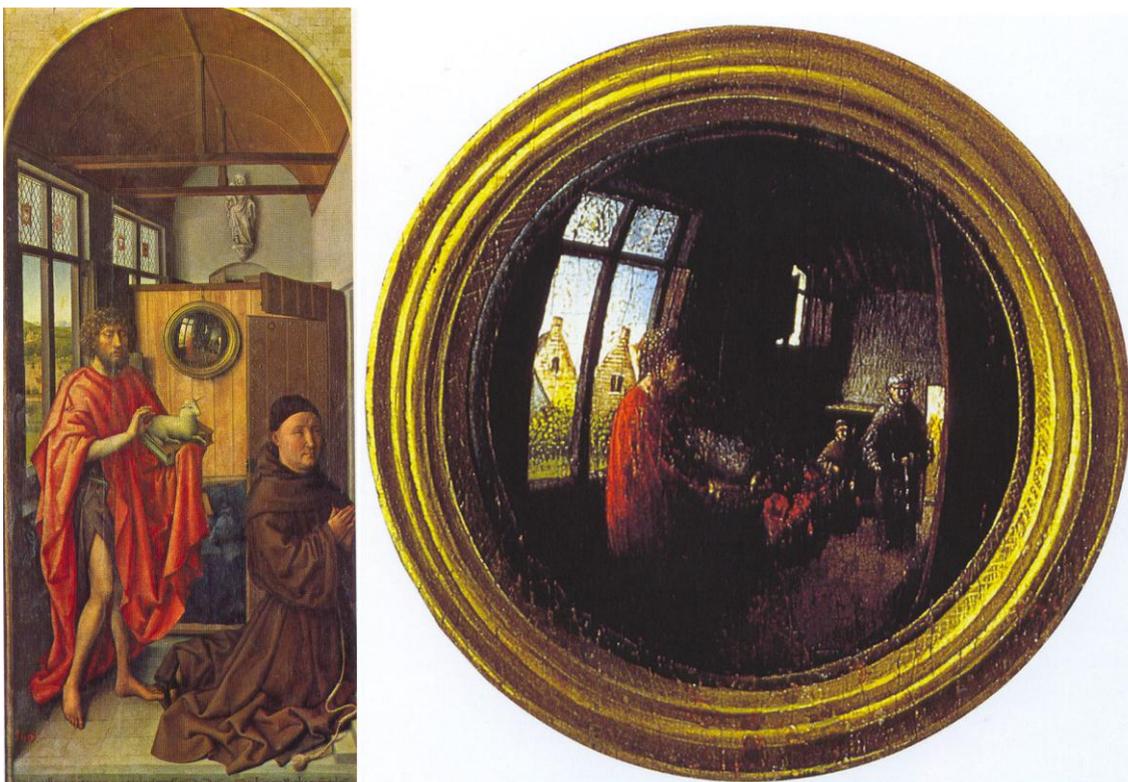
Com as dimensões de 102 x 47 cm, os dois painéis representam dois diferentes ambientes interiores, ligeiramente alongados para acomodar os móveis e os objetos domésticos, como no casal Arnolfini de Jan Van Eyck. No da esquerda vemos as figuras de São João Batista carregando o Cordeiro Místico e do teólogo Henry de Werl, que visitou a cidade de Tournai em 1435. (RAGGHIANI, 1968) O teólogo está ajoelhado em frente a uma porta, é por esta abertura que as duas personagens retratadas veneram a Virgem. A figura de São João Batista é imaginária, a figura do teólogo é o retrato de Henry de Werl, que encomendou a obra e a doou para a catedral de Tournai. Na sala contígua, Santa Bárbara está absorvida em sua leitura. O uso da perspectiva e dos escorços é perfeito, como também os panejamentos. Pelas janelas visualizamos as paisagens exteriores à cena representada, onde minuciosamente foram distribuídos prédios, pessoas e animais.

No painel esquerdo, (Figura 5) a imagem refletida num espelho pequeno e convexo nos revela uma nova narrativa, que foge ao campo visual representado. (Figura 6) Como nos retratos duplos dos Arnolfini e dos cambistas, a imagem refletida coincide com o ponto onde está situado o observador. Como nos outros exemplos, reflete de maneira invertida a narração figurativa inicial e agrega o outro lado do aposento. É nesse espaço oposto do ambiente, que escapa inicialmente à visão do artista e ao olhar do público, como nas obras já analisadas, que surgem dois outros personagens, novas aberturas e um outro fragmento do mundo exterior. Todas essas múltiplas visões desdobradas por intermédio dos reflexos dos espelhos e das janelas contribuíram para enriquecer a experiência visual do contemplador da obra – por meio da descoberta de novas histórias imagéticas no interior da figuração inicial.



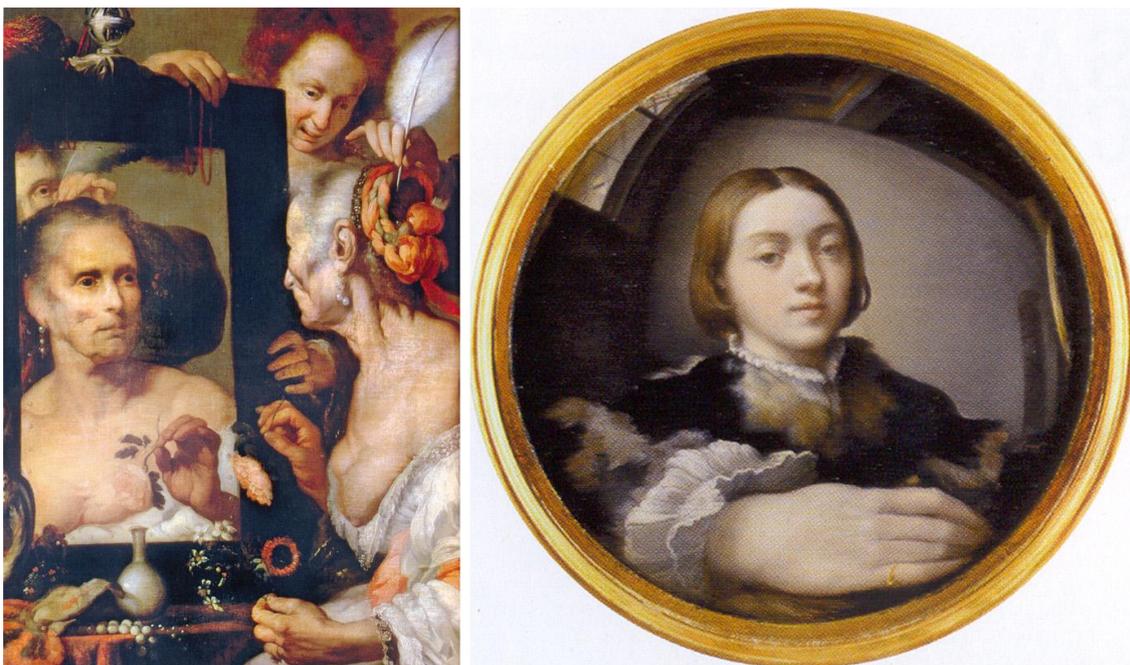
**Figura 5:** Na imagem à esquerda: “São João Batista com Henri de Werl”. Na imagem à direita: “Santa Bárbara lendo”, de Robert Campin. **Fonte:** RAGGHIANI, Carlo. **Enciclopédia dos museus:** Prado. São Paulo: Melhoramentos, 1968. p. 123.

Parmigianino, assim é conhecido o pintor maneirista italiano Girolano Francesco Maria Mazzola, que nasceu na cidade de Parma em 1503 e morreu na localidade de Casalmaggiore, no ano de 1540. (BRADBURNE , 2010) Com vinte e um anos de idade, Parmigianino pintou seu “Autorretrato frente a um espelho”, datado de 1524. (Figura 6) É um óleo sobre madeira, com 24 cm de diâmetro. Portanto, é uma pintura minúscula.



**Figura 6:** Na imagem à esquerda: “São João Batista com Henry de Werl”, de Robert Campin. Na imagem à direita: Detalhe do espelho representado na mesma obra. **Fonte:** RAGGHIANI, Carlo. **Enciclopédia dos museus:** Prado. São Paulo: Melhoramentos, 1968. p. 123.

O espelho utilizado por Parmigianino para se autorrepresentar era convexo, implicou numa pintura que subverteu a perspectiva analítica linear. Como o artista trabalha sobre seu reflexo, onde a sua mão foi colocada junto ao espelho, a perspectiva se efetua no sentido inverso da regra renascentista. O formato convexo do vidro espelhado determina que a figura do jovem pintor se projete e cresça na direção do olhar do espectador. Também resulta na representação das formas dos artefatos alongadas e encurvadas, na concepção das projeções da luz e das sombras arredondadas que definem o aposento, no segundo plano. Note-se ao fundo a janela, o forro do teto e uma porta situada no lado oposto à abertura por onde penetra a luz. O artista repete as mesmas peculiaridades dos reflexos espelhados de Jan Van Eyck, Quentin Matsys e Robert Campin.



**Figura 7:** Na imagem à esquerda: “Autorretrato frente a um espelho”, de Parmigianino. **Fonte:** BRADBURNE, James M. *Meraviglie del trompe-loeil dall’antichità al contemporaneo*. Firenze: Fondazione Palazzo Strozzi/ Alias, 2010. p. 35. Na imagem à direita: “Vanitas”, de Bernardo Strozzi. **Fonte:** ECO, Umberto. *A história da feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 159.

É interessante chamar a atenção para a existência de um segundo foco de luz, que está fora do campo da pintura, situado no ponto em que está o observador, que é coincidente com o lugar onde se colocou o artista para realizar seu próprio retrato. Focos de luz exteriores aos campos visuais representados também foram utilizados nas obras anteriormente analisadas. Se a pintura revela uma imagem refletida numa superfície convexa de vidro, tornam-se minuciosos e perfeitos os reflexos dessa luz exterior à pintura sobre o espelho, certo *sfumato* explorado na área central do objeto. Uma das características dos pintores maneiristas era evidenciar, nos trabalhos concebidos, seus virtuosismos técnicos. Vale especular que, provavelmente, Parmigianino era canhoto. Como desenvolver tal representação pictórica precisa movimentando a mão direita retratada no quadro?

O italiano Bernardo Strozzi é o autor da pintura executada com óleo sobre tela e denominada “Vanitas”, de 1630. (ECO, 2007) Strozzi nasceu em Gênova, no ano de 1581, e morreu em Veneza, no mês de agosto de 1644. Muitas de suas obras exploram temáticas de cunho religioso. Durante o período barroco, proliferaram as representações dos vanitas em pinturas e

esculturas. Eram símbolos que apontavam para a efemeridade da vida: ampulhetas, crânios ou caveiras e a própria representação da morte espreitando os seres humanos. Dessa maneira, através da arte a Igreja Católica lembrava a iminência e a inevitabilidade da morte, a fragilidade e a fugacidade da vida. Atemorizava o espírito dos crentes com as penas infernais. Alertava para ricos ou pobres, para jovens ou velhos, que sofreriam no inferno por toda a eternidade se não respeitassem os mandamentos divinos.

O “Vanitas” de Bernardo Strozzi apresenta uma velha dama em frente de um espelho, ela é enfeitada por outras duas mulheres. Uma delas está colocada por trás do espelho, da qual só vemos o rosto e as duas mãos que seguram a moldura escura da superfície espelhada. A outra está fora dos limites do quadro, da qual só vemos a mão direita que está prestes a introduzir uma pluma branca no arranjo dos cabelos da anciã. A mesma mão, a pluma e a manga de seu vestido se refletem, juntamente com a parte superior de seu rosto, por detrás da imagem da velha refletida no espelho.

A pintura de Strozzi remete para um dos sete pecados capitais, a vaidade humana. O vestido da dama enfeitado com fitas e rendas, o arranjo do trançado com fitas e o diadema que ornem seus cabelos brancos, o anel, a pulseira e os brincos, como o colar ainda disposto sobre a toalha da mesa, entre outros objetos representados, nos indicam que a anciã pertence a uma classe privilegiada economicamente. Também simbolizam o acúmulo das riquezas materiais terrenas e a avareza. A expressão melancólica do rosto, como o olhar da figura refletida no espelho, indicam a tristeza da mulher ao ver sua imagem desprovida dos encantos da juventude, desfigurados pela passagem do tempo. As marcas da velhice são exploradas e reforçadas com maestria pelas pinceladas do artista, tanto na figura representada como no seu duplo, o reflexo no espelho, nas rugas do pescoço e da face, nas carnes flácidas das maçãs do rosto, do queixo e do colo. Por fim, as flores são símbolos das transformações da natureza, da brevidade temporal das estações de cada ano, do ciclo de nascimento, vida e morte. Note-se a perfeição do escorço duplo na representação da rosa aberta que, por um lado

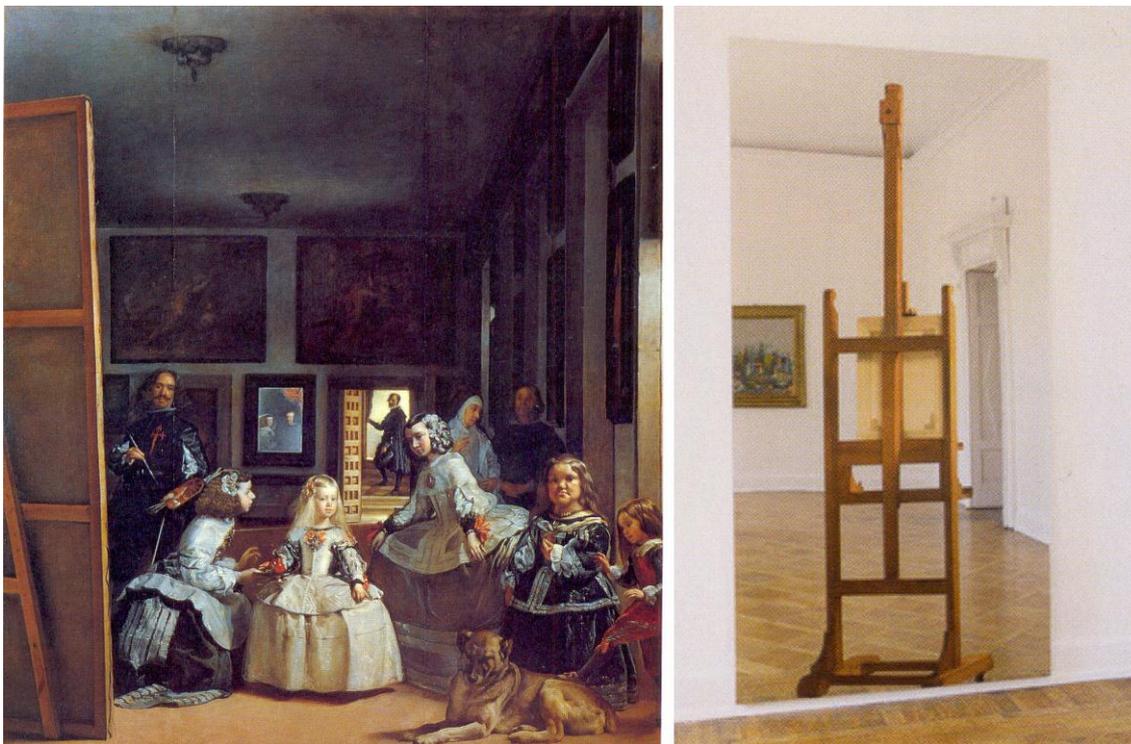
exprime a virtuosidade técnica do artista e, de outro, indica a mortalidade. (TRESSIDER, 2008)

“As meninas” ou “As damas de honra” são dois diferentes títulos da pintura executada com óleo sobre tela pelo pintor barroco espanhol Diego Velásquez. (Figura 7) É uma obra de grandes dimensões, mede 318 x 276 cm., realizada em 1656. (RODRIGUES, 1973) Velásquez nasceu em Sevilha, no ano de 1590, e morreu em Madri, em 1660. Na época, o pintor tornou-se o retratista oficial da corte espanhola e recebeu o título de Cavaleiro da Ordem de Santiago, cuja condecoração, a cruz vermelha que aparece na obra sobre o peito de seu autorretrato, foi inserida na pintura dois ou três anos mais tarde da sua finalização. (BECKETT, 1997) Isto evidencia o orgulho do artista pela homenagem prestada pelo rei Filipe IV.

O ambiente interior retratado no quadro é uma sala do palácio do Escorial, localizado próximo de Madri, na época, a residência da família real espanhola. Esta sala foi transformada no atelier de Diego Velásquez. No primeiro plano da obra, está representada uma grande tela, da qual só vemos o chassi. Na parede do fundo do aposento estão dispostas algumas obras do pintor alemão Peter Paul Rubens, que Velásquez admirava. No retrato de grupo, se destacam as meninas ricamente vestidas, iluminadas por um fecho de luz que penetra no ambiente através de uma janela situada no lado oposto do verso da tela pintada. Note-se o postigo entreaberto.

No centro do grupo retratado vemos a menina e Infanta Dna. Margarida, a herdeira do trono. Ela está acompanhada de outras duas meninas, Dna. Isabel de Velasco e de Dna. Agostina Sarmiento, as damas de honra que reverenciam a futura rainha. Junto à janela estão colocadas as figuras da anã Maria Bárbola e do anãozinho Nicolasito Pertussato, os bobos da corte, e aos pés destes está deitado um cachorro. Num segundo plano, obscurecidas pelas sombras vêem-se as figuras de um casal da corte, que confabulam entre si. No fundo do ambiente, por entre uma porta aberta destaca-se uma imagem masculina, que não sabemos se está prestes a penetrar no ambiente ou se está deixando, é o retrato de Luiz de Velásquez, tio do pintor e responsável

pelas tapeçarias da rainha e mãe da Infanta. Como já foi assinalado, Velásquez se autorretratou na obra, flagrado por si mesmo quando se afastava ligeiramente da tela na qual estava trabalhando, a paleta e o pincel nas mãos, num breve momento de repouso, um gesto suspenso enquanto mirava um ponto à sua frente, no exterior da narrativa pictórica.



**Figura 7:** Na imagem à esquerda: “As meninas”, de Diego Velásquez. **Fonte:** BECKETT, Wendy. **História da pintura.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 64. Na imagem à direita: “Tela com cavalete”, de Michelangelo Pistoletto. **Fonte:** BRADBURNE, James M. **Meraviglie del trompe-loeil dall’antichità al contemporaneo.** Firenze: Fondazione Palazzo Strozzi/ Alias, 2010. p. 36.

Como escreveu Michel Foucault “olhamos um quadro de onde um pintor, por sua vez, nos contempla. (...) O pintor só dirige os olhos para nós na medida em que nos encontramos no lugar de seu motivo”. (FOUCAULT, 2007, p. 5) Outras figuras também olham para o mesmo ponto exterior à obra que visualiza o artista: a princesa, uma de suas damas, a anã e o cavalheiro da corte. Na parede ao fundo do quarto, um dos quadros nos chama atenção, ele possui luz própria, diferentemente das outras obras ali fixadas. Este quadro não é uma pintura, mas sim um espelho. Dessa maneira, três focos de luz foram explorados na representação de Velásquez. O primeiro, já identificado, se projeta no ambiente por meio da janela lateral. Outro penetra no espaço através da porta ao fundo do aposento, é originado da sala contígua. Um terceiro foco de luz está contido no reflexo do espelho, é exterior a cena

representada. Este reflexo revela dois outros personagens retratados na obra, as imagens do rei Filipe IV e de sua segunda esposa de origem austríaca, Dna. Mariana. (FRASER, 2009)

A perspectiva, os jogos de luzes e de sombras, as texturas dos pelos do cão, das jóias e dos adornos, dos diferentes tecidos das vestimentas dos personagens (veludos, brocados, rendas e fazendas transparentes) foram explorados com sutileza pelo artista espanhol. Como nas obras anteriormente analisadas, o reflexo do espelho agrega novas figuras retratadas na narrativa pictórica. Porém, diferentemente das pinturas já comentadas, o reflexo da superfície plana do espelho não reduplica o ambiente de forma invertida. Neste exemplo, a imagem espelhada “atravessa todo o campo da representação, negligenciando o que aí poderia captar, e restitui a visibilidade ao que permanece fora de todo olhar”. (FOUCAULT, 2007, p. 10) O retrato de grupo concebido por Velásquez nos coloca um enigma que jamais será decifrado. O pintor estaria realizando sobre a tela invertida as representações da Infanta e de seu séquito, quando da chegada do rei e da rainha ao atelier? Ou seria o inverso? O motivo não visível dessa obra, como especulou Foucault, seriam os retratos de Filipe IV e de Dna. Mariana?

Nascido na cidade de Biella, no ano de 1933, Michelangelo Pistoletto é, na atualidade, um dos artistas italianos de maior reconhecimento internacional. (BRADBURNE, 2010) Suas primeiras mostras datam de 1962. Foi na década de sessenta do século XX que Pistoletto se vinculou à corrente artística denominada Arte Povera, estética genuinamente europeia que surgiu na Itália, numa exposição realizada em Roma no mês de setembro de 1967, intitulada *Arte Povera IM Spazi*. (BOUSSET, 1994) A nova tendência, que consistia no emprego de materiais pobres e na desestruturação da arte, facilitando a apreensão dos observadores de qualquer camada social, correspondia à mentalidade revolucionária que explodiu nas manifestações públicas dos estudantes e operários franceses, em maio de 1968, e, rapidamente foi reconhecida no meio artístico mundial.

Dentre as obras realizadas por Michelangelo Pistoletto, que utilizaram motivos serigrafados sobre chapas planas de aço inoxidável espelhado por meio de polimento, destacamos o trabalho nomeado como “Tela com cavalete”, cujas dimensões são de 230 x 125 cm, executado entre os anos de 1962 e 1975. (Figura 7) A obra é de grandes dimensões e não apresenta moldura, na lâmina de metal foi gravada a serigrafia que reproduz realisticamente as figuras de um cavalete de pintura que sustém uma tela, ambos representados de costas para o observador, como o chassi da pintura de Velásquez. De certa maneira, a obra é uma citação das “Meninas” do pintor barroco espanhol.

Colocada junto ao rodapé da parede de uma galeria, a superfície de aço polido reproduz um fragmento do ambiente interior desse espaço de exposição, como os reflexos invertidos concebidos por Jan Van Eyck, Quentin Matsys e Robert Campin. Ao se aproximar da criação plástica de Pistoletto, o observador surpreende a sua própria imagem refletida no plano espelhado, por trás do cavalete e da tela serigrafados. Desta forma, o espectador se identifica com o ponto em que normalmente se colocam os artistas para realizarem seus trabalhos. Seu reflexo assume a postura do pintor em frente à obra em processo, como nos autorretratos de Van Eyck e de Velásquez. A irônica criação de Michelangelo Pistoletto só se concretiza com a participação do público e, provoca uma relação lúdica entre o objeto criado e seu apreciador. Projeta em tempo real o passado (o momento da gênese) e o presente (o momento da epifania da arte). Torna-se interessante atentar que Pistoletto se utilizou do metal para a realização da grande superfície espelhada, o aço. De certa forma, recupera a manufatura primitiva dos pequenos espelhos medievais realizados com materiais metálicos esmeradamente polidos.

Desde a Renascença à arte contemporânea, as inovações nos campos da ciência e da tecnologia contribuíram para as criações naturalistas e verdadeiras desenvolvidas pelos artistas figurativos. Na atualidade, a corrente estética hiper-realista se utiliza da fotografia, das projeções de diapositivos sobre as telas a serem pintadas e de outros artifícios para obter as representações extremamente reais dos motivos e reflexos explorados nas

pinturas e esculturas. Esses procedimentos técnicos, que envolveram e ainda envolvem diferentes máquinas e instrumentos para a elaboração das obras, não minimizam as habilidades dos artistas, mas sim, exemplificam a relação estreita de seus criadores com o contexto social e tecnológico em que viveram e ainda vivem.

### **Bibliografia:**

BECKETT, Wendy. **História da pintura**. São Paulo: Ática, 1997.

BRADBURNE, James M. **Meraviglie del trompe-loeil dall'antichità al contemporaneo**. Firenze: Fondazione Palazzo Strozzi/ Alias, 2010.

BOUSSET, Maïten. **Arte povera**. Paris: Regard, 1994.

BUTLER, Adam, CLEAVE, Claire Van & STIRLING, Susan. **O livro da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ECO, Umberto. **A história da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

\_\_\_\_\_. **A história da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins fontes, 2007.

FRASER, Antonia. **O amor e Luís XIV: as mulheres na vida do Rei Sol**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1972.

HOCNEY, David. **O conhecimento secreto**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

LETTTS, Rosa Maria. **O Renascimento**. São Paulo: Zahar, 1982.

RAGGHIANI, Carlo. **Enciclopédia dos Museus: Louvre**. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

\_\_\_\_\_. **Enciclopédia dos museus: Prado**. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

RODRIGUES, Iara. **Os grandes artistas**. São Paulo: Nova Cultural, 1973.

TRESSIDER, Jack. **Los símbolos y sus significados**. Barcelona: Blume, 2008.