

# DO OUTRO LADO DO ESPELHO COM NARCISO, PLOTINO E VELÁSQUEZ.<sup>1</sup>

Reheniglei Rehem (UESC-BA)

**Resumo:** Trata-se de uma análise do tema da especularidade a partir das suas fontes, desde o mito de Narciso, passando pela filosofia de Plotino até a arte pictórica com o quadro *Las niñas* de Velásquez. Busca, também, dimensionar o tema do espelho enquanto matéria do fazer artístico que transcende para uma ressignificação textual enquanto elemento desencadeador da visibilidade e multiplicidade sígnica da imagem mítica, filosófica e artística que o tema da especularidade pode nos fornecer e, conseqüentemente, sua inserção na reflexão do receptor da obra.

Palavras-chave: arte; jogo estético; especularidade; recepção.

**Abstract:** It is an analysis of the theme of the reflectiveness from its sources – from the myth of Narcissus, going by the philosophy of Plotino and arriving to the pictorial art with the picture "The girls" of Velásquez. It also looks for measuring the theme of the mirror while matter of artistic doing, that transcends for a larger and deeper textual significance. while unlinked element of the visibility and of the multiplicity of the images. And, consequently, its insertion in the reflection the workmanship receiver.

Key words: art; esthetic game; reflectiveness; reception.

## Introdução

*O que não falta importância é ao mistério evocado de fato pelo visível e pelo e o invisível. (Michel Foucault, Isto não é um cachimbo)*

Especular, refletir. Possivelmente toda a atividade do pensamento remete para os espelhos. *Speculum* (espelho) deu nome à especulação. Originalmente, especular era observar o céu e os movimentos relativos das estrelas, com o auxílio de um espelho. Vem daí que o espelho, “enquanto superfície que reflete, é o suporte de um simbolismo extremamente rico dentro da ordem do conhecimento [...]. É o símbolo do Intelecto divino que reflete a manifestação, criando-o como tal à sua imagem” (CHEVALIER, 1991, p. 393). Ou, ainda, segundo Coríntios (São Paulo, capítulo 3, versículo 18) “é a revelação da Identidade e da Diferença refletida na origem da mais elevada experiência espiritual”. Nesse sentido

---

<sup>1</sup> Publicado na *Especiaria – Revista da UESC*. Ilhéus: EDITUS- Editora da UESC, Ano II – N. 3 – jan./jul. N. 4 – ago. / dez. 1999, p. 279-288.

filosófico e bíblico todos nós somos transformados de claridade em claridade na mesma imagem, como pelo Espírito do Senhor.

O espelho enquanto símbolo imagético está presente em nossos dias, porém, muitas vezes, não atentamos para as expressões que se repetem no nosso cotidiano. Desde a infância ouvimos encantados da história infantil a questão proferida pela madrasta má da Branca de Neve: "Espelho, espelho meu, existe alguém mais bela do que eu?"; ou ouvimos curiosos o dito popular, de fundo filosófico, "Os olhos são o espelho da alma" mais o refrão da letra da música "Sampa" de Caetano Veloso que em tom paródico evoca a mitologia com o verso "Narciso acha feio o que não é espelho". Na seleção sucinta desses três exemplos, percebemos os elementos espelho e beleza, que se mostram em gêneros diferentes, o dito popular, o conto de fada e a música, carregando entre si relação a interatividade entre o reflexo e a beleza e a recepção da obra artística.

Daí que a proposta deste artigo é a de analisar esta perspectiva especular desde as suas fontes míticas – como mito de Narciso, passando pela filosofia de Plotino e chegando até a arte pictórica barroca com o quadro *Las niñas*, de Velásquez, buscando dimensionar o tema do espelho como matéria do fazer artístico que transcende para uma significação textual maior e mais profunda, enquanto elemento desencadeador da visibilidade e da multiplicidade das imagens e de suas significações, o que, conseqüentemente, implica discutir, também, a especularidade enquanto recurso do criador para o fazer artístico e sua implicação na reflexão do receptor da obra.

### **1. *E Narciso acha feio o que não é espelho***

Um exemplo da interação especular está no mito de Eco e Narciso (CHEVALIER, 1991, p. 629), o qual oferece contexto interessante para, inicialmente, se examinar a questão dos reflexos e dos espelhamentos metamorfoseados, resumindo o mito, em das suas versões: Eco era uma ninfa que costumava contar histórias para Juno a fim de distraí-la enquanto Júpiter ficava com as outras ninfas. Quando Juno descobriu que Eco a estava enganando, puniu-a retirando dela a habilidade de criar palavras. Eco apenas manteve a habilidade de repetir as últimas palavras que lhe eram ditas. E então, quando viu Narciso na floresta e se apaixonou por ele e, para expressar o amor que sentiu de imediato pelo belo rapaz, só lhe restaram as palavras de rejeição ditas por ele para transformar em uma expressão de amor de Eco.

Como a ninfa Eco, o artista transforma aquilo que lhe é dado pelo interagente em uma expressão diferente, o que torna Eco a divindade padroeira da arte interativa. Mais tarde, na

parte mais conhecida dessa história, Narciso lança seu olhar para sua própria imagem refletida na água de um lago e apaixona-se por si próprio, admirando-se dias a fio até definhando e morrer no lago onde nasceu uma esplêndida flor que leva o seu nome, narciso.

Assim, implica dizer que esse mito apresenta dois tipos de reflexo: o reflexo espelhado perfeito e sincrônico de Narciso no lago; e os reflexos retardados e distorcidos da fala de Eco. Os reflexos transformadores são um diálogo entre o eu e o mundo, enquanto o *feedback* não mediado do espelhamento exato produz o sistema fechado de auto-absorção (o reflexo do eu é reabsorvido). O eco opera como um *loop*, numa espécie de volta inconstante da consciência através da qual a imagem do eu de alguém e sua relação com o mundo pode ser examinada, questionada e transformada.

## **2. Os olhos são o espelho da alma**

O efeito especular também tem sua ressonância no tema da alma esboçado pelo filósofo neoplatônico Plotino: “A alma é um espelho que cria coisas materiais refletindo as idéias da razão superior” (1981, p. 49). Plotino fundamenta sua doutrina na união da alma com Deus pelo êxtase e pela contemplação. Exposta nas *Enéadas* sua tese é uma grandiosa tentativa de fusão de todos os sistemas do mundo antigo, com subsídios evidentes tirados da doutrina cristã. A verdade última, que nos salvaria definitivamente, está do outro lado de uma barreira invisível, do outro lado do cenário do mundo, e é preciso atravessar essa barreira, esse cenário, por meio do conhecimento especial que é a gnose, por meio do esforço de compreender, pressentir e identificar-se espiritualmente com o divino.

Para Plotino (1981) a Alma deriva da Inteligência como a Inteligência deriva do Ser, a qual anima o mundo da criação e lhe dá sentido. A alma humana deve, assim, libertar-se da matéria. Para isto, um tríplice esforço é necessário: vencer a matéria pela ascese, chegar à Inteligência pela iluminação e unir-se a Deus pela contemplação e pelo êxtase. Dessa forma, interpretando a criação como um processo de emanção, semelhante ao fenômeno pelo qual a luz se difunde em torno do corpo cálido e que “do intelecto procede a segunda emanção, a Alma” (PLOTINO, 1981, p. 72). Por um lado, a alma olha o Intelecto de que provém e com o qual pensa; por outro, olha a si própria e conserva-se; ou olha aquilo que está depois dela e ordena-o, governa-o e rege-o. A imagem da alma, pois, para Plotino, está sujeita a receber a influência de seu modelo, como um espelho.

Ainda, de acordo com a orientação de Plotino, o homem enquanto espelho reflete a beleza ou a feiúra. O importante está, para ele, acima de tudo, na qualidade do espelho, pois sua superfície deve estar perfeitamente polida, pura, para obter um máximo de reflexo,

recebendo em pureza a imagem da beleza incompatível. Assim, segundo esse filósofo neoplatônico a alma participa da beleza à qual ela se abre, interagindo com a beleza à medida que ela se volta para si, passando por uma transformação, provocando um processo configurativo entre o objeto contemplado e o sujeito contemplador.

### **3. Tem um espectador nos olhando**

O homem começou a desenhar e praticar outras artes ainda nas cavernas da pré-história e com a Idade da Pedra Lascada ou Paleolítica aprimora-se a arte pictórica figurativa e realista. Os milênios passam e com a transição da pintura gótica para a pintura renascentista, ocorrem acontecimentos de enormes conseqüências na técnica de pintar quando se descobre ou aperfeiçoa-se a pintura a óleo. O artista Renascença, moderno de espírito, racionalista e de mentalidade científica se sobrepõe ao misticismo da Idade Média de, por exemplo, Duccio de Siena que antes de pintar a *Virgem* caía de joelhos, fechava os olhos e esperava a forma ideal de beleza através da revelação divina ao contrário do pintor renascentista, aqui ilustrado por Leonardo da Vinci, que “abria bem os olhos à natureza, estudava anatomia e geometria, buscando fundamentação científica para a forma de seus quadros” (MANARGONI, 1971, p. 66).

Por outro lado, quando do século seguinte, época do Barroco, a visão e a interpretação científicas da realidade, o controle do sentimento pela razão, entre outras características renascentistas, diminuem e praticamente se apagam:

Identifica-se o Barroco pela destruição daqueles princípios de ordem, proporção e beleza ideal da forma renascentista. A pintura barroca notabiliza-se pelo dinamismo e movimentação das formas, violentos contrastes de sombra e luz, para a obtenção de intensos efeitos expressivos, bastante emocionais, ora dramáticos, ora suntuosos, grandiloqüentes e cenográficos (LÓPEZ-REY, 1979, p. 87).

Portanto, pode-se dizer que foi a partir desta “desordem” da estética provocada pela arte barroca sobre a estética renascentista que se abriu o precedente para o aspecto fruidor da arte, ou “abertura da obra” que Umberto Eco comenta: “Com essa poética da sugestão, a obra se coloca intencionalmente aberta à livre reação do fruidor. A obra que 'sugere' realiza-se cada vez carregando-se das contribuições emotivas e imaginativas do intérprete” (ECO, 1976, p. 32). E o Barroco recorre ao apelo emocional como um meio de atingir a mente de um todo especial ao lançar-se ao encontro das suscetibilidades emocionais do espectador o caracterizando como a arte mais "orientada para o espectador" do que qualquer outro estilo,

para dar um exemplo, as figuras nas pinturas barrocas de cavaletes e murais tendem a concentrar-se no primeiro plano.

Ícone maior dessa perspectiva interacionista, Velásquez (1599-1660, um dos pintores expoentes do Barroco espanhol praticou esta técnica em quase todos os seus quadros. Neles, geralmente o fundo é separado por uma muralha de escuridão, deixando apenas um palco profundo para as figuras se movimentarem. No universo pictórico velasqueano ambiente, ação e realidade física dos corpos são, por assim dizer, insistentemente impostos à nossa atenção, envolvendo-nos no mundo imaginado da criação do artista, cujo tema redonda para a especularidade, enquanto reflexibilidade imagética, ou da metapintura, a linguagem processual da pintura vista por ela mesma, aludida no seu mais conhecido quadro “Las Niñas”, que se encontra no museu do Prado, na Espanha:



*Las niñas* (1656). Diego Velásquez (Sevilha, 1599-1660). Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Diego\\_Vel%C3%A1zquez](http://pt.wikipedia.org/wiki/Diego_Vel%C3%A1zquez)>. Acesso: 13 dez. 1998.

No centro da cena desta obra de arte, destaca-se a infanta Margarida que dirige seu olhar para fora da tela, como se solicitando, ou percebendo, a presença e a participação do espectador que, por sua vez, vê a menina, seu séquito e o próprio criador da obra (re) produzindo o que ele, o observador, está contemplando. No fundo, aparece o próprio artista pintando o retrato do rei Felipe IV e de sua mulher. Nota-se, ainda, que o casal real, estranhamente, está fora da tela, entretanto um espelho ao fundo os reproduza como se o Velásquez estivesse dizendo: "-Vejam, foi assim que eu pintei este quadro!".

Sob esse prisma da especularidade, nenhuma descrição de “Las niñas” seria válida se não se incluísse um exame de suas qualidades de puro esplendor visual, pois Velásquez atrai o

observador, não só através do uso do estratagema ilusionístico, mas, inclusive, proporcionando motivos de encantamento para os olhos. A profundidade a que chega essa ênfase na beleza visual pode ser avaliada como força da cor, luz e sombra numa abordagem ótica onde a forma dessa pintura barroca cria um espaço dinâmico gerando uma vitalidade sem precedentes a todo o quadro e provocando um movimento intencional que conduz o espectador ao clímax. O movimento impõe-se como lógico e convincente. É um movimento que se reflete não só na pose das figuras, mas também no sentido de uma nova concepção espacial que produz um poderoso efeito psicológico e ilusionístico de modo que o espectador passa a interagir com a obra de arte, existindo uma conquista análoga do espaço e uma articulação entre o criador, as criaturas e o interagente, estabelecendo assim uma função interativa com o público.

Velásquez foi um grande inovador na manipulação da cor e da atmosfera; a escuridão ilumina-se e é caracteristicamente variada como meia luz e luzes refletidas, mas as figuras permanecem ali, atentas, expressivas e atuantes, parecendo olhar na nossa direção, como se quisessem penetrar a barreira psicológica entre o mundo delas e o nosso, provocando uma transgressão de/no tempo e espaço. Isso, graças à ênfase dada por este pintor espanhol à extensão do espaço em profundidade, sugestionando um sentimento no espectador de que está sendo atraído para o espaço pictórico.

Parece que esta obra quer nos proferir: "- Devo ser percorrida e estudada, observada de dentro para fora e de fora para dentro!". Mais uma vez, o espaço - especular circula livremente entre as formas sólidas. O resultado é a continuidade e elasticidade do espaço, movimento dinâmico que se dirige para o nosso olhar e para o infinito. Esse é, essencialmente, o movimento reflexivo para a percepção da arte barroca e do processo criativo de Velásquez.

#### **4. Um jogo de possibilidades significativas**

Sabe-se que, depois da primeira metade do século, manifestou-se paulatinamente uma corrente de idéias que tentou introduzir uma relação mais imediata entre a arte e o seu público. Seu objetivo era fazer o espectador participar da própria elaboração das obras de arte. Fazê-lo partilhar assim, do tempo da criação. Antecipadamente, esta participação foi também buscada pelo citado Velásquez e, posteriormente, por artistas conceituais, como aqueles da arte e linguagem que concebem protocolos de seleção mais participativos para o receptor como defendem os estéticos participacionistas: "o essencial não é mais o objeto em si, mas a confrontação dramática do espectador a uma situação perceptiva" (DUCHAMP, 1986, p. 21).

É esta confrontação que torna a existência e a significação da obra dependentes da intervenção do espectador. A obra não é mais fechada em si mesma, numa posição narcísica, fixa no seu acabamento, ela se "abre", se mostra como em "Las niñas".

O gênio, termo romântico que na modernidade cessa de ter existência, delega ao observador uma parte de sua responsabilidade de autor. A obra não é o fruto somente da autoridade do artista, mas se produz no decorrer do diálogo com o espectador. Desse modo, o observador de "Las niñas" não está mais reduzido somente ao olhar, ele adquire a possibilidade de agir sobre a obra e, logo, torna-se co-autor. É como se o autor delegasse a este co-autor uma parte de sua responsabilidade, de sua autoridade, de sua capacidade de fazer crescer a obra. A participação do espectador transforma-o, ao mesmo tempo, em ator e autor, cujas capacidades imaginativas e criativas podem se revelar através da complexidade, de uma riqueza notável, sem ter a pretensão de lhe subtrair nem a contemplação e nem a meditação.

Daí que o jogo estético não é dominado conscientemente pelas intenções do criador da obra de arte, o artista, pois se assim o fosse seria um simples jogo de comunicação de mensagens, em nada se distinguindo da fala cotidiana. O jogo estético é um jogo visando produzir experiência vivida por meios significantes, seu objetivo, portanto, é a vivência do inefável, isto é, de algo que não pode ser falado, o inefável, o indizível. Jogando com os códigos e as técnicas de composição, o resultado é um discurso, um campo de significações que foi se definindo nos códigos de um texto.

Ao ser emoldurado, assinado, esse texto virou obra de um autor, ele mesmo. Mas tudo não passou de um jogo que deve ser continuado pelo intérprete, para que o universo das possibilidades significativas seja recriado, recontextualizado. Vejamos o que diz o famoso comentário do artista plástico Marcel Duchamp que nos fala das cotas de responsabilidade pertencentes ao artista e ao seu público na produção do valor estético de uma obra:

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético (DUCHAMP, 1986, p. 57).

E parece que o artista, nessa perspectiva, sabe que não executa seu ato criador sozinho, o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo externo, refletidos, refratados, decifrados e interpretados; e, dessa forma, acrescentando sua contribuição no ato criador, como se estivesse do outro lado do espelho.

## **Conclusão**

Assim é a imagem que se multiplica, mas não por narcisismo ou megalomania como se poderia facilmente acreditar; antes pelo contrário, para esconder no meio de tantos ângulos, o verdadeiro ângulo que os move: o Eu do Criador, o eu de Eco e Narciso, o eu do pintor Velásquez, o eu do artista.

Se a imagem parte de todas as direções e se desdobra em todos os ângulos é para desencorajar aqueles que querem seguir numa imediata e única direção, num todo totalizante e não num todo totalizado pelas partes que se interagem, pois o próprio Deus que não pode ser visto nem no corpo nem na alma, deixa-se contemplar num espelho - escreve Plotino (1981, p. 118).

De espelho em espelho eis a totalidade das coisas, o universo inteiro que multiplica a imagem e revela a alma do todo que se encontra na parte. Essa e não outra seria a potência dos espelhos e do processo criador dos exemplos aqui suscitados, em que um número limitado de figuras se refrata, se inverte e se multiplica possibilitando à cena uma participação da beleza e da luz que por meio da palavra e da forma iluminam os objetos fazendo-os mais belos.

Talvez seja, enfim, o outro lado do espelho, o lugar a partir do qual o mito, o filósofo e o artista pensam recriar o mundo, numa visão que vai além do simples reflexo, chegando à contemplação, pois só ao pensamento é dado o ouvir, o sentir e o conhecer. Eis aqui um possível resultado que alcança o pensador e o artista quando percebem e olham o outro lado do espelho de/com Narciso, Plotino e Velásquez.



## Referências

CHEVALIER e GHEERBRANT. **Dicionário de símbolos**. 4ed. Trad. de Vera da Costa e Silva *et alli*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1991.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: **A nova arte de Gregory Battcork**: São Paulo, Perspectiva, 1986.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo, Perspectiva, 1976.

LEBRUN, Gérard. A mutação da obra de arte. In: **Arte e Filosofia**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

LÓPEZ-REY, José. **Catálogo Velázquez**. Madrid, Museo del Prado, 1979

MANARGONI, Matteo. **Para saber ver**: como se mira una obra de arte. Madrid, Espasa, Colpe, 1971.

PLOTINO. **A Alma, a beleza e a contemplação**. Trad. de Ivana Barbosa Rigolin. São Paulo: Associação Palas Athena, 1981.