



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

SUSANA APARECIDA DA SILVA

**DIEGO VELÁZQUEZ E OS RETRATOS DE FELIPE IV:  
A PINTURA BARROCA E A IDÉIA DE TEMPO NA  
SOCIEDADE ESPANHOLA DO SÉCULO XVII**

---

Londrina  
2012

SUSANA APARECIDA DA SILVA

**DIEGO VELÁZQUEZ E OS RETRATOS DE FELIPE IV:  
A PINTURA BARROCA E A IDÉIA DE TEMPO NA  
SOCIEDADE ESPANHOLA DO SÉCULO XVII**

Dissertação apresentada à Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina - UEL, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em História Social, Linha de Pesquisa Culturas, Representações e Religiosidades.

Orientador: Prof. Dr. André Luiz Joanilho

Londrina  
2012

Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da  
Universidade Estadual de Londrina.

### **Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

S586d Silva, Susana Aparecida da.  
Diego Velázquez e os retratos de Felipe IV: a pintura barroca e a idéia de tempo na sociedade espanhola do século XVII / Susana Aparecida da Silva. – Londrina, 2011. 110 f. : il.

Orientador: André Luiz Joanilho.  
Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2011.

Inclui bibliografia.

1. Velázquez, Diego, 1599-1660 – Teses. 2. História social – Teses. 3. Tempo – Medição – História – Teses. 4. Pintura barroca – Teses. 5. História na arte – Teses. 6. Espaço e tempo em arte – Teses. I. Joanilho, André Luiz, 1958-. III. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós - Graduação em História Social. III. Título.

CDU 930.1:7.034

SUSANA APARECIDA DA SILVA

**DIEGO VELÁZQUEZ E OS RETRATOS DE FELIPE IV:  
A PINTURA BARROCA E A IDÉIA DE TEMPO NA SOCIEDADE  
ESPANHOLA DO SÉCULO XVII**

Dissertação apresentada à Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina - UEL, em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestre em História Social, Linha de Pesquisa Culturas, Representações e Religiosidades.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Orientador André Luiz Joanilho  
UEL – Londrina – PR

---

Prof. Dr. Magnus Roberto de Mello Pereira  
UFPR – Curitiba – PR

Profa. Cláudia Eliane Parreiras Marques  
Martinez  
UEL – Londrina – PR

---

Profa. Sílvia Cristina Martins de Sousa  
UEL – Londrina – PR

---

Profa. Mariângela Peccioli Galli Joanilho  
UEL – Londrina – PR

Londrina, 9 de dezembro de 2011.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus pelo dom da vida e por ter me sustentado em todas as dificuldades. E pela crença de que ele me guiou em todas as vezes em que pensei não ter saída. Devo a Ele todos os meus motivos para sorrir.

Ao Rogério por me ouvir, por me incentivar, pela paciência com meu mau humor no momento da finalização do texto e por ter compreendido a minha ausência.

Agradeço pela oportunidade de conviver com os anjos que são o papai e a mamãe. Agradeço pelos abraços e pelas mãos estendidas para me ajudar. Sem eles este trabalho teria sido muito mais difícil.

Aos meus avós, meus pais com açúcar, pelo carinho e por fazerem a minha vida mais feliz.

Ao meu irmão Daniel, companheiro na Música e na vida.

Aos amigos do coração Cléia, Reginaldo, Evelin e Walter Neto, que são uma família para mim.

A Juliamaris e Diego por me ouvirem e incentivarem sempre. E por me dizerem as “verdades” que preciso ouvir.

A todos os meus amigos que lidaram com a minha ausência no período da escrita deste trabalho.

A professora e amiga Edna Lessa, porque através da beleza de seu trabalho decidi ser historiadora.

Ao William Messias, meu professor e amigo, pela paciência e pelo apoio. E porque graças ao trabalho dele consegui ler e utilizar a documentação em Inglês.

Ao professor Marcos Aulicino pelas aulas cativantes e por ter me ajudado a ver de perto um dos únicos quadros de Velázquez que estão no Brasil.

À professora Carla Juliana Galvão por ter me proporcionado a oportunidade de conhecer algumas obras do Barroco brasileiro em uma viagem que mudou a minha vida e contribuiu grandemente para este trabalho.

Aos colegas do mestrado Clodoaldo, Lucas Ambrogi, José Oswaldo H. Correia, Felipe, Aline, Alexandra, Luciana, João Ohara, Lucélia e Arnaldo e pela ajuda mútua

Aos professores do Programa de Mestrado, que se dedicaram na tarefa de nos ajudar a nos tornarmos mestres. Agradecimento especial para os professores Alfredo Oliva e Ana Heloisa Molina, Cláudia Martinez e Edméia Ribeiro.

Aos funcionários da Secretaria de Pós – Graduação do CCH, Cláudio e Roseli pela atenção, dedicação e paciência.

Aos professores da banca pela dedicação dispensada a leitura deste trabalho e pela presença, tão importante à esta pesquisa.

Ao meu professor e orientador André Luiz Joanilho, excelente profissional com quem eu aprendi muito. Agradeço pela paciência, orientação e dedicação A esta pesquisa, sem as quais este trabalho não teria se realizado.

*Não existe meio mais seguro para  
fugir do mundo do que a arte, e não  
há forma mais segura de se unir a  
ele do que a arte.*

Johann Goethe

SILVA, Susana Aparecida da. **Diego Velázquez e os retratos de Felipe IV: a pintura barroca e a idéia de tempo na sociedade espanhola do século XVII.** 2011. 110 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2011.

## **RESUMO**

Esta pesquisa reflete a respeito da possibilidade de se analisar a idéia de tempo na Espanha Barroca do século XVII através de cinco retratos feitos pelo pintor espanhol Diego Velázquez (1599-1660). Estes retratos são feitos após o período em que o pintor é admitido na corte de Felipe IV da Espanha (1605-1665) como pintor oficial. As fontes visuais selecionadas para esta pesquisa no sentido de possibilitar a análise da idéia de tempo são retratos do rei feitos por Diego Velázquez e representam o rei jovem e posteriormente envelhecido. Acredita-se que a idéia de tempo para Velázquez tenha estreita relação com a sociedade barroca espanhola do século XVII na qual ele está inserido. Neste sentido, as representações do poder e do envelhecimento do monarca possíveis de serem vistas nas pinturas de Velázquez contribuem para se pensar a concepção de tempo do artista e da sociedade espanhola daquele período.

**Palavras-chave:** Velázquez. Barroco. Tempo.

SILVA, Susana Aparecida da. **Diego Velázquez and the portraits of Philip IV: baroque painting and time's idea in spanish society of seventeenth-century.** 2011. 110 f. Dissertation (Master's Degree Dissertation) – State University of Londrina, Londrina, 2011.

### **ABSTRACT**

This research reflects on the possibility of analyzing the idea of time in Spain of the seventeenth century Baroque through five portraits by Spanish painter Diego Velázquez (1599-1660). These pictures are made after the period when the painter was admitted to the court of Philip IV of Spain (1605-1665) as official painter. The visual sources selected for this research in order to allow the analysis of the idea of time are portraits of the king made by Diego Velázquez and represent the young king and subsequently aged. It is believed that the idea of time to Velázquez has close relationship with the Spanish baroque society of the seventeenth century in which it is inserted. In this sense, representations of power and the aging monarch's possible to be seen in the paintings of Velázquez contributed to the conception of time thinking about the artist and Spanish society of that period.

**Keywords:** Velázquez. Baroque. Time.

## LISTA DE FIGURAS

1.0 Mulher idosa fritando ovos .....	23
1.1 O aguador de Sevilla .....	24
1.2 Três homens à mesa.....	25
1.3 Cristo em casa de Marta e Maria .....	25
1.4 A adoração dos magos.....	26
1.5 Marte, Deus da Guerra.....	30
2.0 A forja de Vulcano .....	31
2.1 Jacó recebendo a túnica de José.....	31
2.2 Las meninas .....	37
2.3 Esquema de linhas geométricas sobre Las Meninas .....	39
2.4 Felipe IV 1624/1627 .....	45
2.5 Antigo Real Alcázar espanhol .....	46
3.0 Felipe IV com armadura .....	50
3.1 Felipe IV em Fraga, 1644.....	52
3.2 Encontro de Luis XIV e Felipe IV da Espanha em 7 de junho de 1660 .....	58
3.3 Historia .....	81
3.4 Retrato de Felipe IV (fragmento), 1665/1660 .....	97
3.5 Retrato de Felipe IV (fragmento), 1657/1660 .....	99

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 VELÁZQUEZ</b> .....	22
1.1 APRENDENDO A SER ARTISTA NO SÉCULO XVII: OS TEMAS DE VELÁZQUEZ COMO TEMAS BARROCOS.....	27
<b>2 A ARTE NA SOCIEDADE DE CORTE EUROPÉIA DO SÉCULO XVII</b> .....	33
2.1 VELÁZQUEZ E A SOCIEDADE DE CORTE.....	35
2.2 ARTE E GUERRA: OS RETRATOS DE FELIPE IV COMO IMAGENS DO PODER.....	47
2.3 FRANÇA E ESPANHA EM QUESTÃO: O CASAMENTO DE MARIA TERESA.....	55
2.4 O PAPEL DIPLOMÁTICO DE VELÁZQUEZ NO TRATADO DOS PIRINEUS .....	56
2.5 A SAIA DA PRINCESA: VESTUÁRIO E PODER NA SOCIEDADE DE CORTE .....	59
<b>3 O BARROCO NA ESPANHA DO SÉCULO XVII: A ARTE DE VELÁZQUEZ</b> .....	63
3.1 A ARTE E PODER NA “CULTURA BARROCA” .....	68
<b>4 A IDÉIA DE TEMPO NA ESPANHA DO SÉCULO XVII</b> .....	73
4.1 A TEMPORALIDADE NA HISTÓRIA: O CONCEITO DE TEMPO HISTÓRICO .....	73
4.2 O ESPAÇO DA EXPERIÊNCIA: A HISTÓRIA COMO MESTRA DA VIDA E A VISÃO JUDAICO-CRISTÃ .....	80
4.3 AS MUDANÇAS NA IDÉIA DE TEMPO: A MESCLA DE REGIMES DE HISTORICIDADE .....	83
4.4 O HORIZONTE DE EXPECTATIVA NO BARROCO E NOS RETRATOS DE VELÁZQUEZ ....	85
4.5 OS QUADROS DO REI COMO REPRESENTAÇÃO DO TEMPO .....	92
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	103
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	107

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa reflete a respeito da possibilidade de se analisar a idéia de tempo na Espanha Barroca do século XVII através de cinco retratos do rei Felipe IV (1605-1665) feitos pelo pintor espanhol Diego Velázquez (1599-1660).

As fontes visuais selecionadas para esta pesquisa no sentido de possibilitar a análise da idéia de tempo são retratos do rei feitos por Diego Velázquez os quais representam o rei jovem e posteriormente envelhecido. Estes retratos são feitos após o período em que o pintor é admitido na corte de Felipe IV da Espanha como pintor oficial.

Velázquez é considerado um dos maiores pintores que a Espanha já teve e cujo destaque como retratista se fez notório. A escolha do tema se deu pelo fato de que a própria idéia do retrato é de uma pintura que se localiza no tempo, ao passo que pretende eternizar alguém. Analisar a seqüência cronológica de alguns dos retratos de Felipe IV feitos por Velázquez mostrando o envelhecimento físico do monarca parece auxiliar na reflexão sobre a o problema do tempo na sociedade barroca do século XVII espanhol.

Acredita-se que a idéia de tempo para Velázquez tenha estreita relação com a cultura da sociedade barroca espanhola do século XVII na qual ele está inserido. Neste sentido, as representações do poder e do envelhecimento do monarca, possíveis de serem vistas nas pinturas de Velázquez contribuem para se pensar a concepção de tempo do artista e da sociedade espanhola daquele período.

Inicialmente, pensa-se que há várias questões básicas possíveis de serem feitas no momento da análise das imagens, por exemplo: Qual a data aproximada de conclusão da obra; quem a fez, para quem a fez, qual seu suporte e sua dimensão; onde a pintura está atualmente; o que retrata e de que forma retrata; qual o ambiente de fundo; semelhanças e diferenças entre as imagens e as demais obras do pintor, entre outras. Esta parte da pesquisa se trata do nível descritivo das fontes.

Por outro lado, no nível analítico, será considerado o conjunto dos retratos selecionados<sup>1</sup> e a relação semelhança - diferença entre eles no que

---

<sup>1</sup> Velázquez pinta vários retratos de Felipe IV, incluindo retratos equestres, no entanto selecionamos para esta pesquisa apenas cinco retratos: um com trajes tradicionais no interior dos aposentos reais, dois em trajes de batalha e dois retratos do rei na maturidade.

concerne à questão da percepção da categoria Tempo por parte do pintor, levando em conta o diálogo com textos escritos.

Este trabalho surgiu a partir de uma pesquisa anterior, a monografia de Especialização, intitulada “Os retratos de Felipe IV, de Diego Velázquez: reflexões sobre as percepções de tempo na pintura espanhola do século XVII”. A temática anterior possui alguns elementos diferenciais com relação à atual, principalmente no que diz respeito ao referencial teórico.

No trabalho anterior, trabalhou-se com os conceitos de Sociedade e Indivíduo de Norbert Elias<sup>2</sup>, pensando Velázquez enquanto indivíduo que se relaciona com a sociedade barroca em que vive. Já como metodologia para analisar os retratos, utilizou-se o “paradigma indiciário” proposto pelos historiadores como Carlo Ginzburg<sup>3</sup> e Jacques Revel<sup>4</sup>, em que os “indícios” possíveis de serem vistos nos quadros indicariam uma relação do universo micro-histórico com o universo macro-histórico.

No entanto, em um aspecto em específico, o posicionamento da pesquisa anterior e da atual permanece o mesmo: a posição teórica no que diz respeito ao estudo das fontes visuais em História.

As pinturas, assim como toda fonte histórica não se esgota, ou seja, não possui somente uma interpretação “correta” e possível de validação. E se o olhar para as pinturas de Velázquez tiver a intenção de encontrar a “verdade sobre a idéia de tempo Espanha no século XVII”, “Tudo sobre a vida de Velázquez” ou “Tudo sobre Felipe IV”, então a pesquisa será infrutífera.

Outro apontamento relevante é a respeito da ânsia de encontrar na obra de arte o sentimento do artista no momento da concepção do quadro. Pode-se dizer que era movido por sentimentos, já que se trata de uma obra de arte, e, portanto, de uma criação. No entanto não se pode sintetizar toda a complexidade da realização de uma pintura somente na situação psicológica do pintor ao pintar determinada obra.

Não se pode realizar também uma ilusão retrospectiva no sentido de buscar “o que realmente o autor da obra queria dizer com determinada pintura”. Não há uma verdade implícita em uma obra de arte. Há uma representação, que é a obra

---

<sup>2</sup> ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

<sup>3</sup> GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

<sup>4</sup> REVEL, J. (org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.

e que envolve uma complexa rede de relações que vão desde os motivos pelos quais a obra pode ter sido realizada até a forma como a obra foi recebida e interpretada no seio da sociedade em que foi “feita”.

A própria idéia de tempo é uma representação cultural. Segundo José Carlos Reis<sup>5</sup>, são as formas como as pessoas lidam com as suas experiências, seu passado, presente e futuro. Além disso, cada indivíduo tem uma vivência histórica e sócio-cultural que cumulará em interpretações distintas, seja no sentido temporal ou cultural. Em segunda instância, o olhar do presente para o passado está repleto de pré-concepções, e estas por sua vez implicam em realizar um olhar subjetivo sobre os documentos.

Pretende-se “olhar” para as pinturas de Velázquez, sabendo que os olhares do pesquisador e do expectador, como as fontes, são construídos historicamente. Outrossim, as fontes visuais devem ser vistas como fonte de pesquisa e não como comprovação ou ilustração de textos escritos.

Desde a Escola dos Annales e da revolução documental, vem sido colocada a possibilidade do trabalho com múltiplos tipos de fontes na historiografia. Estudar a fonte visual não como ilustração e sim como construção sócio-histórica, no entanto, é algo que vem sido discutido mais recentemente. Segundo Ulpiano B. De Menezes:

Estamos ainda longe do patamar já atingido na Sociologia e na Antropologia: o objetivo prioritário que os autores propõem [...] é iluminar as imagens com informação histórica externa a elas, e não produzir conhecimento histórico novo a partir dessas mesmas fontes visuais.<sup>6</sup>

Segundo Ulpiano, o estudo das fontes visuais em História ainda deixa a desejar com respeito ao caráter qualitativo das análises dos pesquisadores. O autor acredita que há uma discrepância entre o que se pretende fazer na análise e o que se faz de fato, ou seja uma diferença entre as propostas inovadoras dos historiadores a prática:

---

<sup>5</sup> REIS, José Carlos. “O tempo histórico como representação cultural”. *Revista SOPHIE*, nº 01. Recife, 2011.

<sup>6</sup> MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História Visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, p.20 .2003.

Exemplo altamente sintomático da persistência dessa inclinação para usos ilustrativos da figura são estudos de altíssima qualidade e ornados de farta e bela documentação visual, às vezes até em grande parte inédita [...]. As imagens, contudo, não tem relação documental com o texto, no qual nada de essencial deriva da análise dessas fontes visuais; ao contrário, muitas vezes algumas delas poderiam mesmo contestar o que vem dito escrito [...].<sup>7</sup>

Ulpiano também coloca que, por vezes a figura, além de ser utilizada com sentido ilustrativo ou comprobatório, acaba por se contrapor ao texto escrito sobre o qual tinha a função de “comprovar”. É importante salientar, contudo, que os sentidos atribuídos às imagens são historicamente construídos:

As imagens não tem sentido em si, imanentes. Elas contam apenas – já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas – com atributos físico-químicos intrínsecos. É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar. Daí não se poder limitar a tarefa à procura do sentido essencial de uma figura ou de seus sentidos originais, subordinados às motivações subjetivas do autor, e assim por diante.<sup>8</sup>

É possível dizer, segundo a reflexão de Ulpiano, que não há um sentido único e verdadeiro inerente às imagens. A elas, aliás, não se deve impor a categoria de documento, tratá-las como fontes visuais faz com que se pense na seleção feita pelo pesquisador e na “biografia” da figura (informação verbal), a trajetória da mesma e os sentidos atribuídos a ela nas diferentes sociedades e períodos:

Também aos objetos visuais não convém a idéia positivista de documento (ainda que de origem): documento é aquilo capaz de fornecer informações a uma questão do observador, qualquer que seja sua natureza tipológica, material ou funcional. É preferível, portanto, considerar [...] como parte viva de nossa realidade social. Vivemos a figura em nosso cotidiano, em várias dimensões, usos e funções. O emprego de imagens como fonte de informação é apenas um dentre tantos (inclusive simultaneamente a outros) e não altera a natureza da coisa, mas se realiza efetivamente em situações culturais específicas, entre várias outras. A mesma figura, portanto,

---

<sup>7</sup> MENESES, Ulpiano Bezerra de. Op. Cit. p.21.

<sup>8</sup> MENESES, Ulpiano Bezerra de. Op. Cit. p.28

pode reciclar-se, assumir vários papéis, ressematizar-se e produzir efeitos diversos.<sup>9</sup>

Neste aspecto, em se tratando das fontes visuais desta pesquisa, os retratos feitos por Diego Velázquez, há que se pensar que a “ressemantização” dos mesmos se deu de diferentes formas. A forma como os retratos de Velázquez foram percebidos pela sociedade barroca é distinta da forma como são percebidos hoje no Museu do Prado, por exemplo.

No entanto, é relevante salientar que este trabalho se dedica ao estudo dos retratos de Velázquez em termos de refletir sobre sua criação e não sobre a recepção destas obras. Pretende-se estudar quais elementos envolvidos nas possíveis intencionalidades destes retratos auxiliam na reflexão sobre a idéia de tempo de Velázquez e da sociedade barroca espanhola do século XVII.

De se considerar a vivência de Velázquez enquanto sujeito histórico, sua obra como fonte histórica e suas relações com a sociedade de corte como elementos relacionais depende as possíveis respostas para o problema proposto. Além disso, é interessante que se considere que o trabalho parte da história para analisar uma obra de arte segundo critérios e metodologias próprias à historiografia. Em outras palavras, o estudo dos retratos de Velázquez auxiliará na reflexão sobre fenômenos historiográficos relativos à sociedade de corte espanhola do século XVII.

No âmbito os textos escritos que dialogarão com as pinturas de Velázquez, foram selecionados os que tratam do papel político de Velázquez enquanto sujeito histórico; os conflitos, as pestes e a decadência da monarquia espanhola vigente; a arte barroca como instrumento da contra-reforma em alguns momentos e em outros como aparelho de diplomacia entre as cortes dos reinos europeus. É interessante lembrar que a problemática em questão pode ter conexões com os domínios da História da Arte, a partir da historiografia. Portanto, as possíveis “respostas” ou caminhos, elucidam questões de cunho político, cultural e social.

Conseguir compor um panorama de escrita que dê a cada uma destas discussões subsídios de sustentação teórica, corroborará para a solução do problema proposto. Este trabalho de pesquisa utilizará fontes visuais e dialogará com textos escritos, intentando realizar um diálogo entre os mesmos.

---

<sup>9</sup> Idem. Ibidem. p. 29.

No entanto, é relevante salientar que relacionar as fontes visuais com textos escritos aqui não significa fazer com que um comprove o outro, nem esperar que os textos escritos forneçam o “contexto” das pinturas. Pensa-se que a posição de Ulpiano seja interessante, principalmente quando problematiza a idéia de contexto. Ao se referir ao trabalho com fontes visuais diz: “como se não fosse obrigação do historiador precisamente construir o que vem aí chamado de “contexto”<sup>10</sup>. Neste excerto Ulpiano destaca que a própria idéia de contexto é uma construção sócio-histórica, relativizando a utilização do termo como forma de inserir a obra em um espaço sócio-histórico que daria conta de “explicar o sentido” de determinado fenômeno histórico.

Em termos de estrutura, o trabalho está dividido em quatro capítulos. O primeiro deles trata do pintor Velázquez. Neste, fala-se sobre a origem sevilhana de Velázquez, sua família, seus estudos, seus mestres, suas técnicas, os temas de algumas de suas primeiras pinturas. Fala de forma panorâmica sobre o papel do artista no século XVII, com destaque para o período da vida de Velázquez anterior ao de sua entrada na corte.

A este respeito, é interessante lembrar que quase toda a bibliografia sobre Velázquez está em língua espanhola, como é o caso de alguns artigos aqui citados. Ao que parece, há uma grande valorização dos conterrâneos sinalizada pelas abundantes pesquisas a respeito do tema. Por outro lado, os estadunidenses também têm mostrado bastante interesse em estudar as obras do sevilhano. A bibliografia que há em língua inglesa sobre Velázquez é extensa, incluindo biógrafos como Norbert Wolf<sup>11</sup> e a grande autoridade dos Estados Unidos em estudos hispânicos com ênfase na obra de Velázquez: o professor Dr. Jonathan M. Brown<sup>12</sup> do Instituto de Finas Artes da Universidade de Nova York.

Por sua vez, o segundo capítulo tratará da entrada do pintor na sociedade de corte espanhola e do(s) papel (is) de Velázquez na mesma. O foco aqui será nos retratos de Felipe IV encomendados em sua juventude (imagens 2.4, 3.0 e 3.1). Nestes, onde predomina a visão do rei com trajes de batalha, acredita-se que a intencionalidade esteja ligada a expectativa de realçar o poder do monarca.

---

<sup>10</sup> MENESES, Ulpiano Bezerra de. Op.cit. p.27.

<sup>11</sup> WOLF, Norbert. Velázquez: A face de Espanha. Tradução Maria Eugénia Ribeiro da Fonseca:Taschen, Lisboa, 2006.

<sup>12</sup> BROWN, Jonathan M. and GARRIDO, Carmem. *Velázquez: The Technique of Genius*. New Haven: Yale University Press, 1998.

Neste capítulo pretende-se nortear a análise a discussão levando em conta a idéia de sociedade de corte proposta por Norbert Elias<sup>13</sup>. A idéia da corte, a priori, é concebida aqui como uma rede de relações, em cujas “teias” têm lugar o *metier* do pintor Velázquez. Neste contexto, os retratos feitos por Velázquez, possuem grande habilidade técnica, multiplicidade temática e uma faculdade criadora onde a métrica exímia é mascarada pela ilusão de movimento e a “perspectiva aérea”<sup>14</sup>. No entanto, mais do que estes aspectos, pretende-se destacar as possíveis intencionalidades e significações de seus retratos, além de seu papel central na diplomacia da corte espanhola no século XVII.

Apesar de considerar as singularidades de cada corte europeia no século XVII, há alguns fatores de convergência entre elas. O rei Felipe IV, por exemplo, concebido nas pinturas de Velázquez representa uma sociedade de castas onde o rei é o primeiro representante da nobreza. Para manter seus privilégios necessita de todo um arrolamento de comportamentos determinados por idéias como a de *etiqueta* e *honra*. A postura do representado, seus trajes e adereços, sua face e seu olhar são portadores de grande significação de um modo de vida onde a ostentação é uma necessidade para legitimação e preservação de privilégios.

A existência do rei enquanto poder e nobre dependia naquele momento do fato de poder usar tais roupas, se comportar seguindo regras específicas. O próprio fato de possuir um pintor oficial que lhe perpetrasse a figura era um ato característico da sociedade de corte na qual estava inserido.

No entanto, Chad M. Gasta<sup>15</sup> e Luiz Ignacio Sáinz<sup>16</sup> acreditam que a função de Velázquez na corte espanhola naquele momento está muito além da função de artista. Os autores acreditam que Velázquez teve importante participação na diplomacia europeia do século XVII. A argumentação de Gasta e Sáinz sobre os fenômenos sobre pelos quais chegam a tal conclusão é um dos aspectos que serão desenvolvidos no segundo capítulo.

---

<sup>13</sup> ELIAS, Norbert. Op.cit.

<sup>14</sup> Utilizando uma técnica chamada veladura, Velázquez ficou conhecido como o artista que conseguiu representar o ar. A técnica consistia em uma pintura em camadas, bastante utilizada por Rembrandt van Rijn.

<sup>15</sup> GASTA, Chad M. The politics of Painting: Velázquez and Diplomacy in the Court of Philip IV. *Letras Hispanas*. Volume 3, Issue 2 Fall 2006. O artigo de Chad M. Gasta, além das questões de tempo, trata de questões relativas ao poder. O autor propõe além do papel artístico, os papéis político e social de Diego Velázquez na corte espanhola de Felipe IV.

<sup>16</sup> SÁINZ, Luis Ignacio. La Isla de los Faisanes: Diego de Velázquez y Felipe IV reflexiones sobre las representaciones políticas. *Argumentos*, mayo-agosto, año/vol.19, número 051 Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco Distrito federal, México, pp.147-169.

Já no que diz respeito às pinturas e a seu papel na corte, ou seja, ao estudo dos retratos de Velázquez enquanto fontes históricas foram selecionados alguns materiais bibliográficos tais como Diego Suárez Quevedo<sup>17</sup> e Laura Veatch<sup>18</sup>, cujo trabalho, mesmo não abordando os retratos da família real, mas os retratos de anões e bobos da corte feitos por Velázquez, estes textos auxiliam na reflexão sobre a técnica do retrato e na atribuição de sentido aos mesmos.

Os retratos de Velázquez, nesta ótica estariam inseridos nas relações de sociabilidade de uma sociedade de corte. Esta, por sua vez, faria parte de algo mais amplo, a Cultura Barroca. Sendo assim, o trabalho segue dividido da seguinte forma: após o capítulo sobre a sociedade de corte espanhola no século XVII e o trabalho de Velázquez na mesma, haverá um capítulo intitulado “O Barroco na Espanha do século XVII: a arte de Velázquez”.

Neste, pretende-se refletir sobre os principais fenômenos políticos que ocorriam no reinado de Felipe IV, a Guerra dos Trinta Anos, a questão econômica e a necessidade de busca de fortalecimento da monarquia espanhola através da arte. Afinal, o século XVII, a despeito pestes e demais acontecimentos negativos que assolavam a Espanha, ficou conhecido como “O século de Ouro espanhol”. Isto porque tanto na literatura, quanto no teatro, poesia e pintura, a Espanha fervilhava culturalmente.

Neste sentido, pensa-se que alguns autores trazem discussões que auxiliarão a pensar a arte da sociedade Barroca. Entre esses autores, Carlos F. Monge<sup>19</sup> onde este ressalta a instabilidade, as concepções de tempo, a idéia de efemeridade da vida e as dúvidas existenciais da sociedade espanhola representadas nas manifestações artísticas como a literatura de Miguel de Cervantes, a poesia de Calderón de La Barca e a pintura de Diego de Velázquez.

Nesse capítulo serão abordadas também as principais características do que se convencionou a chamar de arte Barroca. Em termos gerais a arte barroca estende-se por todo o século XVII e XVIII e há autores que chegam a notar características barrocas na arte desde o século XVI. Na arquitetura há

---

<sup>17</sup> QUEVEDO, Diego Suárez. Pintura e imprensa a inícios de la escisión portuguesa. Velázquez y la imagen de la Monarquía de Felipe IV. *Anales del Historia del Arte*. Universidad Complutense de Madrid. Volumen Extraordinario, pp.229-244.

<sup>18</sup> VEATCH, Laura. Made in God's Image: Velazquez portraits of dwarves. This paper was written for Dr. Joiner's Art of 17<sup>th</sup> e 18<sup>th</sup> Century course.

<sup>19</sup> MONGE, Carlos F. Las sombras de la duda: Velázquez y el Barroco literario español. Atenea, 2003 (en línea).

destaque para a construção de igrejas. Com frontispícios animados pelo vaivém de saliências e reentrâncias, em seus tetos freqüentemente encontram-se fundidas na pintura e arquitetura. Hora a pintura de um pilar imitando o volume da pedra, hora um teto pintado dá a sensação de abrir-se e por ele caírem pessoas e anjos.

O trabalho, envolvendo tal conjuntura engendra alguns desafios, já que é um território que até bem pouco tempo era de domínio apenas dos artistas e historiadores da arte. É necessário considerar a figura do pintor Velázquez com suas técnicas, o Velázquez artista. Sendo assim, é preciso lidar com conceitos com os quais não se está familiarizado.

Acredita-se que o primeiro destes conceitos é o termo Barroco. A definição de Barroco a ser referenciada neste trabalho será a que está contida na obra de José Antonio Maravall<sup>20</sup>, considerado como grande teórico do barroco na atualidade. Este autor entende o barroco como um conceito de época, desvinculando-o da idéia de que seria mero instrumento da contra-reforma. No entanto, há uma idéia deste mesmo autor, que destoa da visão teórica a ser refletida neste trabalho, a de que a cultura do barroco era uma cultura massiva. Acredita-se que é demasiado precoce e anacrônico tratar a cultura do barroco como massiva quando ainda não havia, ao menos juridicamente, a idéia de indivíduo. Tampouco a noção de “massa”.

Por outro lado, é possível estabelecer relações entre os autores supracitados, já que tanto Monge quanto Maravall buscam refletir sobre a cosmovisão da sociedade barroca espanhola, relacionando sociedade, cultura e política.

O espanhol Maravall cunha o conceito de Cultura Barroca, segundo o qual o Barroco não seria apenas um estilo artístico, mas um estilo de época imbricado de sociabilidades presentes na sociedade do século XVII, inclusive na sociedade de corte.

A obra de Velázquez pode ser considerada como Barroca, mesmo considerando que o Barroco teve características peculiares em cada reino europeu. Elementos como a megalomania das construções, o contraste de luz e sombra, a ostentação, a idéia de movimento e a volumetria que configuram juntas elementos emblemáticos da cultura barroca.

---

<sup>20</sup> MARAVALL, Jose Antonio. *A cultura do barroco: Análise de uma estrutura histórica*. 1 ed. 2 reimp. Editora da Universidade de São Paulo, SP: 2009.

Pretende-se analisando as obras de Velázquez, bem como a autores da literatura barroca, percebendo as possíveis representações da idéia de tempo do século XVII nas representações artísticas Barrocas.

O interior da Cultura Barroca, é o território onde a idéia de tempo representada na literatura e pintura, por exemplo, contribuem para que se pense as pinturas dentro de uma cosmovisão marcada pela idéia de tempo Efêmero. Um dos caminhos para fundamentar esta idéia pode ser explicitada se considerarmos que a Espanha passava por momentos políticos e econômicos difíceis ( pestes e crise) e estava entre os territórios europeus onde a presença da santa inquisição era mais representativa naquele momento. Por outro lado, havia o impacto causado no imaginário espanhol pelo achamento das Américas algumas centenas de anos antes. Ao mesmo tempo a conjunção histórica possibilitou um florescimento das artes configurando o século de Ouro Espanhol.

O quarto capítulo, por sua vez, abordará as percepções de tempo da sociedade espanhola do século XVII, através dos retratos da velhice do rei Felipe IV (imagens 3.4 e 3.5). Aqui a significação volta para a vivência do rei, sua experiência de vida.

O tempo em duas instâncias, que se correlacionam. A primeira instância é a idéia quase biológica da passagem do tempo. Por se tratar de retratos de Felipe IV desde a juventude até a maturidade, se organizarmos as telas por data de produção é possível perceber na seqüência de imagens um quê de melancolia, já que a vida de Felipe IV parece esvair-se a nossa frente, ao mesmo tempo em que a representação de sua figura pálida é eternizada pelos pincéis do artista.

A segunda instância se reflete no modo como as imagens, entendidas como fontes, podem auxiliar na reflexão sobre as percepções da categoria Tempo para a sociedade espanhola do século XVII. Sendo fruto de seu tempo, são documentos sócio-culturais da sociedade que possibilitou a sua criação e apreciação enquanto obra de arte. Neste sentido, a postura, as vestimentas representadas nos retratos do rei e a própria possibilidade de ser retratado em uma pintura, são elementos que, se analisados, contribuem para se visualizar caminhos para se pensar a possível visão de Tempo em Velázquez, de Felipe IV e da sociedade de corte.

Com relação à idéia de tempo, é relevante salientar que a fundamentação metodológica deste texto leva em conta o artigo de José Carlos

Reis, no qual este discute a idéia de tempo histórico<sup>21</sup>, estabelecendo um diálogo entre Paul Ricoeur<sup>22</sup>, Reinhart Koselleck<sup>23</sup> e as proposições dos “Annales”<sup>24</sup>.

Neste texto o autor discute diferentes formas de se pensar o conceito de tempo histórico. Sendo assim, optou-se por trabalhar com o conceito de tempo histórico e as categorias analíticas de “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”, ambas creditadas a Reinhart Koselleck. A primeira categoria se refere à forma como as pessoas de determinada sociedade lidam com seu passado ou com as formas de “transmissão de conhecimento” ou mesmo a forma de ver a história. A segunda categoria se remete à forma como as pessoas pensam o futuro, ou a expectativa com relação a ele.

Outro conceito com o qual trabalharemos para analisar os retratos feitos por Velázquez é o conceito de “Regime de historicidade” cunhado por François Hartog<sup>25</sup>. Segundo este autor, leitor de Koselleck, os regime de historicidade de determinada sociedade indicam a maneira como estas articulam passado, presente e futuro, ou seja, equilibram o “espaço de experiência” e o “horizonte de expectativa”.

Pretende-se localizar com qual (is) regimes de historicidade as pinturas de Velázquez se relacionam; em quais telas é possível refletir sobre o “espaço de experiência” e em quais é possível refletir sobre o “horizonte de expectativa” de Velázquez, de Felipe IV e da sociedade barroca espanhola do século XVII.

Interessa a esta pesquisa refletir como e o que as representações pictóricas de Velázquez trazem a ser analisado em termos da idéia de tempo que perpassava a sociedade Barroca. Idéia esta cuja proposta de análise se coloca

---

<sup>21</sup> REIS, José C. O conceito de tempo histórico em Ricoeur, Koselleck e “Annales”: uma articulação possível. *Síntese*. Nova Fase. V. 23. N. 73 (1996): 229-252.

<sup>22</sup> Paul Ricoeur (1913-2005), filósofo francês. Possuidor de uma vasta obra envolvendo a Psicanálise e o Existencialismo, ele discute principalmente as possíveis relações entre a Fenomenologia e a Hermenêutica.

<sup>23</sup> Reinhart Koselleck (1923- 2006) é autor de destaque da historiografia alemã no pós-guerra. Suas produções têm um caráter temático bastante diversificado, no entanto, pode-se dizer que seus trabalhos são, em sua maioria, voltados para o campo da Teoria da História e História dos conceitos. Sua orientação teórica tem muitas ressonâncias com a de alguns de seus professores, tais como Hans-Georg-Gadamer, Kärll Lowith e Martin Heidegger.

<sup>24</sup> Em 1929, com a crise econômica dos Estados Unidos e de muitos outros países, tem início na França um movimento historiográfico com objetivo de realizar uma ruptura na história política que se fazia até então. As proposta envolviam, entre outros aspectos, a incorporação de métodos da Ciências Sociais na História.

<sup>25</sup> Apud REIS, José Carlos. Op. Cit.

principalmente através da arte de Velázquez, realizada no seio da sociedade de corte do século XVII, especificamente a espanhola.

Pretende-se analisar como os cinco retratos de Felipe IV feitos por Velázquez podem nos auxiliar a pensar a idéia de tempo para Velázquez e a sociedade do século XVII. Para responder a esta questão, pretende-se fundamentar a(s) “resposta(s)” dizendo que analisando as obras de Velázquez pude entender mais sobre a idéia de tempo ( e arte, sociedade, política, economia) para o pintor Velázquez e os espanhóis do século XVII (especificamente a sociedade de corte), colocando a possibilidade de localizar estas fontes visuais dentro de uma Cultura Barroca.

## 1 VELÁZQUEZ

Diego Rodríguez de Silva y Velázquez foi um grande pintor espanhol nascido na cidade de Sevilla (Andaluzia) na Espanha no ano de 1599. Ao tratarmos da conjuntura histórica e artística que dá título a esta pesquisa, faz-se necessário apresentar de forma panorâmica alguns aspectos sócio-biográficos do pintor Velázquez<sup>26</sup> relacionando tais informações com reflexões sobre elementos que constitutivos das manifestações artísticas do Barroco espanhol, cujo estilo artístico convencionou-se a dizer que Velázquez pertence.

Velázquez inicia sua carreira com o estilo chamado de “bodegones<sup>27</sup>”, que por muitos foi considerado rústico e de essência não muito áurea, porém popular no período. Estes *bodegones* eram telas semelhantes às naturezas mortas, mas que traziam pessoas, geralmente das camadas populares em seus afazeres diários. Entre estes, havia alguns quadros de caráter mitológico, e de temas bíblicos mesclados com cenas corriqueiras dos sevilhanos do século XVII.

Velázquez pode ser considerado um pintor diferente dos pintores de sua época, já que a maioria deles vivia e falecia sem ter sua obra reconhecida. O fato de ter uma colocação social privilegiada (em 1617 foi ordenado cavaleiro da ordem de S. Lucas. (Posteriormente, em 1659, foi nomeado cavaleiro da Ordem de Santiago), e membro da corte em 1623 quando adentrou ali como pintor oficial. Todos estes episódios fazem de Velázquez um homem socialmente bem sucedido, além de artista de destaque.

Norbert Wolf<sup>28</sup> em sua obra sobre a vida do pintor descreve a transição que se faz em determinado período decisivo da vida do mesmo como “Da cozinha para o palácio” para designar a mudança temática de Velázquez, que pintava *bodegones* como “*La vieja friendo huevos*” (fig.1.4), para o Velázquez admitido na corte de Felipe IV em 1624. A partir de então, passa a pintar a família real, anões e bobos, e não mais os *bodegones* do início de sua carreira como pintor. Ou seja, pinta a cozinha e posteriormente, o palácio.

---

<sup>26</sup> Optou-se por utilizar a grafia do nome à maneira espanhola, local de origem do pintor, ao invés do aporuguesado Velásquez, com “s”.

<sup>27</sup> Pintura que representa natureza morta, usualmente inspirados na vida cotidiana e que, no caso de Velázquez traziam seres humanos em algum dos planos.

<sup>28</sup> WOLF, Norbert. *Op.cit.*

## 2.0 Mulher idosa fritando ovos, 1618



**Fonte:** Óleo sobre tela, 101 x 120 cm  
National Gallery of Scotland, Edinburgh

A obra do pintor espanhol Diego de Velázquez sempre foi marcada por contrastes, sejam eles contrastes de luz, contrastes de temas e contrastes entre itens dentro de suas telas. O fato de utilizar-se do claro-escuro de Caravaggio pode remeter ao Tenebrismo, uma espécie de sub-corrente barroca, marcada pelo uso de contraste de luz, com áreas da tela com grande incidência de luz e outras áreas na mais completa escuridão.

Em alguns bodegones Velázquez coloca em uma mesma tela pessoas de idades distintas, como por exemplo, uma criança, um homem de meia idade e um idoso, por exemplo, em *O aguadeiro de Sevilla* (fig. 1.1) e *Três homens à mesa* (fig. 1.2) *Velha fritando ovos* (figura 1.0) e *Jesus em casa de Marta e Maria* (fig. 1.3).

1.1 O aguador de Sevilla, aproxim. 1623



**Fonte:** Óleo sobre tela, 106,7 x 81 cm  
Wellington Museum, London

## 1.2 Três homens à mesa, 1618



**Fonte:** Óleo sobre tela, 109 x 102 cm  
The Hermitage, St. Petersburg

## 1.3 Cristo em casa de Marta e Maria, 1620



**Fonte:** Óleo sobre tela, 60 x 103,5 cm  
National Gallery, London

Antes de ir para a corte de Felipe IV, pinta cenas da religiosidade católica tais como *A adoração dos magos* (fig. 1.4). Nesta pintura religiosa, a virgem de rosto jovem e angelical recebe presentes dos magos e é com profunda sobriedade que mira o menino Jesus em seu colo. Mãe e filho estão impecavelmente cobertos por espessos tecidos, que, no caso da virgem, deixa apenas o rosto à vista.

#### 1.4 A adoração dos magos, 1619



**Fonte:** Óleo sobre tela, 203 x 125 cm  
Museo del Prado, Madrid

Esta obra é marcada pelos fortes contrastes de luz e sombra, uma característica do Tenebrismo. O efeito de luz conseguido através de pigmentos dá a sensação de que uma luz vem de uma das diagonais da tela e incide sobre o rosto

do menino Jesus, de Maria e do rosto do mago que se ajoelha para oferecer o seu presente à criança.

Acredita-se que a construção se dá desta forma pelo artista a fim de destacar os personagens e a cena bíblica que protagonizam: a entrega do presente de um dos magos do Oriente ao menino Jesus. No entanto, em condições naturais a visão deste tipo de iluminação seria quase impossível, já que incide sobre vários pontos na tela e de forma “artificial”.

Veremos mais adiante neste texto, que o *metier* do pintor espanhol, seus temas e a forma como lida com os contrastes luminosos de forma a auferir suaves gradações (diferentes do Tenebrismo onde o contraste entre partes escuras e claras é mais direto) é consoante com algumas características gerais do Barroco.

#### 1.1 APRENDENDO A SER ARTISTA NO SÉCULO XVII: OS TEMAS DE VELÁZQUEZ COMO TEMAS BARROCOS

Filho de pai português e mãe espanhola, Velázquez quando jovem estudou latim e filosofia e há relatos que tenha tido uma pequena experiência com ciências. Velázquez frequentou o atelier de Francisco Herrera, um pintor espanhol de renome, mas de personalidade extremamente difícil. O jovem sevilhano somente permaneceu neste ambiente durante poucos meses para, após isso, encontrar Francisco Pacheco<sup>29</sup>, seu mestre por longa data e posteriormente, sogro.

Francisco Pacheco tinha muitos contatos na corte espanhola, e quando esta, cuja sede era em Valladolid foi trasladada para Madrid em 1660 e com a morte do pintor oficial do rei, Villandrando, houve um concurso para o cargo, onde Velázquez foi aprovado. O pintor chamou a atenção do mecenas Felipe IV admirador de boa pintura, fundamentalmente por sua habilidade de retratista. No entanto, um dos principais responsáveis pela admissão de Velázquez foi o Conde Duque de Olivares, uma das figuras cortesãs que tiveram destaque no governo de Felipe IV e que foi retratado em algumas telas de Velázquez<sup>30</sup>.

O pintor passa a morar no Alcázar da régia família e a gozar de soldo por parte da mesma. Este fato possibilita as suas viagens à Itália e a

---

<sup>29</sup> Pacheco torna-se conhecido posteriormente, principalmente através de seu livro “El Arte de la pintura” (1649), que se mostra um significativo tratado artístico sobre o barroco.

<sup>30</sup> Um dos retratos do Conde Duque de Olivares está no Museu de Arte de São Paulo (MASP).

oportunidade de entrar em contato com o pintor flamenco Rubens. É interessante lembrar que muitas obras de arte foram perdidas em um incêndio do real Alcázar em 1734, inclusive pinturas de Velázquez foram destruídas.

Uma obra belíssima, o livro “The Soul of Spain”<sup>31</sup>, em um de seus capítulos, discorre sobre a biografia de Velázquez, sua origem ibero-hispânica, seus valores, sua obra, suas preferências, suas relações familiares.

Nesta obra de Henry Havelock Ellis, é possível perceber a importância estratégica da localização de Sevilla na época de Velázquez. Sendo uma cidade portuária considerada um dos mais importantes centros comerciais espanhóis do início do século XVII, Velázquez pôde entrar em contato com obras vindas de diversas províncias espanholas e estrangeiras.

Um dos elementos técnicos de sua pintura que podem ter íntima relação com os “contextos” de suas vivências tanto em Sevilha quanto em Madrid é a luz que utiliza. A importância da luz nas pinturas do Barroco tem sido freqüentemente enfatizada pelos historiadores da arte, um deles, Juan-Ramón Triadó considera que “Para a arquitetura barroca, a luz é um elemento fundamental. Os fortes contrastes entre as partes entre as partes vivamente iluminadas e partes quase na escuridão.”<sup>32</sup> E em outro trecho de sua obra destaca os contrastes de luz e sombra:

“Contraste de luz e sombras: A luz, ou melhor, a representação dos efeitos por ela criados, é o traço distintivo da pintura barroca, o primeiro artista a enveredar decididamente por este caminho foi Caravaggio, cuja obra influenciou toda a obra de seu tempo. Nos seus quadros a luz ilumina apenas algumas áreas, as mais significativas. O resto fica na sombra, num contraste tão violento quanto característico.”<sup>33</sup>

Das características supracitadas a respeito das técnicas de Caravaggio na utilização da luz é possível fazer uma analogia com a obra de Velázquez. Embora a pintura de Caravaggio não tenha tido “discípulos” na Itália, teve “adesão” mais nítida na Espanha, e na Europa setentrional; Flandres e Países Baixos. Neste sentido, é interessante salientar que a obra de Velázquez pode ter tido em alguns momentos ressonâncias do contato com o *chiaroscuro* de

<sup>31</sup> ELLIS, Henry Havelock. *The Soul of Spain*. Greenwood Press. Reprint of the 1937 ed. Published by Houghton Mifflin Boston.

<sup>32</sup> TRIADÓ, Juan-Ramón. Saber ver a arte Barroca. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p.14.

<sup>33</sup> TRIADÓ, Juan-Ramón. Op. Cit. p. 40.

Caravaggio<sup>34</sup> (Adoração dos magos (figura 1.4)), distinguindo-se deste em alguns fatores como a suavização dos tons.

Quevedo também coloca em evidência o uso que Velázquez faz da luz: *“En nuestro Siglo de Oro, Velázquez, sobre todo por el uso magistral que hace de la luz, es el que se va a lo más alto y sublime del arte de la pintura; es por antonomasia Luz de la pintura”*.<sup>35</sup> Quevedo utiliza a palavra luz no sentido de destacar a pintura de Velázquez no panorama europeu, referindo-se principalmente à maneira como o pintor se utiliza dos pigmentos para representar a luz.

Outro elemento na pintura de Velázquez que deve ser considerado é a cor. Antes de ir para a corte, seus quadros privam pelos matizes terrosos, no entanto, após 1624, suas cores vão se modificando. Aqui é necessário destacar o fato de ter conhecido Rubens<sup>36</sup>, o grande colorista, cuja obra abunda de cores quentes e sensuais, o qual influenciou explicitamente uma de suas obras *“Marte, Deus da Guerra”* (figura 1.5) (1639/1641).

Após suas viagens à Itália e as viagens de Rubens à Espanha pode-se notar que Velázquez insere mais doçura às suas telas e embora o castanho não tenha sido abolido, diminui consideravelmente. Além disso, as figuras humanas parecem ter certa semelhança com a representação de corpos nas telas feitas pelos pintores italianos do século XVI, como por exemplo, *A forja de Vulcano* (fig.2.0) e *Jacob recebendo a túnica de José* (fig.2.1).

---

<sup>34</sup> O pintor italiano Michelangelo Merisi Caravaggio (1571- 1610).

<sup>35</sup> QUEVEDO, Diego Suárez. Op. Cit. p.235.

<sup>36</sup> Pieter Paul Rubens (1577-1640) pintor flamenco que viveu na Itália.

## 1.5 Marte, Deus da Guerra, 1639/1641



**Fonte:** Óleo sobre tela, 179 x 95 cm  
Museo del Prado, Madrid

## 2.0 A forja de Vulcano, 1630



**Fonte:** Óleo sobre tela, 223 x 290 cm  
Museo del Prado, Madrid

## 2.1 Jacó recebendo a túnica de José, 1630



**Fonte:** Óleo sobre tela, 223 x 250 cm  
Monasterio de San Lorenzo

É interessante destacar a contorção dos corpos característica do barroco e a forma cuidadosa como é tratada a anatomia dos mesmos (figura 1.2 e 1.3), técnica tributária de um intenso estudo dos mestres italianos renascentistas ou não. Os detalhes nas obras de Velázquez às vezes ganham outra dimensão. Um exemplo característico desse fato é a presença do cãozinho (figura 2.1) ladrando face à chegada dos irmãos de Jacó, como se estivesse farejando a mentira. A presença do pequeno animal rompe de certa forma, a seriedade da dramática cena que se desenrola, ou seja, Jacó recebendo a notícia da suposta morte de José.

Velázquez é como Rubens, um grande colorista, no entanto, seus tons diferentemente de seu contemporâneo flamenco, primam pelos matizes terrosos e castanhos. Velázquez se apropriou de cores e temas, no entanto manteve um estilo próprio. Os corpos vigorosos de Marte e Vulcano (figura 1.2 e 1.3) contrastam com os rostos, mais parecidos com os dos trabalhadores das camadas populares de Sevilha do que com as suaves faces dos deuses retratados pelos italianos no Renascimento.

Além do contato com os trabalhos de Rubens, El Greco e Caravaggio, Diego de Velázquez teve como contemporâneos grandes destaques da literatura barroca espanhola: “*Velázquez fue contemporáneo de escritores como Luis de Góngora, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Rodrigo Caro, Francisco de Rioja, Baltasar Gracián y Calderón de La Barca*”<sup>37</sup>

Francisco Carlos Monge faz, no texto do qual foi retirado o excerto acima, uma relação entre a literatura barroca Espanhola e os temas aos quais Velázquez trabalha em suas telas, tais como a simplicidade das pessoas de “camadas populares”, a instabilidade e o caráter efêmero da vida na Terra.

Desta forma, a reflexão de Carlos Monge contribui para que se pense a idéia de tempo para sociedade barroca como algo que parecia fluir com rapidez, tudo era instável. Neste sentido, acredita-se que as pestes, a crise econômica pela qual a Espanha passava, aliada a ocorrência dos conflitos por território, tenham corroborado para que estes artistas representassem em suas obras a instabilidade, a efemeridade da vida que a sociedade barroca sentia em meio a tantas dificuldades que o século XVII se viu envolvido.

---

<sup>37</sup> MONGE, Carlos Francisco. Op. Cit. p. 138.

## 2 A ARTE NA SOCIEDADE DE CORTE EUROPÉIA DO SÉCULO XVII

No período medieval há uma relativa descentralização do poder, ao passo que no século XVII e XVIII a corte real passou a representar não só a morada real e de seus serviçais, bem como a estrutura que abrigava nobres aspirantes a boa reputação e legitimação de títulos que só a residência na corte proporcionava.

A vida pessoal e profissional não se dissociavam como atualmente, já que a própria idéia de indivíduo não existia como tal, ao menos judicialmente. A própria figura do rei em seu gabinete engendra em si tanto a idéia do “pai de família” quanto a figura do máximo poder do Estado.

Para um cortesão, principalmente na França, não era uma possibilidade mudar-se para outro local e continuar tendo o mesmo “padrão de vida”. A existência social dos mesmos estava condicionada à dependência do rei. A busca não era exatamente pelos bens econômicos somente, já que as práticas, ao contrário das da burguesia, visavam a auto-afirmação. Através delas o prestígio era demonstrado.

Um dos elementos centrais para a compreensão das relações sociais no interior da sociedade de corte é a etiqueta. Mais do que uma junção de regras artificiais, a etiqueta representa uma relevante forma de se estudar as regras que sustentavam hierarquias e rituais e favor da manutenção e obtenção de privilégios. A etiqueta, longe de ser apenas formalidade, fornecia um sentido para a vida dos cortesãos, era a figura da hierarquia. Qualquer alteração na hierarquia era, então, uma modificação significativa na sociedade que a praticava e na vida dos sujeitos por ela envolvidos.

A prática da etiqueta consiste, em outras palavras, numa auto-apresentação da sociedade de corte. Através dela, cada indivíduo, e antes de todos o rei, tem o seu prestígio e a sua posição de poder relativa confirmados pelos outros. A opinião social que forja o prestígio dos indivíduos se expressa através do comportamento de cada um em relação ao outro, dentro de um desempenho conjunto que segue determinadas regras. Ao mesmo tempo, nesse desempenho conjunto, torna-se visível imediatamente, portanto, o vínculo existencial entre os homens singulares e a sociedade de corte. Sem a confirmação de seu prestígio por meio do comportamento, esse prestígio não é nada.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> ELIAS, Norbert. Op. Cit. p.117

Este prestígio, ou melhor, a luta por ele, configurava-se como uma disputa por prestígio detalhadamente hierarquizado, o que gerava frequentes tensões entre os cortesãos. A primeira instância a se considerar era a distância simbólica entre a sociedade de corte organizada pela etiqueta e os seres humanos “comuns”.

Ora, tudo o que desempenhava um papel na relação entre os homens convertia-se em chance de prestígio nessa sociedade: o nível social, o cargo herdado e a antiguidade da “casa”. Convertia-se em chances de prestígio o dinheiro que alguém possuía ou ganhava. O favorecimento do rei, a influência sobre sua amante ou sobre os ministros, a participação em uma determinada “panelinha”, a liderança no exército, o *esprit*, as boas maneiras, a beleza do rosto etc., tudo isso convertia-se em chance de prestígio, combinando-se no homem singular e determinando seu lugar na hierarquia inerente à sociedade de corte.

É interessante lembrar que a corte desejava mais que poder e dinheiro, desejava distinguir-se da nobreza das províncias, da nobreza chamada de “administrativa” e do povo. E um dos elementos necessários a esta distinção era a manutenção do que chamavam de honra.

A idéia de honra segundo Norbert Elias<sup>39</sup> era uma forma de garantir a legitimidade dos nobres. “Perder a honra” significava perder seu lugar social como nobre. O sentido da vida talvez fosse questionado quando isto porventura acontecia.

O autor discorre sobre as diferenças existentes entre as sociedades de corte inglesa, francesa e alemã dizendo que na última há uma grande descentralização de aristocratas com relação à moradia do czar, talvez um pouco maior do que na Inglaterra, e com certeza bem distante da França de Luis XIV, que mantinha ao seu redor cerca de 10.000 moradores que não necessariamente possuíam cargos na corte.

No que se refere à idéia de honra, nos vários reinos europeus, resolver uma disputa por duelo com armas representou durante muito tempo uma maneira justa de se resolver conflitos entre pessoas das mesmas “castas”. O duelo geralmente se dava na presença de testemunhas. Neste sentido é importante

---

<sup>39</sup> ELIAS, Norbert. Op. Cit. p. 112.

ressaltar que se um nobre se ressentia com alguém de uma casta inferior à sua, não lhe era necessário “tirar satisfação” era recomendável que ignorasse o fato.

Já a reputação, parente próxima da honra, dependia das boas sociedades. Se a opinião dominante de uma “boa sociedade” dizia que o conde fulano de tal era um “esmerado cavalheiro”, sua posição nesse meio estava garantida, ao menos temporariamente.

É nesta conjuntura de uma sociedade de corte que os retratos de Felipe IV devem ser vistos. Velázquez era artista e cortesão, portanto sua constituição enquanto sujeito sócio-histórico estava imbuída de valores de uma corte inserida na atmosfera da cultura barroca espanhola.

## 2.1 VELÁZQUEZ E A SOCIEDADE DE CORTE

Ao ser admitido na corte de Felipe IV da Espanha (1605-1665) como pintor oficial através de um concurso em 1624, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660), a despeito da grande diversidade de suas produções, se destacou na confecção de um tipo específico de obras de arte: os retratos. Sua obra na corte inclui retratos de anões, bobos da corte, oficiais e a família real. O mesmo rei, Felipe IV, foi retratado diversas vezes por Velázquez desde a juventude até a maturidade.

Antes dos retratos do rei Felipe IV, é interessante refletir sobre um retrato em especial. Um que contém vários retratos dentro de si. Mais que auto-retrato do artista; retrato de uma infanta e mesmo do casal real, este é um retrato da sociedade de corte espanhola do século XVII. Não o retrato fiel de como era “realmente” o universo mental dessa sociedade, mas como documento passível de análise na reflexão a respeito de elementos sócio-políticos e históricos da mesma.

Sendo uma das telas mais conhecidas de Velázquez e possuindo as espantosas medidas de 3,18 m x 2,76, a pintura *Las meninas* (Figura 2.2) representa os retratados em tamanho natural, ocupa sozinha uma parede inteira de uma das salas do Museu do Prado e foi considerado em tamanho físico o maior quadro do mundo. Norbert Wolf assim coloca a definição que o contemporâneo de Velázquez, Palomino, fez da obra:

Palomino identificou todas as personagens presentes pelo seu nome. De joelhos aos pés da infanta, D. Maria Sarmiento, dama de honor – a menina – da rainha, oferece-lhe água num pichel. Por detrás da princesa, a dama de honor D. Isabel de Velasco esboça uma reverência. À direita, em primeiro plano, estão os anões Mari-Bárbola e Nicolasio Pertusato. Este como Palomino nos indica, para se divertir, coloca um pé em cima do cão sonolento deitado diante do grupo, para mostrar a sua mansidão. Mais longe, ao fundo, e menos visível na sombra, distinguimos um “guarda-damas” não identificado, um escudeiro que servia de escolta às damas de honor e D. Marcela de Ulloa, na realidade aia das damas de honor. Velázquez, empunhando a paleta e o pincel, encontra-se diante de uma grande tela da qual só vemos as costas. Ao fundo da sala, estão pendurados quadros de grandes dimensões. [...]. Debaxo desse quadro, numa moldura escura, distinguimos – provavelmente num espelho - os pais da princesa, o rei e a rainha. À direita, no vão iluminado de uma porta, nos degraus de entrada da sala, está José Nieto, o escudeiro ao serviço da rainha.<sup>40</sup>

A obra “Las Meninas”, sobre a qual Palomino faz esta descrição, vem sendo intensamente estudada pelos historiadores da Arte, instigados pelas questões estéticas que a figura suscita. Já no âmbito da historiografia, a pintura se fez notória, sobretudo quando Michel Foucault refletiu sobre as representações da mesma, dedicando-lhe um capítulo de seu livro *As palavras e as Coisas*.

---

<sup>40</sup> WOLF, Norbert. *Op. Cit.* p.81.

## 2.2 Las meninas, 1656



**Fonte:** Óleo sobre tela, 3,18 x 2,76  
Museu do Prado, Madri

Para Foucault, a linguagem escrita possui critérios distintos da linguagem plástica. Em outras palavras, por mais elaborada que seja uma descrição longa e detalhista a respeito de um quadro, esta não é capaz de subtrair da obra de arte a sua essência. Ou seja, nomear elementos ou tentar rastrear a técnica de um artista como Velázquez não faz com que se obtenha a verdade sobre ele ou suas obras.

[...] por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que está se dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. Ora, o nome próprio, nesse jogo, não passa de um artifício: permite mostrar com o dedo, quer dizer, fazer passar sub-repticamente do espaço onde se fala para o espaço onde se olha, isto é, ajustá-los comodamente um sobre o outro como se fossem adequados.<sup>41</sup>

<sup>41</sup> FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8 edição. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.12.

Neste sentido, é interessante lembrar que não se tem o pretensioso, ou ilusório, objetivo de penetrar na mente velazquenha, no cerne de seu processo criativo a fim de sondar “a verdade” de suas obras. Sabe-se que há intencionalidades, mas elas se encontram sob uma espessa nuvem de complexidades. Ao historiador cabe selecionar fontes, optar por caminhos metodológicos, a fim de que estas “rajadas de ar” lhe permitam visualizar aspectos da conjuntura histórica do século XVII a que as nuvens do tempo e da concepção diferenciada de mundo se lhe interpõe.

Em um período em que a atividade de pintar era um ofício, um trabalho manual, Velázquez pinta um artista em plena atividade (Figura 1.1), ou seja, para glorificar a sua atividade, a sua arte e ele próprio como criador autônomo<sup>42</sup>. Sendo esta, uma das possíveis intencionalidades de Velázquez ao fazer uma pintura na qual é representado em pleno ato de pintar. Segundo Foucault *“Talvez haja, neste quadro de Velásquez, como que a representação da representação clássica e a definição do espaço que ela abre [...] a representação pode se dar como pura representação.”*<sup>43</sup>

Esta idéia da representação da “representação” pode estar ligada a diversos fatores. Alguns destes fatores: o pintor que se representa no momento em que pinta, ou, seja, ou artista passa a ser personagem e autor; o olhar do pintor na tela, que parece mirar o expectador ao mesmo tempo em que o expectador o faz; o espelho como próprio símbolo da representação. O jogo de olhares que envolvem toda a cena imbuída de complexidade que se desenrola aos olhos do expectador.

Assim como a figura dos espelhos<sup>44</sup>, a idéia de representação nas suas múltiplas faces está muito presente na obras de Velázquez. E a representação é uma constante do Barroco bem como da sociedade de corte em si. Em *Las Meninas*, a manifestação da teatralidade da sociedade de corte e a etiqueta, são representações do poder.

Olhando rapidamente (Figura 1.1) pode ser que se tenha a sensação de que há uma leve movimentação no atelier, ou talvez a vaga impressão de que a princesinha acabou de chegar. Esta sensação de naturalidade em um quadro é peculiar à arte barroca. A este respeito Havelock Ellis escreve:

<sup>42</sup> WOLF, Norbert. *Op. Cit.* p.87.

<sup>43</sup> FOUCAULT, Michel. *Op. Cit.* p.21.

<sup>44</sup> *A Venus no espelho 1644-48*, National Gallery Londres.

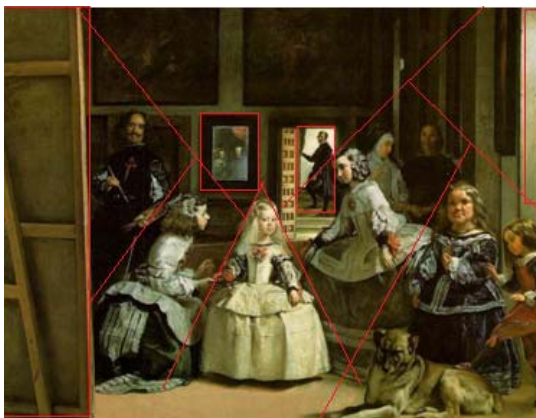
Velázquez expended tremendous energy in acquiring the art of putting a minimum energy into his work. [...] Every picture that he painted may be said to be an experiment, and in every case the problem was to attain a more complete representation of the visible world with an economy of pigment and more subtle appeal to the eye.<sup>45</sup>

Estas características da pintura de Velázquez citadas por Ellis também são discutidas por Diego Suárez Quevedo. Segundo o autor:

Únicamente podían plasmar los pinceles de Diego Velázquez (1599 – 1660) en un todo donde exquisitez, refinamiento y majestad se dan la mano, con autentico primor – en lo sentido que lo usara el cronista aragonés Ustarroz – cuyo fundamento cifraban en pocas pinceladas obrar mucho, no porque las pocas no cuesten, sino que se ejecuten con libertad, que el estudio parezca acaso y no afectación [...].<sup>46</sup>

Este esforço por tornar a composição o mais natural possível pode deixar implícita uma rígida métrica existente na realização da mesma (figura 1.2). Esta é apenas uma das muitas formas possíveis de organizar a cena norteando-a com linhas geométricas:

### 2.3 Esquema de linhas geométricas sobre Las Meninas<sup>47</sup>



<sup>45</sup> ELLIS, Henry Havelock. *Op. Cit.* p.155. “Velázquez empreendeu uma energia tremenda em adquirir a arte de colocar o mínimo de energia em seu trabalho. [...] Todas as imagens podem ser consideradas como experimentos, e em todos os casos o problema era atingir a mais completa representação do mundo visível com uma economia de pigmento e mais atração sutil para o olho.” (Tradução nossa)

<sup>46</sup> QUEVEDO, Diego Suárez. *Op. Cit.* p. 235.

<sup>47</sup> Esquema livre feito por mim para efeitos demonstrativos.

Este talento de Velázquez com o lado matemático da arte pode ser creditado a sua biblioteca. Segundo José Villalobos Dominguéz:

Por último, otra fuente de mucha utilidad para nuestra investigación [...] es lo que deja translucir el inventario de libros de su biblioteca, que estudió Sánchez Cantón. La biblioteca particular de Velázquez estaba compuesta por 154 libros; lo que en su época suponía una copiosa biblioteca. Y nos explicita no sólo los gustos que configuran la formación cultural de Velázquez, sino también los instrumentos conceptuales de los que se sirvió para los temas y composición de sus lienzos. No se ha podido despejar la duda sobre si los heredó de su suegro Pacheco - cuya biblioteca se conoce que era muy extensa - o si bien los adquirió personalmente. Tampoco se puede constatar si los leió o no y así rastrear las huellas que dejaron en su formación. Así se han intentado diversas clasificaciones de los libros y en alguna de ellas se echa en falta que no hubiera en ella libros de humanidades, destacándose la presencia de obras científicas: sobre matemáticas, mecánica, anatomía, perspectiva y óptica.<sup>48</sup>

No entanto, segundo este mesmo autor, não se deve esquecer que diferentemente da atualidade, a formação dos estudiosos, artistas entre outros era mais abrangente. Leonardo da Vinci era matemático, físico, inventor, entre outras atribuições. Sendo assim Velázquez faz parte deste rol de artistas posteriores ao Renascimento que herdaram esta formação eclética. A realização da pintura *Las meninas* também deve ser inserida em seu contexto, já que integra também o conjunto de circunstâncias pelas quais a corte de Felipe IV passava em 1656.

Alguns acontecimentos em específico margeiam a data de término do quadro. Com a morte do irmão enfermo, repousavam sobre Margarida as esperanças de sucessão ao trono espanhol, já que Maria Teresa deveria se casar com Luis XIV e teria de renunciar aos direitos sucessórios. A pequena infanta, então com cinco anos, era filha de Felipe IV com sua segunda esposa Maria Ana.

A criança<sup>49</sup> está vestida como verdadeira cortesã. Recebe medidas, serviços e olhares de suas serviçais ao mesmo tempo em que é contemplada parece contemplar o expectador e os seus ilustres pais. Estes estão ali retratados, mas não como um típico retrato de monarcas, já que o reflexo no espelho quase que passa despercebido a um expectador desatento. Para uma sociedade onde a ostentação e grandeza eram parte significativa da vivência, alguém poderia imaginar

<sup>48</sup> DOMÍNGUEZ, José V. La creación poética de Velázquez. *Cuadernos sobre Vico* 11-12 (1999-2000) Sevilla (España).

<sup>49</sup> As crianças eram vistas como adultos em miniatura.

que sendo representado em dimensões tão reduzidas, o casal real poderia ter se sentido insultado. No entanto, Norbert Wolf diz que:

Palomino relata que o monarca apreciou particularmente *As meninas* quando o quadro ficou terminado, o que prova bem não ter ficado irritado com a representação, aliás, provavelmente aceite por ele em antecedência. É, portanto perfeitamente impensável que Velázquez não tivesse mostrado sobre o quadro o respeito necessário às regras de etiqueta. Apesar disso, as opiniões dividem-se muito quanto à maneira como ele as representa e como talvez até ataque as suas bases. Em todo caso, o olhar que deita ao espectador não é o de um cortesão servil, e revela o seu orgulho e a sua segurança – incorruptível, trespassa com o olhar todo aquele que o enfrente, seja quem for.<sup>50</sup>

Ofender os privilégios de quem acreditava nascer merecendo-os, era um grande insulto, como sugere Wolf. No entanto, havia uma “classe” de cortesãos que possuía uma espécie de salvo conduto. A posição particular na corte, de maior liberdade ao falar, era legada aos “inferiores” anões e bobos da corte, pois eles eram tidos como seres a quem não se devia levar à sério, tamanha a sua inferioridade.

Ao olhar com atenção na tela *As meninas*, à direita da pintura estão os anões, estes eram tidos como brinquedos humanos e eram encontrados freqüentemente nas cortes espanholas:

During in the 17th century, life in Spanish court was stressful because the rules were so complicated and tedious. The court members constantly had to be on guard so as not to offend the royalty. One of the ways the Spanish nobility coped with this stress was through dwarves, who did not have to follow the same rules as the rest of the court.<sup>51</sup>

Laura Veatch, baseada nos argumentos de Jonathan Brown, coloca que a presença dos anões pode significar uma tentativa exaltar a beleza dos monarcas e da família real, ou seja, realçar por contraste a aparência dos membros da família real à custa da peculiar anatomia do corpo dos anões.

<sup>50</sup> WOLF, Norbert. Op. Cit. p.87.

<sup>51</sup> VEATCH, Laura. Op. Cit. p.1. “Durante o século XVII, a vida na corte espanhola era estressante, pois as regras eram muito complicadas e tediosas. Os membros da corte tinham que estar constantemente em guarda para não ofender a realeza. Um dos caminhos de a nobreza espanhola lidar com este stress foi através dos anões, que não precisavam seguir as mesmas regras do resto da corte”.

No entanto, Velázquez parece ter uma visão peculiar sobre estes pequenos serviçais, como pode ser constatado pelo número considerável de pinturas que realiza de anões e bobos, nos quais mostra o quão humanos e capazes eles o são.

Apesar das suas enfermidades, os anões e os bobos de Velázquez são os observadores íntegros do poder temporal. O caráter insistente, fascinante, que o artista soube dar em particular ao seu olhar, aos seus olhos, revela que esses habitantes de um mundo intermediário sabem pôr a descoberto – melhor que qualquer cortesão “normal” – cada frase convencional de uma sociedade imbuída do que julga ser a sua superioridade.<sup>52</sup>

Representados algumas vezes entre livros, figura ligada à sabedoria, Velázquez parece preocupado em representar o caráter dos anões, sua inteligência e sua capacidade. Quase sempre sentados, nos retratos do artista espanhol os corpos dos anões não ganham tanto destaque, seu espírito é valorizado.

Velazquez, however, did not see the dwarves as meaningless distractions as much of the Court did. [...] As Moret writes “...instead of... [making]us feel uncomfortable or disgusted, the sight of these portraits arouses in us only a feeling of admirations...”. [...] they seem strong, kind, and capable. In his portraits, Velazquez shows that Dwarves are more than moving accessories; they are people with intelligence and personality. In order to portray intelligence, Velazquez does not try to hide their small bodies, but rather he often emphasizes them by painting his subjects seated. Enriqueta Harris writes, “...the seated figures reveal more clearly than any standing pose their dwarfish stature and stunted limbs, and bring closer their remarkable heads, with varied expressions: serious, jovial, imbecile”. While initially one might think that the emphasis on their bodies would distract the viewer, it in fact leads to greater understanding. [...] but the emphasis is on the dwarves’ faces showing the connection the viewer can have with them.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> WOLF, Norbert. Op. Cit. p.59.

<sup>53</sup> VEATCH, Laura. Op. Cit. p.1. (Tradução nossa) “Velázquez, no entanto, não via os anões como distrações sem sentido tanto quanto a corte via. Como Moret escreve ‘... aos invés de nos fazer nos sentir desconfortáveis ou desgostosos, a visão destes retratos causa em nós somente o sentimento de admiração...’.[...] eles parecem fortes, amáveis e capazes. Em seus retratos Velázquez mostra que os anões são mais que acessórios móveis; eles são pessoas com inteligência e personalidade. Para retratar a inteligência, Velázquez não tenta esconder os seus corpos pequenos, mas ele freqüentemente os enfatiza, retratando seus motivos sentados. Enriqueta Harris escreve ‘...as figuras sentadas revelam mais claramente do que algumas poses em pé sua estatura de anões e seus membros atrofiados e destacam as suas notáveis cabeças, como suas variadas expressões:séria, jovial, imbecil. Embora inicialmente se poderia pensar que a ênfase em seus corpos distrairia o espectador, isto de fato leva a uma maior compreensão’. [...] mas a ênfase no rosto dos anões mostra a conexão que o espectador pode ter com eles.”

Velázquez é conhecido pelo realismo, parece não querer esconder os defeitos de seus retratados. Por outro lado, há um equilíbrio em Velázquez que o impede de caricaturar as pessoas. E a dignidade com a qual Velázquez retrata a casa dos Áustrias, não se restringe aos retratos da realeza. Há um “quê” de respeito ao retratado que perpassa os rostos dos modelos de Velázquez, do mais humilde ao mais nobre, da princesa ao anão e ao bobo. Isto faz com que os conceitos de feio e o belo sejam relativizados em suas obras.

Um psicólogo inglês chamado Havelock Ellis escreve nos anos de 1908 sobre Velázquez e escreve tão bem a ponto traçar um louvável panorama social de Velázquez e suas técnicas. Tem limitações, tais como a idéia de que o vigor das pinceladas de Velázquez são devidos a sua “raça” espanhola e especialmente, sevilhana. Certamente que na atualidade tal idéia implica em muitos contrapontos e críticas, mas se considerarmos o momento em que a obra foi publicada e que não é um especialista em arte que escreve, saberemos que o documento pode contribuir para refletirmos sobre a obra de Velázquez, problematizando os estereótipos que enseja.

O texto escrito por Ellis ajuda a refletir sobre o trabalho do pintor sevilhano, fundamentalmente por abordar determinadas questões. Algumas delas chamam particularmente a atenção no texto de Ellis e serão citadas a seguir. Por exemplo, no capítulo em que dedica a Velázquez, Ellis traça uma trajetória que perpassa desde a influência da cosmopolita cidade de Sevilha na técnica de Velázquez, passando pela possível relação entre a obra de Velázquez e El Greco, as cores, as linhas, os temas e o relacionamento do artista na corte. No entanto, mais que isso, Ellis a despeito da originalidade da obra de Velázquez, analisa a influência do ambiente do antigo Alcazar na forma como o pintor utiliza a luz em seus retratos no interior de ambientes:

Before He went to Madrid, the problem of painting a room full of space had never occupied him more and more, and the most triumphant achievements of his so called third period mark the final conquest of his genius over the problems so persistently presented to him by the vast and somber palace in which most part of his life was spent. Indeed, the greater part of Velazquez's work may be said to show this influence. The bare and lofty rooms, filled with luminous gloom, in which the human figures seem to play so small a part and leading not [...] must be traced to the old Moorish Alcazar. The long straight vertical lines, which so often prevail in his pictures of interiors,

are those which are inevitable conditioned by the vision of lofty apartments seen in the gloom.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> ELLIS, Henry Havelock. Op. Cit. pp. 149-150. (tradução nossa). “Antes de ter ido a Madrid, ele jamais se ocupou do problema da pintura em uma sala cheia de espaço, e as conquistas mais triunfantes do seu chamado terceiro período marcam a conquista final de sua genialidade sobre os problemas tão persistentemente apresentados a ele pelo vasto e sombrio palácio em que passou a maior parte de sua vida. De fato, a maior parte do trabalho de Velázquez pode ser citada como mostra desta influência. Os quartos vazios e altivos cheios de escuridão luminosa, onde as figuras humanas parecem desempenhar uma parte tão pequena. [...] parecem ser rastreadas para o velho Alcazar mouro. As longas linhas retas e verticais, que tantas vezes prevalecem em seus quadros de interiores, são aqueles que são inevitavelmente condicionados pela visão dos nobres apartamentos vistos na escuridão”.

## 2.4 Felipe IV 1624/1627



**Fonte:** Óleo sobre tela, 210x 102 cm  
Museu do Prado, Madri

As características da luz tímida e da atmosfera opaca que inunda o cenário ao fundo de seus modelos pode ser vista no retrato do jovem Felipe IV (Figura 1.3). Nessa pintura, talvez uma das primeiras feitas pelo também jovem Velázquez, o rei está em pé e olha o expectador. A mão esquerda se apoia sobre um móvel de madeira, sobre o qual repousa o chapéu. A mão esquerda segura um papel com aparência de documento de Estado, e que contém o nome de Velázquez. O talhe do monarca inspira sobriedade devido a monocromia do preto compondo seus trajez. Usa meia longa, calção, cinto e manto dessa cor, da qual só destoa o gibão<sup>55</sup>, cuja gola branca lhe sobressai na região do pescoço.

Morada de vários monarcas da casa dos Áustrias e local onde Velázquez trabalhou durante anos, o real Alcazar (Figura 1.4) era uma construção de características arquitetônicas árabes e que foi destruído por um grande incêndio em 1734. O antigo real Alcazar pode ser visto nesta representação pictórica do século XVII, possuía entre outros aposentos o pátio “del Rey y de La Reina”. Como se pode notar na seguinte pintura, a construção era caracterizada por uma planta retangular e torres de formas tubulares.

## 2.5 Antigo Real Alcázar espanhol



**Fonte:** Pintura do século XVII, autoria desconhecida

<sup>55</sup> O gibão era uma peça de vestuário semelhante às atuais camisas e que eventualmente eram amarradas na cintura e possuíam golas de vários tamanhos. Os calções, também muito utilizados, principalmente a partir do século XVI, eram feitos dos mais variados tecidos e tamanhos e modelos. Os mantos, por sua vez, eram utilizados em todas as “classes sociais”.

Um dos motivos pelos quais o texto de Ellis mostra ser uma fonte em potencial no estudo da arte de Velázquez é o fato de que seu texto é elucidativo, bem como sua análise. Outro aspecto a ser destacado, é a forma como conduz a sua argumentação. Talvez por motivo de sua formação em Psicologia, traz à tona o lado humano do artista Velázquez: não só as potencialidades, mas as limitações técnicas e dificuldades enfrentadas em seu ofício. Ellis cita algumas das dificuldades enfrentadas pelo artista: *“His Royal model helped Velazquez further by the speed with which it was necessary to paint a monarch was absorbed in affairs.”*<sup>56</sup>

De fato, realizar retratos da realeza, onde o modelo não tem a “disponibilidade” necessária para que o artista observe seu retratado com o tempo de que necessite, é de certa forma um condicionamento. Esta situação exige mais rapidez do artista, simultaneamente à sua criatividade e exímia observação das características de seu modelo, demanda maior agilidade dos movimentos e pinceladas e administração da quantidade e propriedade dos pigmentos.

## 2.2 ARTE E GUERRA: OS RETRATOS DE FELIPE IV COMO IMAGENS DO PODER

Em fins do que se convencionou a chamar de Idade Média e início da Idade Moderna, formaram-se monarquias centralizadas na Europa e que desejavam cada uma a seu modo ampliar seus domínios. Um exemplo representativo destes fenômenos foi a Guerra dos Trinta Anos (1618 - 1648) foi causada entre outros fatores, pelos conflitos gerados pelas discórdias entre reis protestantes e católicos.

A Guerra dos Trinta Anos chama a atenção pelo fato de ter sido iniciada por questões de dissidência religiosa e ao fim ter soldados franceses, por exemplo, lutando contra territórios que professavam a mesma fé. A Guerra dos Trinta Anos envolveu praticamente toda a Europa e só cessou com a assinatura do Tratado de Westfália (1648).

Os reis Habsburgos advêm de uma famosa família húngara que reinou desde a Idade Média passando pelo Sacro-Império Romano Germânico e que por razões de aliança matrimonial chegaram a abranger alguns monarcas

---

<sup>56</sup> ELLIS, Henry Havelock. Op. Cit. p.154. (Tradução nossa). “O modelo real de Velázquez o ajudou ainda mais pela velocidade com a qual era necessária para pintar um monarca que estava absorvido em seus assuntos”.

espanhóis. Felipe IV é um deles, e ao que parece, um dos últimos. Alguns dos quadros pintados por Velázquez sejam eles de batalhas, do rei Felipe IV, da família real e dos agregados da mesma em trajes militares ou que se referiam às batalhas, foram eventualmente realizados durante o período da Guerra dos Trinta Anos.

Quando este retrato (Figura 1.5) foi terminado, em 1628, Felipe IV contava com 23 anos. Esta data coincide com a vinda do pintor flamenco Pieter Paul Rubens (1577-1640) à Espanha. Devido aos conflitos com a Inglaterra, Rubens teria recebido a incumbência diplomática de promover a paz entre a coroa inglesa e espanhola. Teria permanecido por cerca de um ano no reino espanhol as cores presentes nesta pintura denotam que Velázquez entrou em contato com as obras do grande colorista. Isto pode ser observado na vivacidade do vermelho e o reluzente reflexo do ouro em sua armadura.

O manto que lhe ornava o peito era utilizado em cerimônias ou como ornamento de artilharia. Apesar de mantos e capas serem confeccionados em vários tipos de tecidos e modelos, as cores preta, azul e vermelha, como no manto de Felipe IV, eram as mais usadas. A respeito da aparência que Felipe IV exhibe em sua pose e roupas, Daniel Arasse acredita que tenham uma função estratégica dentro da sociedade de corte:

A acumulação luxuosa de matérias e objetos tem por função valorizar a posição do modelo, mas também seu abandono [...] à sua melancolia [...] muitos retratos utilizam esta pose física para manifestar o segredo interior ou reserva da figura. É o caso dos grandes retratos da corte [...] pode legitimar a impenetrabilidade da figura. [...] Apresentado em meio-corpo, com três quartos de costas a figura volta vivamente o rosto para o expectador [...]. O efeito de girar o corpo (mais ou menos marcante) sugere que o modelo foi como que surpreendido pela presença do expectador para a qual ele se mostra, com graça, disponível. Mas a pose também garante uma parte de invisibilidade à figura que, no contexto privado da recepção da obra, sugere uma intimidade que permanece, no próprio seio de uma relação semelhante, inacessível e, portanto, indeterminada. No registro do retrato, esta invenção é uma expressão desta “brevidade poética” que deve sugerir em vez de descrever [...]<sup>57</sup>.

No caso de Felipe IV a sobriedade da pose e dos trajes, a autoridade do olhar e a pose demonstram o caráter ilustre da majestade “das Espanhas”. Considerado um amante das artes, o mecenas de Velázquez teve entre

---

<sup>57</sup> ARASSE, Daniel. “A carne, a graça, o sublime”. In VIGARELLO (org.). *História do corpo: da Renascença às Luzes*. Vol.1. Petrópolis: Vozes, 2008, pp. 585.

seus cognomes o de “Rei Planeta”. Se for considerado o fato de que o Império Espanhol abrangeu territórios espanhóis e portugueses (que estava entre os maiores do mundo), inclusive a colônia Brasil, o significado da alcunha poderá ser melhor compreendido.

3.0 Felipe IV com armadura (fragmento), 1628



**Fonte:** Óleo sobre tela, 58 x 44,5 cm  
Museu do Prado, Madri

Anos mais tarde, em 1644, outra pintura de Felipe IV em trajes de batalha é feita (figura 3.1). A Espanha enfrentava na década de quarenta do século XVII, além da crise econômica, as epidemias. E em inícios do ano de 1643 com a queda do influente Conde Duque de Olivares, nome pelo qual ficou conhecido Gaspar de Guzmán:

Es el propio Felipe IV quien toma las riendas del poder de manera directa y activa, al menos durante La etapa conocida como Jornadas Aragonesas [...]. En la Jornada que nos ocupa, Velázquez formaba parte del séquito real ya como Ayuda de Cámara de Felipe IV.<sup>58</sup>

Como coloca Diego S. Quevedo, Velázquez como pintor da corte, acompanhava o rei Felipe IV em sua comitiva. Um dos elementos importantes a serem enfatizados na composição dos retratos do rei, é o de que, ao contrário de muitas pinturas barrocas em territórios católicos, estas pinturas representavam uma forma de arte que não estava diretamente ligada à Igreja. A arte de Velázquez naquele momento estava voltada principalmente na direção de retratar o poder, como destaca Quevedo: *“Es en este contexto donde este retrato velazqueño debe ser valorado e inserto, y donde adquiere toda su significación, obviamente como Retrato de Estado, al margen de su dimensión artística.”*<sup>59</sup>

Um dos retratos do rei que melhor simbolizam este período abordado por Bouza e Quevedo, *Felipe IV em Fraga* (figura 3.1), foi realizado antes de uma vitória em conflito com franceses na cidade de Fraga, região aragonesa da Espanha. Por este motivo, o período em que o rei se ausentou de Madri com seu séquito fazer revista às tropas espanholas ficou conhecido como Jornadas Aragonesas. A tela (Figura 2.0) foi pintada em junho de 1644, dois meses depois foi enviada a Madri e exposta na Igreja de San Martin onde muitas pessoas puderam vê-la. Em outubro do mesmo ano Felipe IV retorna a Madri ao saber da notícia de que falecera sua esposa Isabel de Bourbon que ali ficara como regente.

O retrato apresenta a figura do Habsburgo em pé, mostrando seu corpo a partir da cabeça até a linha um pouco abaixo da cintura. Nem de frente, nem de perfil, Felipe IV direciona seu olhar para o expectador. A mão direita segura um

<sup>58</sup> QUEVEDO, Diego Suárez. Op. Cit. p.236.

<sup>59</sup> Id. Ibid. p.237.

bastão de mando, ou cetro. Já a mão esquerda segura o grande chapéu negro, cujo aspecto nobre é destacado pelo ornamento com fita e a rubra pluma.

### 3.1 Felipe IV em Fraga, 1644



**Fonte:** Óleo sobre tela, 133,5 x 95 cm  
Frick Collection, New York

A postura solene e o semblante calmo do rei parecem equilibrar-se com o vermelho cintilante de suas vestes, cujos adereços dourados a enobrecem ainda mais. Uma cabeleira clara, um bigode e um pequeno cavanhaque emolduram a face do monarca. O manto que lhe completa a indumentária é lavrado em ouro, uma característica legada à realeza. A figura do rei interfere na forma como seus súditos irão vê-lo. Acresça-se o fato de que a figura do rei, para a sociedade de corte do século XVII ainda está impregnada de ares de divindade e a forma como se veste e se apresenta publicamente tem sérias implicações sobre como é visto pelo povo. A vestimenta bem como a etiqueta pode ser vista como estratégia para manutenção do poder:

Assim como outras posições sociais, a do soberano autocrata também precisa de uma estratégia de conduta muito bem planejada, caso seu ocupante pretenda manter todo o poder que o trono lhe confere por um longo período, assegurando-o para si mesmo e, no caso de um rei, para sua família.<sup>60</sup>

O monarca espanhol, agora com 39 anos é símbolo de uma Espanha, que abalada pela guerra com os ingleses acabara por ver a excisão portuguesa em 1640 e a conseqüente perda da colônia brasileira no Novo Mundo. Segundo Fernando Bouza: “[...] *Coincidiendo con la caída del Conde Duque, la escena del rey sufrió una transformación y los años del príncipe entre libros parecen haber pasado en beneficio del activo monarca del las jornadas aragonesas. [...] dejaría el libro para empuñar la bengala.*”<sup>61</sup>

O conde Duque a que Bouza se refere é Gaspar de Guzmán, que com a morte de Felipe III é encarregado da tutela do filho do monarca. Com uma política centralizadora, Guzmán, que ficou conhecido como Conde Duque de Olivares, continuou a incentivar a submissão das províncias a Madri, mesmo após 1621, data em que Felipe, então com 16 anos, subiu ao poder com o nome de Felipe IV.

As pinturas Felipe IV em armadura (figura 3.0) e Felipe IV em Fraga (figura 3.1), segundo Quevedo<sup>62</sup>, mostram um Felipe IV mais ativo. O rei teria trocado, ao menos neste período, os livros pelo cetro. O desejo de Felipe IV querer

<sup>60</sup> ELIAS, Norbert. Op. Cit. p.48.

<sup>61</sup> BOUZA, Fernando. *El libro y el cetro. La Biblioteca de Felipe IV en la Torre Alta del Alcázar de Madrid*. Salamanca, IHLL (Instituto de Historia del Libro e de la Lectura), 2005, p. 15.

<sup>62</sup> QUEVEDO, Diego Suarez. Op. Cit.p.236.

ser pintado em trajes de batalha e a vontade posterior de expor a pintura em um local público pode querer expressar a idéia de que o rei, como primeiro nobre “dá exemplo” de honra aos demais nobres ao valorizar a participação nos conflitos insurreccionais ou mesmo contra a França. Segundo Norbert Elias a figura do rei como primeiro membro da nobreza é carregada de caráter simbólicos na sociedade de corte:

[...] as correntes em torno da nobreza têm um alcance ainda maior: o próprio rei [...] tinha interesse na manutenção da nobreza como camada distinta e separada [...]. O fato de o próprio rei, como chefe da nobreza, se colocar acima dela, dizendo-se no entanto seu membro, determina sua posição face à etiqueta e explica a importância que esta tinha a seus olhos.<sup>63</sup>

Considere-se que no caso do retrato de Estado, as possíveis intencionalidades da figura partem do monarca, mas envolve a concepção do artista e ambas, apesar das especificidades sócio-históricas, estão envolvidas na cosmovisão da sociedade de corte barroca espanhola do século XVII. Segundo Quevedo, um dos motivos de a pintura ter sido encomendada é o fato de que a figura serviria para auxiliar na difusão da idéia de que monarquia ainda era forte e amenizar a figura de crise pela qual a casa dos Áustrias atravessava.

Neste sentido, há a possibilidade uma espécie de teatralidade na corte, pode ser que o rei a utilizasse na medida em que usava a ostentação e a etiqueta em sua figura e trajes luxuosos para legitimar seu poder e talvez dissimular a crise pela qual a Espanha passava:

Portanto, é exatamente a prática “teatral” da vida na corte que, paralelamente à *sprezzatura*, inventa uma idéia de uma intimidade que tem direito ao segredo e cujo domínio do corpo permite a “honesta dissimulação”. Esta dialética entre o foro íntimo” e o comportamento externo é fundamental na constituição do “sujeito moderno”, e é importante constatar que no mesmo momento em que ele se constituiu, este sujeito não é estruturado “psicologicamente”, mas “proxemicamente”: a expressão e a consciência de si mesmo elaboram-se através da construção e da gestão do corpo no seio de um espaço social, que é também “ um produto cultural específico”.<sup>64</sup>

<sup>63</sup> ELIAS, Norbert. Op. Cit. p.132.

<sup>64</sup> ARASSE, Daniel. Op. Cit. p. 586.

Esta “dissimulação” pode ser relacionada com a idéia expressa em Elias sobre como há na sociedade de corte estratégias para se lidar com as pessoas:

Aquilo que é “racional” depende sempre da estrutura da sociedade. O que denominamos objetivamente “razão”, ou *ratio*, vem à tona sempre que a adaptação a uma determinada sociedade e a sobrevivência dentro dela demandam uma precaução ou cálculo específico e, com isso, uma retração das emoções individuais efêmeras.<sup>65</sup>

Segundo Elias, a contenção de algumas emoções poderia favorecer um bom relacionamento na corte, contribuindo para uma boa reputação. Sorrir aos inimigos, conter um insulto ou mesmo promover a figura pessoal fazia parte do jogo diário da sobrevivência na corte. O olhar de autoridade que o monarca lança ao expectador (figura 2.0) deixa transparecer que o retrato pode ter sido uma forma de levar a público o poder político e amenizar a idéia de crise.

### 2.3 FRANÇA E ESPANHA EM QUESTÃO: O CASAMENTO DE MARIA TERESA

Em 1657, Felipe IV tem duas filhas, a filha maior é Maria Teresa, de seu casamento com Isabel de Bourbon, essa, apenas quatro anos mais nova que sua prima e madrasta Mariana D’Áustria e a menor Margarida Teresa (cujo primeiro nome parece ter herdado de sua avó paterna) nascida em 1654 e fruto de seu casamento com Mariana.

Por fins políticos o rei promete Maria Teresa em casamento para seu sobrinho Luis XIV da França. O matrimônio era parte de um contrato de paz chamado de “Paz de los Pirineos”. Este acordo acabaria com a Guerra dos Trinta anos e foi assinado em uma região fronteira entre a França e a Espanha, uma ilha de cerca de 2.000 metros quadrados no rio Bidassoa chamada de Isla de los Faisanes pelos espanhóis e Ile de La Conference pelos franceses, pelo fato de que ocorreram nela várias conferências entre o Mazarino e Luis de Haro, ministros da França e Espanha, respectivamente.

---

<sup>65</sup> ELIAS, Norbert. *Op. Cit.* pp.125-126.

Ana d'Austria, irmã de Felipe IV e mãe de Luis XIV também participou ativamente das negociações, trocando cartas e retratos com o irmão, que não via desde 1615. Com o nascimento de Felipe Próspero em 1657, este preencheu a função de herdeiro do trono espanhol e Maria Teresa pode cumprir com uma das cláusulas fundamentais do acordo “Paz de los Pirineos” (1659), renunciar ao direito de herdeira ao trono da Espanha e casar-se com seu primo Luis XIV.

A Europa foi palco da Guerra dos Trinta anos que se estendeu de 1618-1648, em cujos conflitos Espanha e França estavam assaz envolvidos. Muitos reinos europeus se digladiavam por questões políticas, territoriais e religiosas, como desdobramentos da Contra Reforma, sendo alguns deles o combate pelos reinos católicos das manifestações do Protestantismo pela Inglaterra e Países Baixos. Neste sentido o casamento de Luis XIV da França e Maria Teresa da Espanha era um casamento por poderes e teve como objetivo selar a paz entre estes dois reinos. Para a França, o tratado trouxe várias vantagens como anexação de territórios e o próprio casamento com a princesa espanhola. Já da Espanha, foi exigido um dote de 500.000 escudos de ouro, quantia esta que jamais foi paga pelo próprio fato de as guerras terem debilitado a Espanha financeiramente.

O rei da França, sob a tutela do cardeal Manzarin, rumou para uma viagem de quase um ano por terra, até chegar em maio de 1660 a Isla de los Faisanes<sup>66</sup> com todo o seu séquito. O casal real espanhol composto por Isabel de Bourbon e o rei Felipe IV da Espanha<sup>67</sup>, juntamente com vários membros da corte, foram por via fluvial até a Isla de los Faisanes. Juntamente com o séquito real seguia o pintor oficial e camareiro do rei Diego Rodriguez de Silva y Velázquez.

#### 2.4 O PAPEL DIPLOMÁTICO DE VELÁZQUEZ NO TRATADO DOS PIRINEUS

A função de criar um ambiente favorável para a assinatura do acordo de paz dos Pirineus foi exercida por artistas como Calderón de La Barca (encarregado de criar óperas para as núpcias) e Diego de Silva e Velázquez, este

---

<sup>66</sup> SÁINZ, Luis Ignacio. La Isla de los Faisanes: Diego de Velázquez y Felipe IV reflexiones sobre las representaciones políticas. *Argumentos*, mayo-agosto, año/vol.19, número 051 Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco Distrito federal, Mexico.pp.147-169.

<sup>67</sup> Também chamado Felipe III de Portugal, já que Portugal esteve sob domínio espanhol no período de 1580 até 1640.

último incumbido de decorar e mobiliar os aposentos que dariam lugar a cerimônia do casamento.

Nos primeiros dias de junho de 1660, quando ocorreu o casamento entre o rei francês e Margarida Teresa da Espanha<sup>68</sup>, com 22 anos de idade, Velázquez contava com 61 anos de idade. O casamento foi realizado na Igreja de San Juan de La Luz em 9 de junho de 1660. Antes disso, no entanto, as famílias se encontraram em pavilhões distintos na Isla de los Faisanes. Neste local havia uma divisão entre o lado francês e o lado espanhol. Pelo lado francês, o pintor encarregado de acompanhar e prestar os serviços artísticos a mando de Mazarin, Ana D'Austria e de Luis XIV era Charles Le Brun, cujas pinturas retratando estas datas foram reproduzidas em tapeçarias posteriormente. Com relação ao lado espanhol dos pavilhões, desde decoração, mobiliário e tapeçarias foram deixados a cargo de Velázquez, que teria executado inclusive algumas pinturas nestes pavilhões a fim de prestigiar tão solene evento.

Segundo Chad M. Gasta, naquele momento Velázquez pode ser considerado tanto político quanto artista, já que possuía na corte várias responsabilidades que lhe conferiam tal status. Como pintor oficial e camareiro do rei, ficou a seu cargo “decorar” a sala de reuniões localizada na Isla de los Faisanes, local onde foi assinado o acordo denominado como “Paz de los Pirineos” (1659).

---

<sup>68</sup> Precisaram de uma dispensa papal pois eram primos-irmãos.

### 3.2 Encontro de Luis XIV e Felipe IV da Espanha em 7 de junho de 1660



**Fonte:** Tapeçaria, Charles Le Brun s.d.

Parte fundamental do Tratado de Paz dos Pirineus, o casamento de Maria Teresa, a filha maior de Felipe IV, com Luis XIV da França foi resultado de vários encontros diplomáticos entre representantes da França e da Espanha. O último encontro com esta finalidade se deu em 7 de junho de 1660 (Figura 2.2) foi representado cerca de 10 anos depois nesta tapeçaria de Charles Le Brun (1619-1690)<sup>69</sup>.

À esquerda é possível ver os franceses, com destaque para a figura de barrete, possivelmente o cardeal Mazarin, Luis XIV, seu irmão, a mãe Ana D'Áustria e demais membros da alta nobreza da corte e oficiais. Luis XIV é um dos poucos a fitar distraído o expectador, como se para certifi-cá-lo de sua importância crucial na cena que se descortina. No lado esquerdo da composição estão os espanhóis. Felipe IV seguido de sua filha, Don Luis de Haro e quiçá, com um pronunciado bigode, cabelos negros e em primeiro plano vestindo manto marcado com uma cruz da ordem de Santiago, um sexagenário Velázquez observa a cena.

Os franceses ostentam longas perucas, roupagem colorida e babados esvoaçantes, ao passo que a presença dos espanhóis, à exceção do

<sup>69</sup> Um dos mais importantes artistas franceses do século XVII e que esteve a serviço de Luis XIV até sua morte.

vermelho, prima pela discrição dos tons neutros e terrosos em suas roupas. O contraste não é apenas cromático. A assinatura do acordo era esperada há anos, sendo que ocorre em território limítrofe entre a França e a Espanha. Os dois reinos eram a tal ponto antagonistas, que Luis XIV não poderia pisar em solo espanhol, tampouco Maria Teresa poderia sair da Espanha sem estar devidamente casada.

## 2.5 A SAIA DA PRINCESA: VESTUÁRIO E O PODER NA SOCIEDADE DE CORTE

A respeito destas cerimônias, Chad M. Gasta faz referência a um episódio que reflete de forma magistral o âmbito das sociedades de corte europeia. Neste episódio, ocorrido em um dos encontros entre as cortes francesa e espanhola em 1660, a princesa prometida Maria Teresa teria vestido uma saia característica da etiqueta da nobreza de corte espanhola:

[...] decor had political and ideological implications. For example, in *Scenes from the marriage of Louis XIV: Nuptial Fictions and the making of Absolutist Power*, Abby E. Zanger points out that Maria Teresa's huge Spanish hoop skirt, or *guardainfante*, was considered by the French to be stodgy and outdated. Although the skirt was stylish among female elites throughout Europe in the late sixteenth and early seventeenth centuries, by the time of the wedding it had been replaced in France by less ostentations, more narrowly cut skirts. Zanger cleverly shows how the prince was convinced to don tighter fitting French attire in an effort to appropriate her political influence and reinforce France's position in the negotiations of the treaty. In other words, Zanger shows how Maria Teresa's dress could influence the state of affairs. Like most aesthetic production, even Baroque dress can have a politicizing and ideological quality.<sup>70</sup>

A ostentação de vestes suntuosas pode significar uma forma de a nobreza e a realeza da sociedade de corte afirmarem seu poder e privilégios,

---

<sup>70</sup> GASTA, Chad M. *The politics of Painting: Velázquez and Diplomacy in the Court of Philip IV. Letras Hispanas*. Volume 3, Issue 2 Fall 2006.pp.12. (Tradução nossa). “[...] decoração teve implicações políticas e ideológicas. Por exemplo, nas cenas do casamento de Luis XIV: em *Ficções Nupciais e o fazer do Poder absolutista*, Abby E. Zanger aponta que a enorme saia espanhola de arco de Maria Teresa, ou *guardainfante*, foi considerada pelos franceses sem graça e fora de moda. Embora a saia fosse elegante entre as elites do sexo feminino em toda a Europa no final do século XVI e início do século XVII, na época do casamento na França elas tinham sido substituídas por uma menos ostentação, saias com cortes mais estreitos. Zanger mostra habilmente como os príncipes foram convencidos a fazer uma montagem mais apertada do traje francês em um esforço para se apropriar de sua influência política e reforçar a posição da França nas negociações do tratado. Em outras palavras, Zanger mostra como o vestido de Maria Teresa poderia influenciar o estado das coisas. Com mais produção estética, mesmo um vestido barroco pode ter uma politização e qualidade ideológica.”

utilizando seus gestos calculados e a etiqueta na legitimação dos mesmos. Contudo, não só as vestes cumprem esse papel:

Se o corpo é de tal forma privilegiado na definição das boas maneiras, é, sem dúvida, para manter a distância e controlar suas manifestações naturais e funcionais, propriamente corporais. O corpo civilizado constitui um modelo cujo contra modelo seria à época, o corpo grotesco ou carnavalesco. [...] Norbert Elias já mostrou em outro tempo como esse processo de civilização implicava um domínio das expressões físicas do corpo e como as boas maneiras consistiam, em grande parte, numa interiorização desses domínios ou constrangimentos obrigatórios. Mas é essencial sublinhar que as “boas maneiras” também formam “uma linguagem ou discurso que cria – mais do que se contentaria em regulá-las – as categorias da percepção e da experiência corporais”.<sup>71</sup>

Neste contexto, o corpo, as poses e a gestualidade possuem uma carga simbólica significativa. Segundo Arasse um pequeno gesto poderia modificar a forma pela qual o soberano era visto. Um detalhe poderia ser visto de forma negativa e ter grandes repercussões na figura do monarca.

Maria Teresa, fora então, convencida a mudar suas vestes em função de um objetivo de Estado. Por este acontecimento, pode-se ter uma dimensão mais apurada da importância da etiqueta na sociedade de corte. A este respeito Elias diz:

Todos os cortesãos dependem uns dos outros, em uma medida maior ou menor, segundo a sua posição na sociedade de corte, tratando-se de amigos, inimigos ou pessoas relativamente neutras, e essa situação é inevitável. Por causa disso, é preciso ter muito cuidado em cada encontro. A prudência e a reserva são alguns dos traços no trato com as pessoas na corte. Justamente porque todo relacionamento nessa sociedade é duradouro, uma única manifestação impensada também pode ter efeitos duradouros.<sup>72</sup>

Pode-se dizer, então que há um esforço por parte de Maria Teresa, e mesmo, do Estado espanhol em agradar ou pelo menos, em não ofender os franceses em favorecimento do acordo. Uma ação impulsiva poderia por a perder uma negociação de décadas. A saia de Maria Teresa considerada pelos franceses como fora de moda foi trocada por uma que agradasse ao gosto francês em função

---

<sup>71</sup> ARASSE, Daniel. Op. Cit. p. 579.

<sup>72</sup> ELIAS, Norbert. Op. Cit. p.125.

do bom andamento das relações diplomáticas e de que o acordo de paz fosse assinado.

O motivo de discutir o Tratado dos Pirineus na Isla de Los Faisanes, o casamento de Maria Teresa com seu primo Luis XVI, é o fato de que as relações políticas e diplomáticas; as pinturas e memórias de cronistas são relevantes para tentar compreender as relações possíveis entre Velázquez e a corte espanhola naquele momento. “[...] Assim, aquela arte que designamos com o termo “diplomacia”, numa restrição característica do conceito, já é cultivada na vida cotidiana da sociedade de corte.”<sup>73</sup>

A valorização de Velázquez, não ocorreu somente pela profissão. A Arte era considerada um trabalho manual no século XVII. Sua valorização também não se deu pelo berço, já que não tinha origem na alta nobreza e teve dificuldade em ser considerado um membro da Ordem de Santiago, privilégio que conquistou já na velhice, em 1659. Em sua vida na corte, porém, acumulou muitas funções, entre elas o de aposentador geral e camareiro do rei.

A participação de Velázquez na celebração do matrimônio real foi crucial. Organizou o transporte da corte com suas jóias e pertences; selecionou tapeçarias, esculturas, mobiliário entre outros, além de produzir algumas pinturas para o local do casamento. Tudo isto tinha um objetivo: impressionar os franceses e influenciar no bom andamento do acordo. Chad M. Gasta diz que através destes atos, Velázquez teve de certa forma um papel ideológico na diplomacia europeia da Europa, coloca também que o artista deu uma contribuição como estadista na Espanha Moderna<sup>74</sup>.

Gasta, porém, diz que a arte de Velázquez na ocasião do matrimônio de Maria Teresa e Luis XIV tem efeito manipulador e serve como elemento motriz da máquina estatal espanhola.

É necessário olhar para além dos rótulos. Mais que artista ou diplomata, Velázquez era um cortesão. Sendo assim, a profundidade de sua obra, suas ações, obras e concepções, podem ser visualizadas dentro da conjuntura sócio-histórica, religiosa e política da sociedade de corte espanhola na qual ele estava inserido.

---

<sup>73</sup> ELIAS, Norbert. Op. Cit.p.124.

<sup>74</sup> GASTA, Chad M. The politics of Painting: Velázquez and Diplomacy in the Court of Philip IV. *Letras Hispanas*. Volume 3, Issue 2 Fall 2006.

Acreditar na idéia de que arte de Velázquez teria servido somente como aparelho ideológico de estado é uma idéia tão anacrônica quanto é extrema a noção de que a arte barroca era unicamente instrumento da contra-reforma.

O capítulo seguinte se ocupará exatamente das relações possíveis entre a arte e o poder na Cultura, e a forma como arte de Velázquez, principalmente os retratos de Velázquez podem ser pensados em termos de uma Cultura Barroca. Neste capítulo foram trabalhados os retratos feitos na juventude de Felipe IV, bem como na juventude de Velázquez.

Esses retratos, sendo encomendas reais tem a possível intencionalidade de glorificar o poder do monarca, mostrando-o em suas aposentos e com suas roupas de batalha. Desta forma o capítulo seguinte trata da forma como a arte (e a arte de Velázquez como temas barrocos) se relaciona com o poder e de como o Estilo Barroco no sentido estético pode ser pensado em termos de uma “Cultura Barroca”.

### 3 O BARROCO NA ESPANHA DO SÉCULO XVII: A ARTE DE VELÁZQUEZ

A palavra Barroco possui inúmeras conceituações. É interessante pontuar que este trabalho enfatiza a arte da pintura em Velázquez enquanto “manifestação” da cultura barroca. Este capítulo começa colocando a definição de Barroco da qual a maioria das análises parte: o lado estético. Em um segundo momento será colocada a definição de Barroco da qual esta análise parte.

No que concerne às manifestações artísticas do Barroco, parece interessante relembrar algumas de suas principais características basilares:

Mais tarde, na segunda metade do século passado, o crítico suíço Heinrich Wölfflin e os seus seguidores deram à palavra um significado mais objetivo. Referindo-se sempre à arte do século XVII e dos princípios do século XVIII, definiram como Barrocas aquelas obras em que estavam presentes determinadas características: a procura do movimento, quer real (uma parede ondulada, uma fonte, de onde a água jorra em formas sempre novas), quer sugerido (um personagem retratado durante uma ação violenta ou sob um esforço); a tentativa de representar ou de sugerir o infinito (uma alameda que se perde no horizonte, um fresco que simula uma abóbada celeste, um jogo de espelhos que altera e torna irreconhecíveis as perspectivas); a importância dada às luzes e aos efeitos luminosos na percepção final e na própria concepção da obra de arte; o gosto pelo teatral, pelo cenográfico, pelo faustoso; a tendência para não respeitar os limites das disciplinas, isto é, para misturar a arquitetura, a escultura e a pintura.<sup>75</sup>

As acepções etimológicas do termo *Barroco* contam com uma variedade considerável de conceituações, como ressalta o autor Juan-Ramón Triadó o Barroco:

[...] foi identificado com o arbítrio, a falta de lógica, o exagero, foi mesmo por isso que a arte do século XVII se chamou barroca. O termo indicava na Península Ibérica, um tipo de pérola de forma irregular e bizarra e, na Itália, uma conversa pedante, contorcida e de escasso valor argumentativo. Acabou por se tornar em quase todas as línguas européias, um sinônimo de extravagante, disforme, anormal, absurdo, irregular: e foi neste sentido que foi adotado pelos críticos em pleno século XVIII para indicar a arte do século anterior, que parecia ter estas características.<sup>76</sup>

<sup>75</sup> CONTI, Flavio. *Como reconhecer a arte Barroca*. Martins Fontes: São Paulo, 1986. Pag.06.

<sup>76</sup> TRIADÓ, Juan-Ramón. *Saber ver a arte barroca*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. Pag. 6.

Atualmente considerado por alguns pesquisadores como portador de uma visão de arte estilizada e tecnicista, o crítico de arte suíço Heinrich Wölfflin foi responsável por creditar ao Barroco uma definição que contribuiu consideravelmente para a reflexão a respeito do mesmo:

Mais tarde, na segunda metade do século passado, o crítico suíço Heinrich Wölfflin e os seus seguidores deram à palavra um significado mais objetivo. Referindo-se sempre à arte do século XVII e dos princípios do século XVIII, definiram como barrocas aquelas obras em que estavam presentes determinadas características: a procura do movimento, quer real (uma parede ondulada, uma fonte, de onde a água jorra em formas sempre novas), quer sugerido (um personagem retratado durante uma ação violenta ou sob um esforço) a tentativa de retratar ou de sugerir, o infinito ( uma alameda que se perde no horizonte, um fresco que simula a abóbada celeste, um jogo de espelhos que altera e torna irreconhecíveis as perspectivas); a importância dada às luzes e aos efeitos luminosos na percepção final e na própria concepção da obra de arte; o gosto pelo teatral, pelo cenográfico, pelo faustoso; a tendência para não respeitar os limites das disciplinas, isto é, para misturar a arquitetura, a escultura e a pintura.<sup>77</sup>

Dito de contraste à arte Renascentista, o Barroco pretendia romper com determinados ditames do Renascimento na arte. A Harmonia, o equilíbrio, a suavidade e calma marcadamente renascentistas passaram a dar lugar a representação de movimentos ousados tanto na pintura quanto na escultura. Os rostos eram retratados com intensa expressão e as formas onduladas na Arquitetura, pintura e escultura são freqüentes. Esta aparente inconstância do Barroco (e que pode ter relação com a conjuntura política da Cultura Barroca), no entanto, não significa que o Barroco suplantou o Renascimento, segundo Wölfflin, há uma dialogia: *“O adjetivo clássico não encerra aqui qualquer juízo de valor, pois o Barroco também possui o seu classicismo. O Barroco não significa nem a decadência nem o aperfeiçoamento do elemento clássico mas uma arte totalmente diferente.”*<sup>78</sup>

Contudo, como já foi colocado, o Barroco enquanto estilo estético tem diferenças fundamentais com relação à arte renascentista no que se refere à representação das formas:

<sup>77</sup> CONTI, Flavio. Op. Cit. Pag. 09.

<sup>78</sup> WÖLFFLIN, Heinrich. Conceitos Fundamentais da História da Arte: o problema da evolução dos estilos mais recentemente. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1989.p.14.

A evolução do plano à profundidade. A arte clássica dispõe as partes de um todo formal em camadas planas, enquanto a arte barroca enfatiza a profundidade. O plano é o elemento da linha, a justaposição em um único plano sendo a forma de maior clareza: a desvalorização dos contornos traz consigo a desvalorização do plano, e os olhos relacionam os objetos conforme sejam eles anteriores ou posteriores. Não se trata de uma diferença qualitativa: a inovação não está diretamente ligada a uma maior capacidade para se representar em profundidades espaciais: ela significa antes um tipo de representação radicalmente diferente, da mesma forma como o “estilo plano”, da forma como o entendemos, não é o estilo da arte primitiva, surgindo apenas no momento em que se verifica um domínio completo da redução pelo efeito de perspectiva e da sensação de espaço.<sup>79</sup>

No plano das idéias Wölfflin marca outras características diferenciais entre o Renascimento e o Barroco:

“O renascimento virava-se para a razão: queria, acima de tudo, convencer. O Barroco pelo contrário apelava para o instinto, para os sentidos, a para a fantasia: isto é, tendia para o fascínio, não foi por acaso que nasceu como instrumento da igreja católica, que naquela época se empenhava em recuperar os hereges, ou, pelo menos, em consolidar a fé dos crentes, impressionando-os com sua própria majestade”.<sup>80</sup>

No entanto, não se pode pensar o Renascimento e o Barroco como períodos artísticos homogêneos, já que há inter relações entre os mesmos além do fato de que em cada país Europeu (e mesmo no Novo Mundo) a Arte Barroca teve suas particularidades.

No plano teórico, o caráter típico do barroco foi a ambigüidade. Os seus artistas proclamavam-se herdeiros do Renascimento e declaravam aceitar-lhe as regras; mas violavam sistematicamente, quer na letra quer no espírito. O renascimento era equilíbrio, medida, sobriedade, racionalismo, lógica. O Barroco foi movimento, ânsia de novidade amor pelo infinito e pelo não finito, pelos contrastes e pela audaciosa mistura de todas as artes. Foi dramático, exuberante, teatral, tanto quanto a época anterior fora serena e comedida.<sup>81</sup>

A disposição das figuras humanas nas telas de Velázquez revela o que diz Wölfflin diz acima a respeito da complexidade da Arte Barroca. Tão complexa foi sua arte, no entanto, que o crítico suíço reluta em classificar Velázquez

<sup>79</sup> Idem. Ibidem. p. 15.

<sup>80</sup> CONTI, Flavio. Op. Cit. p. 4.

<sup>81</sup> Idem. Ibidem. p. 4.

em somente um estilo artístico, como faz com vários artistas em seu livro “Conceitos Fundamentais da história da Arte”, rotulando-os segundo pares de conceitos “opostos”, por exemplo: plano/profundidade, linear/pictórico, entre outros.

Apesar de suas obras não poderem ser rotuladas como sendo pertencentes a apenas um estilo ou expressão artística, Velázquez é comumente definido como principal representante da pintura barroca espanhola. A respeito dos contrapontos cromáticos da técnica utilizada por Velázquez, Flávio Conti diz que:

É tipicamente Barroca a maneira como os efeitos luminosos são usadas não através de contrastes, mas sim com uma contínua e gradual mudança de intensidade nas várias zonas da tela – para fazer da composição um jogo de anotações colorísticas simbólicas escondidas atrás de uma aparência de absoluta adesão ao tema.<sup>82</sup>

Velázquez, como a maioria dos pintores do Barroco, trabalha com os pigmentos na representação da luz e da cor. Sua técnica, nos bodegones, se aproxima do trabalho dos pintores chamados de Tenebristas, que trabalham com fortes contrastes de luz e sombra. Já no período de sua vida em que trabalha na corte, sua forma de utilizar a luz configurava uma particular habilidade de Velázquez em trabalhar com “suaves gradações” de modo a criar um espetáculo para os olhos:

[...] A maneira como Velázquez viria a empregar a luz nos seus próprios quadros mediante diferentes tonalidades luminosas, é a de um “realismo visual”, ou seja, uma reprodução da realidade que não é fiel até o pormenor do pêlo da barba ou do tecido, como fizeram os pintores do Renascimento, mas sim aquilo que os olhos realmente vêem: por outras palavras à impressão geral que conservamos de uma coisa. Nos quadros de Velázquez a luz é utilizada como dois séculos antes, os pintores usavam a perspectiva, para tornar “tangível” um espaço: de fato as zonas de luz e sombra encontram-se alternadas de maneira a darem verdadeiramente a ilusão de um local em que os personagens não são pintados mas eles “estão”. E estes personagens surgem pintados com pinceladas largas, suaves, apenas suficientes para os delinear com clareza, mas sem entrar em minúcias. É a mesma técnica que virá a ser empregada no século XIX pelos impressionistas franceses. Não é por acaso: Velázquez tal como os pintores de dois séculos depois, também parece indiferente aos “conteúdos”, ao tema daquilo que pinta, em particular os grandes temas religiosos, que tanta importância tinham para os seus contemporâneos; toda a sua atenção parece concentrada no ato de pintar, no “ofício”. Uma atitude que já não é, agora, barroca, mas que do barroco nasce.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Idem. Ibidem. Pag.50.

<sup>83</sup> CONTI, Flavio. Op.Cit. Pag.51.

No excerto acima, assim como outros teóricos, Conti coloca que Velázquez teria sido um dos precursores do Impressionismo<sup>84</sup>, discussão na qual não se pretende adentrar neste trabalho. Interessa aqui, ressaltar a destreza descrita por Conti e demonstrada por Velázquez ao representar a idéia de movimento, nem sempre representando detalhes como fios de cabelo, mas que com pinceladas rápidas auferem um efeito da sensação que se tem ao visualizar algo em movimento. “*Velázquez apanha nos seus modelos o que lhe parece importante ou digno de ser estudado.*”<sup>85</sup>

Uma relação que possível de ser feita entre os trechos citados de Conti e esta última característica citada por Wolf, é a forma como se revela uma das principais formas de expressão artística de Velázquez, que ao contrário de artistas renascentistas como Van Eyck (1390-1441)<sup>86</sup> que se preocupam em fazer um retrato minucioso de seus ambientes e pessoas que retrata (detalhes de pelos e fios de barba entre outros), o espanhol procura ser “realista” através da pintura que retira a impressão geral que temos de uma pessoa ou coisa ao visualizá-la, a “alma” e não o corpo por si só, como diria Antonio Lopez (informação verbal)<sup>87</sup>.

Há uma categoria de pintura que se ocupa de retratar pessoas localizadas no tempo, são os chamados retratos pictóricos. A origem etimológica do termo retrato é latina, do verbo *retrahere*, que significa copiar. No caso desta pesquisa, o retrato de que nos ocupamos é o retrato pictórico. Talvez os primeiros retratos pictóricos tenham sido realizados pelos egípcios para retratar seus soberanos, os faraós, particularmente nas pinturas das paredes de seus palácios e câmaras funerárias. Segundo Le Goff:

Triunfa o retrato, que já não é a figura abstrata de uma personagem representada por símbolos, signos que materializam o lugar e a categoria que deus lhe atribuiu, mas que mostra o indivíduo inserido no tempo, no concreto espacial e temporal, não mais na sua essência eterna, mas no seu ser efêmero que a arte, precisamente na sua nova função, tem por fim imortalizar.<sup>88</sup>

<sup>84</sup> O Impressionismo é um movimento artístico europeu do século XIX e que em suas origens deriva da expressão Impressão. Retratar o momento fugidio é seu objetivo, a luz de determinado dia, o momento efêmero, são alguns de seus principais temas.

<sup>85</sup> WOLF, Norbert. *Op. Cit.* p. 20.

<sup>86</sup> Pintor flamenco cuja obra mais conhecida é “Os esponsais dos Arnolfini (1434).

<sup>87</sup> António Lopez García, pintor contemporâneo espanhol.

<sup>88</sup> LE GOFF, Jacques. Na Idade Média: Tempo da Igreja e Tempo do Mercador. In: *Para um novo conceito de Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1980. Página 54.

O retratado tem nome, mesmo que desconhecido; a vivência do retratado está localizado em um espaço. As pessoas retratadas nesses retratos, às vezes aparecem de corpo inteiro ou de “meio-corpo”. O olhar, na maioria das vezes voltado para o expectador, o tronco com uma leve torsão. O olhar baixo indica tristeza e melancolia. Olhar alto indica altivez e autoridade.

É na categoria da pintura de retratos que Velázquez se destaca. Um dos motivos pelos quais a categoria do retrato tem destaque no Barroco, além do fato de localizar alguém sócio-historicamente é o fator religioso. Nos Países Baixos, por exemplo, os protestantes condenavam a pintura de “santos” e ícones classificando como idolatria. Sendo assim os retratos de pessoas tem destaque no que se refere às pinturas feitas nos Países Baixos (e principalmente na burguesia protestante holandesa), já que há produção de retratos tanto individuais como de grupos. Segundo Triadó: *“Os holandeses eram protestantes, sendo que a pintura religiosa fora banida entre eles. O tipo de pintura mais procurada pelos burgueses, principalmente eram as cenas do cotidiano e retratos, individuais ou de grupos.”*<sup>89</sup>

Os retratos individuais poderiam retratar burgueses que ansiavam por colocar um retrato em suas salas e os retratos de grupos geralmente manifestavam a vontade de um grupo de milícias que desejava perpetuar seus dias de honra e prestígio.

A idéia da arte barroca vista como forma direta de “imposição” ou instrumento do poder será trabalhada no próximo tópico.

### 3.1 A ARTE E O PODER NA “CULTURA BARROCA”

A idéia de Barroco da qual este trabalho parte, leva em consideração a noção de que o Barroco, é ao mesmo um Conceito de época e uma categoria de estilo. Neste sentido, a fundamentação teórica deste trabalho leva em conta as proposições de José Antonio Maravall.<sup>90</sup>

Carlos Simões, prefaciando a obra deste, diz que o centro da discussão de Maravall em “A cultura do barroco” é o Estado Moderno. Sendo assim, diz que para Maravall, o conceito de Barroco, além das implicações artísticas e

---

<sup>89</sup> TRIADÓ, Juan-Ramón. Op. Cit. p. 46.

<sup>90</sup> MARAVALL, Jose Antonio. A cultura do barroco: Análise de uma estrutura histórica. 1ed. 2 reimp. Editora da Universidade de São Paulo, SP: 2009.

estilísticas<sup>91</sup>: *“Não diz respeito à história da arte ou à história das idéias, mas à história social.”*<sup>92</sup> Luiz Ignácio Sainz , assim como Maravall, considera que o Barroco além de categoria de estilística é também um conceito de época: *“El barroco español, en su doble condición de concepto de época y de categoría de estilo, resulta un caleidoscopio magnífico para situar, o al menos rastrear, la proclividad del poder a autenticarse en sus representaciones.”*<sup>93</sup>

Um dos elementos que requerem uma leitura minuciosa é quando Maravall nos leva a crer que a arte barroca, e as telas de Velázquez como representantes da mesma, se prestavam prioritariamente à função propagandística do estado espanhol. A arte teria a função de disseminar uma figura positiva da monarquia espanhola. Para ele a arte daquele momento seria então massiva, bem como manipulada e manipuladora.

Jose Antonio Maravall<sup>94</sup> trata o Barroco como um conceito de época e classifica esse contexto como sendo o de uma cultura urbana e massiva. O enfatiza as crises econômicas e sociais do século XVII, como as pestes e os conflitos religiosos ligados a Contra-Reforma como determinantes do estilo barroco.

Nesta perspectiva, o autor menciona autores como Walter Benjamin e Adorno, este último considerado como um dos principais representantes da Escola de Frankfurt na Alemanha. É importante lembrar que a Escola de Frankfurt e suas proposições são oriundas de um período de tempo relativamente recente e significativamente posterior ao período estudado pelo autor.

Segundo vários autores e estudiosos do barroco espanhol, a arte poderia levar em conta o ponto de vista da monarquia, pelo próprio fato de o artista ser contratado pelo rei. José Manuel Matilla Rodríguez<sup>95</sup>, por exemplo, também faz alusão à idéia de que a arte barroca se fundamenta na posição contra-reformista da Europa no século XVII, sendo que a idéia propagandística da pintura, literatura,

---

<sup>91</sup> MARAVALL, Jose Antonio. Op. Cit. p. 24.

<sup>92</sup> MARAVALL, Jose Antonio. Op. Cit. pag.24.

<sup>93</sup> SÁINZ, Luis Ignacio. La isla de los faisanes: Diego de Velázquez y Felipe IV Reflexiones sobre las representaciones políticas. *Argumentos* [en línea] 2006, 19 (mayo-agosto). p. 2.

<sup>94</sup> MARAVALL, Jose Antonio. Op. Cit.

<sup>95</sup> RODRIGUÉZ, José Manuel Matilla. El valor iconográfico de la portada del libro en el siglo XVII y su explicación en el prólogo. *Cuadernos de Arte e Iconografía* Tomo IV-8. Fundación Universitaria Española.1991.

teatro e poesia, por exemplo, seria um dos pilares da concepção de arte que privilegiaria o ideário pregado pelos poderosos.

Entretanto, ao rotular a arte de corte do século XVII de massiva, categorizá-la como sendo manipuladora e propagandística somente, Gasta e Sainz (e até certo ponto, Maravall) parecem subestimar elementos complexos que compunham o universo simbólico da arte, sociedade e política da Espanha na segunda metade do século XVII.

O Olhar do presente talvez seja tentado a dizer que se trata de um momento de transição do período medieval para concepções de mundo características da Sociedade Moderna na Europa, principalmente. No entanto, para evitar o anacronismo, é interessante dizer que se trata de uma sociedade em transformação e não em transição, como se poderia supor.

Uma sociedade que já havia “sentido” de maneira bastante contundente as transformações geradas pelo dinamismo cultural da Renascença. As modificações ocorrem no âmbito cultural, mas também abrangem a conjuntura social:

O barroco corresponde à reação de uma classe cujo domínio é de natureza territorial e cuja base, portanto, está no campo, mas é uma cultura por excelência urbana. Tem fortes relações com um tipo de mentalidade de cunho nobiliárquico e, no entanto, visa atingir a massa anônima de indivíduos que compõem as novas cidades. Reforça a figura de uma sociedade rigidamente organizada em estamentos, que, no entanto, não mais existem da mesma maneira, já que abaixo do monarca reina fundamentalmente a incerteza. Incerteza que é fruto tanto das transformações no ordenamento social e político que concentra poderes na figura do rei, justificando-os divinamente, e, portanto, solapa poderes e privilégios da antiga nobreza quanto do próprio estado de crise que assola a Europa, particularmente a Espanha, no século XVII: quatro pestes, decadência econômica, crise fiscal, guerras, principalmente a dos Trinta Anos, que incendeia o centro da Europa e arruína a Espanha, com seus nunca vistos trezentos mil homens em armas.<sup>96</sup>

A idéia de incerteza presente no período setecentista é também tema do artigo de Francisco Carlos Monge<sup>97</sup>, onde este reflete sobre o fato de que a incerteza e a dúvida quanto ao propósito da vida humana povoavam vários segmentos sociais da Espanha no Século de Ouro. As representações destas

<sup>96</sup> MARAVALL, Jose Antonio. Op. Cit. p.25.

<sup>97</sup> MONGE, Carlos Francisco. Op. Cit.

dúvidas são freqüentemente vistas na literatura, teatro e pintura do período. Sendo assim, Monge relaciona o universo político com o literário tentando concatenar os fatores políticos e sócio-econômicos, tais como as pestes às quais faz alusão Carlos Simões no excerto supracitado, com a mentalidade “Barroca”, no que diz respeito à forma de pensar o tempo, a arte e a vida no século XVII.

É interessante lembrar que o século de Ouro espanhol foi assim chamado em função do reluzente destaque que as Artes tiveram neste período, em contrapartida com os embates políticos que o reino espanhol enfrentava.

Um dos capítulos de sua obra se intitula “Elementos de uma cosmovisão barroca”, neste capítulo o autor coloca que as pestes de fins do século XVI e primeira metade do século, a inflação aliada aos conflitos políticos como vetores de uma visão de mundo pautada na instabilidade. Instabilidade esta que é encontrada nos mais variados segmentos sociais e que cumula com um marcante sentimento de loucura generalizada.

O autor diz que a literatura da época é bastante contundente ao citar um mundo “às avessas” e Maravall interpreta tais afirmações como formas de indicar a existência de um modelo de racionalidade. Ora, se há um mundo às avessas é porque possivelmente se imagina um mundo “direito”. O autor então aponta para uma possível transformação neste modelo de racionalidade.

Nesse mesmo capítulo Maravall fala também dos anões e bufões tão presentes na corte espanhola no reinado de diversos monarcas e que foram retratados em numerosas pinturas de Velázquez. O autor reflete sobre os possíveis motivos da presença significativa dos anões e bufões na corte espanhola e é levado a crer que, sendo eles anões ou bufão lhes é dado o direito de não ter compromisso com todas as regras de etiqueta. A voz do bufão pode ser ouvida sem ser ajustada em doutrinas religiosas, o humor de sua fala advém das verdades que pode falar, das piadas que pode contar. Neste sentido, representa a voz não reprimida, a “loucura”, já que talvez nem fossem considerados como seres humanos “normais”.

Não seria difícil de supor, baseado no argumento de Maravall, que recorrentemente se alude à instabilidade como consequência de ações dos monarcas cujos reinos sofreriam males decorrentes das palavras e atos de seus reis. A Espanha é exemplo de reino onde tal forma de pensamento tem lugar.

O mundo como representação, parafraseando Chartier, no caso do século XVII espanhol inclui símbolos, estereótipos imagéticos que remetem a idéias

que se deseja pregar ao público. Este público de que se comenta, apesar de reduzido quando comparada ao século posteriores, pode ser auferido graças a produção em série de diversas obras de arte e livros, levando-se em conta o aperfeiçoamento da Imprensa no século XV por Gutenberg.

O autor Germain Bazin<sup>98</sup> diz que a crise política caracterizada pela não manutenção do poder centralizado auferido por Felipe II, não evitou que os reis Habsburgos (o último deles foi Carlos II) vissem sob o seu governo um período de grande expansão e destaque das artes.

O período em que o estilo artístico do Barroco tem destaque se estende de fins do século XVI e início do século e meados do século XVII na Espanha e é chamado de “O século de Ouro” espanhol. Neste período, a crise econômica, política e social da Espanha coabitaram com um grande florescimento das artes.

Se a arte Barroca for visualizada dentro de uma ótica de cultura barroca, essa estaria então inserida em um “contexto” mais amplo, que levaria em conta não só o fazer estético, mas as dinâmicas sociais pelas quais a sociedade barroca espanhola se achava envolvida, tanto política como sócio-historicamente.

De modo geral, é possível perceber a presença de alguns temas comuns às diversas artes na Cultura Barroca, tais como melancolia, idéia de instabilidade e idéia de efemeridade da vida.

No próximo capítulo, há a proposta de articular esses temas da arte barroca e possíveis de serem visualizados nos retratos (imagens 3.4 e 3.5) de Velázquez, com a idéia de tempo para o século XVII espanhol.

Acredita-se que os temas citados estejam relacionados com a forma de a sociedade barroca representar suas dores, anseios e expectativa de futuro, ou seja, ligados com a idéia de tempo da sociedade barroca espanhola.

---

<sup>98</sup> BAZIN, Germain. *Barroco e Rococó*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p.49.

## 4 A IDÉIA DE TEMPO NA ESPANHA DO SÉCULO XVII

*Um mundo infinitamente grande e infinitamente pequeno se descortinou aos olhos humanos no século XVII.<sup>99</sup>*

André Luiz Joanilho

Desde 1492, quando sob a liderança dos Reis Católicos<sup>100</sup> o navegador genovês Cristóvão Colombo “encontra” o território que posteriormente recebeu o nome de América, a cosmovisão europeia sobre o mundo, a vida e o tempo começa a se modificar. Com as viagens de Colombo, por exemplo, a idéia da esfericidade da Terra passou a ganhar força.

É interessante lembrar que o Renascimento foi, além de estilo artístico, um período marcado por intenso desenvolvimento técnico. Este desenvolvimento contribuiu em grande parte para a expansão marítima europeia, que resultou do interesse de nações como Espanha e Portugal de expandirem seus territórios além mar.

As representações culturais advindas dos chamados “descobrimientos” têm relação com o imaginário do século XV e XVI, mas também com do século XVII. O mundo se torna “menor”, pois o tempo é cada vez mais calculável, e as distâncias parecem reduzir-se com os inventos que facilitam as viagens marítimas. Por outro lado, quanto mais o homem do *Setecento* se desloca para outras terras, mais encontra “mundos” desconhecidos. É neste sentido que o excerto acima colocado como epígrafe destaca a dimensão destes “mundos” desconhecidos dos europeus até então. Esse assunto está diretamente ligado a temática a ser trabalhada neste capítulo: a idéia de tempo no século XVII espanhol, ou seja, com a forma como as pessoas pensavam o tempo.

### 4.1 A TEMPORALIDADE NA HISTÓRIA: O CONCEITO DE TEMPO HISTÓRICO

Em se tratando da idéia de tempo, há muitas abordagens metodológicas possíveis de serem feitas no âmbito acadêmico. De início, é

---

<sup>99</sup> JOANILHO, André Luiz. Vico: O tempo e a História. *Mediações*. Vol.9 – n.2/ 2004. Pp. 67-84.

<sup>100</sup> Isabel de Castela e Fernando de Aragão.

interessante distinguir as duas formas principais de idéia de tempo. Segundo José Carlos Reis:

Sobre o tempo tem-se duas perspectivas inconciliáveis: a da física e a da filosofia. A física refere-se aos “movimentos naturais”, a um tempo exterior, supra-lunar, imortal. Suas características são: a medida, a quantidade, a abstração, a reversibilidade, a homogeneidade, a extensão. O tempo é definido como o “número dos movimentos naturais”. Nesses movimentos há uma abolição da diferença entre passado/presente e futuro.<sup>101</sup>

Do lado oposto do tempo da física, ou das ciências naturais há o tempo da consciência, ou da filosofia:

Quanto ao tempo da consciência, ele é o das “mudanças humanas”: irreversível, direcionado, heterogêneo, descontínuo, múltiplo, reflexivo; é evento, inovação, liberdade. É um tempo “vivido” - sofrimento do devir e esperança na alegria da eternidade, “a delícia do que vem e não passa”. Aqui há assimetria entre passado e futuro, sempre há novidade, pois o mundo humano é o da diferença constante, da alteridade. Aqui, deixa-se sempre de ser, há um ser que se separa constantemente de si pela mudança ou pela morte.<sup>102</sup>

Já, no que se refere ao campo da história, José Carlos Reis coloca que além desses, há um terceiro tempo: o tempo histórico. Mas o que seria o tempo histórico? Dialogando com Koselleck e Ricoeur, José Carlos Reis pensa o tempo histórico como uma multiplicidade de tempos. O tempo histórico, para ele, se utiliza do calendário, mas o vê como uma construção humana. O calendário<sup>103</sup> conserva a linearidade e a repetibilidade dos fenômenos, mas também engendra o caráter subjetivo da mudança e do evento na história.

E é desta última idéia que este trabalho parte, da opção por estudar a idéia de tempo nos retratos de Velázquez como idéias de tempo histórico. Não o tempo natural da física ou o relativo tempo da filosofia, mas o(s) tempo(s) da história. O tempo histórico é pensado aqui não como mera linearidade, mas como aquele que considera o calendário como construção humana importante em termos de localização para a análise do historiador. Alfredo Bosi considera que:

<sup>101</sup> REIS, José C. O conceito de tempo histórico em Ricoeur, Koselleck e “Annales”: uma articulação possível. Síntese Nova Fase. Belo Horizonte. v. 23. N. 73 (1996): p.230.

<sup>102</sup> Idem. Ibidem.p.248.

<sup>103</sup> Esta idéia do calendário como uma construção já aparece nos Annales, é relativizado, desnaturalizado.

Datas são pontos de luz sem os quais a densidade acumulada dos eventos pelos séculos dos séculos causaria um tal negrume que seria impossível sequer vislumbrar no opaco dos tempos os vultos dos personagens e as órbitas desenhadas pelas suas ações.<sup>104</sup>

As pinturas de Velázquez se localizam em determinado tempo e espaço históricos, mas não são definidas por eles. As possíveis datas de realização das pinturas são dados. Sabe-se que definir uma obra pelo seu contexto, é algo ilusório, senão impossível, uma vez que o próprio “contexto”<sup>105</sup> é criado pelo historiador a partir das fontes que seleciona.

Serão utilizadas duas categoriais analíticas para analisar a idéia de tempo nos retratos feitos por Velázquez, e a da sociedade do século XVII. São elas: Espaço de experiência e Horizonte de expectativa, ambas cunhadas por Reinhart Koselleck. O espaço de experiência e o horizonte de expectativa, segundo José Carlos Reis teriam a seguinte definição:

Entende-se por espaço de experiência o passado tornado atual, na perspectiva de que no espaço do presente convivem simultaneamente diversos tempos anteriores preservados na memória e incorporados no cotidiano. Já o horizonte de expectativa é o que no presente é voltado para o futuro. São cálculos, esperanças e angústias voltadas para o que ainda não foi vivido, para as experiências que ainda não podem ser observadas. O tempo histórico seria então, fruto da tensão entre experiências e expectativas; tensão entre essa que pode ser analisada através da relação histórica entre passado e futuro.<sup>106</sup>

Acredita-se que categoria analítica de “Espaço de experiência” auxilia na reflexão a respeito dos retratos feitos por Velázquez no sentido de que possibilita um olhar sobre o que a sociedade barroca pensava em termos de passado. Como essa sociedade visualizava o seu presente a partir de sua vivência.

Velázquez trabalhou como pintor durante grande parte de sua vida na corte de Felipe IV. Segundo Norbert Elias, a sociedade de corte é caracterizada por:

<sup>104</sup> BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto. (org). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992. p. 19.

<sup>105</sup> MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História Visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, p.27 . 2003.

<sup>106</sup> GOMES, Deborah Cristine Silva. Temporalidade e História. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*. Ano I – Número I – Julho de 2009.

[...] registros genealógicos rigidamente controlados, por um tipo de educação que mantinha cada geração a par das descendências, do status na complexa hierarquia aristocrática e do prestígio de todas as famílias nobres – desde a perspectiva da própria posição [...].<sup>107</sup>

Percebe-se que a sociedade de corte valoriza a tradição dos títulos nobiliárquicos, no sentido de que quanto mais antiga a casa/brasão, mas status a pessoa possuiria. Sendo assim há uma valorização do “espaço da experiência” como determinante do presente e do futuro.

Neste sentido, os quadros feitos por Velázquez no interior da sociedade de corte têm íntima relação com o desejo do rei de afirmar seu privilégio, sua posição de poder dentro desta sociedade.

Os três primeiros retratos (imagens 2.4, 3.0 e 3.1), principalmente, cumprem esta função. O rei é representado quando jovem. Primeiro sua figura está ligada aos livros, ao conhecimento. A sua figura parece inspirar a idéia de que era uma pessoa circunspecta. A figura de um monarca cercado pelo conhecimento está relacionada com a idéia de experiência. Está presente a noção de que um bom rei precisar saber bem governar. Marcar a sua origem nobre também possui esta mesma intencionalidade.

Posteriormente, mas ainda jovem, sua figura passa a ser representada junto a símbolos que remetem às guerras. O monarca aparece como guerreiro e parece “dar exemplo” de valentia aos demais espanhóis. Neste caso, um horizonte de expectativa que vislumbra uma Espanha vencedora nas guerras.

A maioria das obras barrocas prima por uma clareza compositiva ligada a difusão dos dogmas contra-reformistas. Por outro lado, algumas obras tendem a criar uma espécie de atmosfera enigmática, cujo “suspense” incitaria o público a decifrar seu sentido implícito. Considerando-se que esta pode ser uma forma reducionista de visualizar a vasta produção cultural do século XVII, pode-se, por outro lado dizer que as pinturas de Velázquez possivelmente têm em sua gênese, um caráter “enigmático”. Desde os retratos da família real, até os “bodegones”, seus retratos de anões, cenas mitológicas e religiosas, nada é tão excessivamente explícito que não dispense segundos olhares e uma observação mais profunda por parte do “expectador”.

---

<sup>107</sup> ELIAS, Norbert. Op. Cit. p. 114.

Ao visualizar as roupagens reais dos retratos feitos por Velázquez, (imagens 2.4, 3.0 e 3.1) é possível realizar uma analogia com a obra de Rodríguez, cujo trecho citado aborda o traje como distinção social no século XVII.

En la portada de los *Discursos de la Nobleza de España* se pone de manifiesto la posición preponderante de la monarquía sobre el estamento nobiliario, al situar el escudo de Felipe IV presidiendo la arquitectura en la que se integran las alegorías de la nobleza. El autor, al referirse a los atributos de la alegoría que la representa, determina las características vigentes durante el siglo XVII, constituyendo todo un compendio del ideal barroco de nobleza. En primer lugar, hace referencia a la característica de su clase de identificarse con la tierra en la que nacen (cigarra), a la que permanecen ligados generación tras generación. Además, pone de manifiesto el papel de la nobleza como defensora de las clases populares que se ven a ella ligadas por cuestiones de sumisión, convirtiéndose en dueños y vasallos. La nobleza en el vestir, rica y suntuosamente, fue uno de los elementos diferenciadores del *status* social. Las personas han de adoptar unas maneras y formal. acordes con la condición social del grupo al que pertenecen, evitando todo aquello que sea impropio de su estado, de este modo, los retratos nobiliarios presentan al personaje con un porte distinguido y con todos los atributos identificativos de su poder y riqueza, siendo el vestido el elemento que mejor representa esta cualidad. El traje se convierte en el símbolo de riqueza. Cigarra y traje rico significan también para el autor la conservación de la riqueza que supone pertenecer a este estamento.<sup>108</sup>

Neste sentido, é possível notar no primeiro retrato (figura 2.4) o jovem rei em trajes negros, retratado de corpo inteiro onde somente seu rosto e mãos recebem a cor alva. A razão representada pela cabeça, e as mãos que dirigem o reino ganham destaque, esta é uma das possibilidades de análise. É possível deduzir o espaço em que o rei posou, pois a luz deixa entrever um móvel em que o rei parece se apoiar.

Na segunda figura o rei Felipe IV aparece vestido com trajes de batalha (figura 3.0), remetendo aos conflitos da Cataluña que ocorriam no momento em que foi pintado quadro. A representação do poder da realeza espanhola nestes suntuosos trajes em tons prateado e vermelho pressupõe a personificação do poder político do monarca, a intenção de afirmar seu caráter nobre e sua autoridade.

---

<sup>108</sup> RODRIGUÉZ, José Manuel Matilla. El valor iconográfico de La portada del libro em el siglo XVII y su explicación en el prólogo. Cuadernos de Arte e Iconografía/ Tomo IV -8. Fundación Universitaria Española.1991.

Sendo assim, é possível inferir que a suntuosidade dos trajes ostentados pelo estamento nobiliárquico espanhol do século XVII conotam a ambição de distinção social almejada pela nobreza e a sua reverência a figura do rei, é feita em função da necessidade de permanecer social e politicamente em destaque.

Por outro lado os últimos (imagens 3.4 e 3.5) retratos do rei podem ser vistos dentro da ótica que privilegia espaço de experiência. Os retratos da “velhice” do rei têm múltiplas possibilidades de interpretação. No entanto por retratar um período da vida do monarca em que este já viveu a ponto de aprender da vida, o espaço de experiência deve ser considerado.

No entanto, o horizonte de expectativa também pode ser pensado através dos retratos da maturidade do rei, no sentido de refletir alguns dos temas barrocos bastante presentes na sociedade barroca no que se refere a sua expectativa de futuro: a idéia de efemeridade da vida, da instabilidade, da melancolia, entre outros.

A idéia de tempo (histórico) em Velázquez e para a sociedade barroca espanhola do século XVII, está profundamente marcada por regimes de historicidade. A expressão “Regimes de historicidade” é um conceito cunhado por François Hartog<sup>109</sup>. José Carlos Reis explicita tal conceito da seguinte maneira:

François Hartog, dialogando com Koselleck e com o antropólogo Sahlins, criou este conceito de “regime de historicidade” para se referir ao modo como uma sociedade trata o seu passado, ao modo de consciência de si de uma comunidade humana. Esta noção pode ser um instrumento para comparar tempos históricos diferentes, lançar luz sobre formas singulares de experiência do tempo. Hartog esclarece que este conceito não é uma “cronosofia”, uma metafísica universal, quer somente exprimir uma ordem histórica dominante do tempo, uma forma de ordenar e traduzir as experiências do tempo, articulando e dando sentido, trançando as dimensões do passado/presente/futuro. Um “regime de historicidade” se instala lentamente e dura muito tempo. A historicidade é a condição de ser histórico, em que o homem se sente presente a si mesmo enquanto histórico. Mas este “sentir-se presente a si historicamente” é um “regime de historicidade”, uma “ordem do tempo”, aliás, “ordens”, “regimes”, que variam segundo lugares e tempos.<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> Apud REIS, José Carlos. Op. Cit. François Hartog é historiador francês que cunhou o conceito de “regime de historicidade”. Leitor de Reinhart Koselleck, segundo ele cada civilização vivencia o tempo de forma diferenciada.

<sup>110</sup> REIS, José Carlos. “O tempo histórico como representação cultural”. *Revista SOPHIE*, nº 01. Recife, 2011. p.08.

Segundo José Carlos Reis o “regime de historicidade” de determinada sociedade configura uma relação entre o “campo de experiência” e o “horizonte de expectativa”:

Um “regime de historicidade” [...] é uma articulação, em um presente, entre um “campo da experiência” e um “horizonte de expectativa”, é a consciência histórica de si deste presente, é do que ele se lembra e o que ele espera. [...] Para Hartog, os “regimes de historicidade” são de longa duração e mesmo quando passam continuam convivendo e assombrando o novo.<sup>111</sup>

Neste sentido, José Carlos Reis faz uma recapitulação dos principais regimes de historicidade europeus, considerando que são dialógicos:

[...] alguns exemplos concretos de relacionamento e presentes com seus passados e futuros. Primeiro – o *tempo europeu anterior ao tempo medieval*: o espaço da experiência se impunha sobre o horizonte de espera. A história era concebida como “mestra da vida”. O exemplo histórico é que orientava a espera. A natureza humana era concebida como contínua, repetitiva, as experiências transmissíveis. O futuro se reunia ao passado, a espera à experiência, em uma continuidade; segundo - o tempo cristão: o futuro será interrupção do passado – há uma aceleração do tempo do mundo em direção ao seu fim - passado e futuro se separam. O passado será a experiência do tempo; o futuro é a espera da eternidade; terceiro - o tempo moderno, entre 1500 e 1800: a diferença entre “campo da experiência” e “horizonte de espera” continua fortemente ampliada. O horizonte de espera praticamente anulou o espaço da experiência.<sup>112</sup>

No caso da sociedade barroca espanhola do século XVII, há vários regimes de historicidade presentes na idéia de tempo das pessoas. Um deles é a visão de passado marcada pela Antuiguidade clássica, ou como coloca Reis, “o tempo europeu antes do medievo”.

---

<sup>111</sup> REIS, José Carlos. Op. Cit. 2011. p.09.

<sup>112</sup> REIS, José C. O conceito de tempo histórico em Ricoeur, Koselleck e “Annales”: uma articulação possível. Síntese Nova Fase. Belo Horizonte. v. 23. N. 73 (1996): p.241.

## 4.2 O ESPAÇO DA EXPERIÊNCIA: A HISTÓRIA COMO MESTRA DA VIDA E A VISÃO JUDAICO-CRISTÃ

Há dois tipos de regimes de historicidade convivendo no século XVII. Ambos estão presentes nas manifestações artísticas da Cultura Barroca, cuja complexidade compositiva é descrita por Maravall:

[...] do ponto de vista do drama espanhol, o Barroco tem um papel decisivo. É nele que se vêem a gesticulação monstruosa, as contorções, o patetismo, o caráter agônico da cultura no esgotamento da experiência renascentista. É ele que fornece a chave do drama, é dele que se tira a lição da História. Na operação através da qual os dramas do presente são vistos como tendo uma natureza semelhante aquelas do passado.<sup>113</sup>

Além da reflexão sobre os elementos político e artístico no barroco, Simões insere a expressão “lição da história”. É relevante destacar a representatividade de tal noção com referência ao “Espaço de experiência”, categoria analítica de Koselleck no que se refere á forma como as pessoas pensam seu passado. A História como mestra da vida, que segundo Simões ainda está presente no espaço de experiência da sociedade barroca espanhola, bastante destaque no pensamento Renascentista e sua possível origem se dá na Antiguidade Clássica.

---

<sup>113</sup> MARAVALL, Jose Antonio. Op. Cit. p.31.

## 3.3 Historia, 1892



**Fonte:** Nikolaos Gysis

A figura acima, uma tela do pintor Nikolaos Gysis representa a História, séculos depois de os pensadores gregos terem feito referência a conhecida máxima. Nela a História está guiando as mãos da Vida, que aparentemente escreve. A História com seu corpo forte, quase masculino, adulta, imponente e experiente orienta a Vida, jovem, frágil e ingênua. A Vida está sobre um pedestal e segura em sua mão esquerda uma chama, uma alusão à chama da vida. As duas figuras estão entre dois púlpitos que servem de apoio a dois objetos: um quadro que contém a História dos povos e o outro, um livro ainda por ser escrito, possível referência à Vida ou as vidas de pessoas. A posição da História nos leva a crer que se inspira no quadro à sua esquerda para a escrita do livro à sua direita. Na sua condição de aprendiz a Vida espera submissa as lições da História.

Desde Heródoto, Tucídides e Cícero, para quem a história era mestra da vida, tal concepção foi vista e revista. Por outro lado, a característica da necessidade de repetição dos fatos históricos remete a uma visão de história cíclica também presente na sociedade grega antiga. É possível que a idéia da História como mestra da vida estivesse presente no “espaço de experiência” da sociedade

espanhola do século XVII, envolvendo complexas conjunturas sócio-históricas com as quais a idéia de Barroco está relacionada.

Para os artistas do século XVII, por exemplo, olhar para os antepassados no sentido de buscar um modelo era uma prática recorrente mesmo depois do Renascimento. Durante muito tempo Roma foi o centro artístico e cultural europeu. Desta forma, viagens a Roma eram extremamente valorizadas como forma de aprimorar o aprendizado artístico. Acreditava-se que o fato de estudar a técnica dos grandes mestres auxiliava na aquisição de elementos fundamentais para se tornar um bom artista.

Se pensarmos desta forma, olhar para os artistas do passado e aprender com eles, indica que no século XVII as pessoas se baseavam no conhecimento dos antepassados. Este conhecimento não está no passado, ele é o próprio conhecimento. Este se acumula e é transmissível.

Outro regime de historicidade presente na sociedade barroca espanhola do século XVII, segundo paráfrase de José Carlos Reis sobre Mircea Eliade, é o regime de historicidade Judaico-cristão, marcado pela escatologia:

Para Eliade, os judeus foram os primeiros a valorizar a história. Eles ultrapassaram as visões tradicionais do instante e do círculo e deram ao tempo a figura de uma linha. Pela primeira vez, o movimento retilíneo irreversível, que vai de um termo a outro, que é pura sucessividade, que busca o seu ser no futuro, foi considerado o caminho para o infinito. Os eventos têm sentido como sucessão irreversível, como passagem sucessiva de um ao outro. Os judeus tiveram a coragem de aceitar a historicidade, porque, porque acreditam que os eventos descontínuos expressavam a vontade de Deus e, como presença de Deus, teriam sentido e seriam reais. Deus está presente na história, intervém nos assuntos humanos. A história é teofania e os eventos são situações do homem diante de Deus. O tempo é expressão divina.<sup>114</sup>

Em termos gerais, a religião católica na Espanha era predominante. E o Tribunal do Santo Ofício<sup>115</sup> trabalhava por isto. Isto em termos religiosos da população e no senso comum. Porém, a partir do Renascimento, o que hoje se denomina como “conhecimento formal” passou a valorizar mais o ser humano e o se

---

<sup>114</sup> REIS, José Carlos. “O tempo histórico como representação cultural”. *Revista SOPHIE*, nº 01. Recife, 2011.p.13.

<sup>115</sup> Uma espécie de corte religiosa da Igreja, a Santa Inquisição era uma herança medieval. Foi instalada na Espanha a pedido dos reis católicos a fim de não permitir a presença de judeus em territórios espanhol. Julgava casos de heresia e atribuía a monarquia o direito de aplicar torturas e punições aos considerados hereges.

potencial criativo, o que, de certa forma contradiz o “regime de historicidade judaico-cristão”, marcado pela vontade divina.

#### 4.3 AS MUDANÇAS NA IDÉIA DE TEMPO: A MESCLA DE REGIMES DE HISTORICIDADE

A respeito das mudanças presentes no pensamento e nos acontecimentos do século XVII e prefaciando o livro de Maravall, Carlos Simões Gomes Junior coloca que:

O dinamismo econômico, demográfico, cultural da segunda metade do século XV libera o indivíduo das formas fixas da ordem medieval, no entanto a mesma sociedade reforça seus mecanismos de repressão e persuasão, este indivíduo libertado e simultaneamente aprisionado adquire uma feição contorcida e patética.<sup>116</sup>

No excerto supracitado, Simões<sup>117</sup> remete a constituição do homem moderno enquanto receptáculo de uma visão de mundo povoada de questionamentos e mudanças. Neste sentido, é possível pensar a representação (ões) de tempo ou até religiosidade a partir das conjecturas colocadas por autores como Maravall e Carlos Simões.

Maravall parece tratar os fenômenos decorrentes do que chama de Modernidade na Espanha, em termos de auge e declínio. Este “processo” teria começado a declinar com a monarquia dos Áustrias, melhor dizendo, com o Barroco. Este aspecto de uma Espanha que sofre com a um estado sócio-politicamente “doente” tem profunda relação com o horizonte de expectativa daquela sociedade.

No governo dos Áustrias, os dois maiores reis espanhóis do século XVI promovem práticas artísticas advindas do Renascimento. Nesta mesma época (a partir de 1530 aproximadamente) há um desmantelamento dos estamentos presentes no período medieval.

Simões diz que a crise financeira ocorrida no reinado de Felipe II possibilitou um fortalecimento do poder real, que gradualmente se investe de características de poder absoluto. *“Velha e nova aristocracias cedem espaço ao monarca em troca de privilégios fundamentalmente econômicos que farão, no limite,*

<sup>116</sup> MARAVALL, Jose Antonio. Op. Cit. p. 19.

<sup>117</sup> Carlos Simões Gomes Junior é livre docente e professor do Departamento de Antropologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC - SP). Desenvolve pesquisas que enfatizam a questão da elevação da pintura à categoria de arte Liberal na Europa.

*a ruína da Espanha.*”<sup>118</sup> Nota-se nesta passagem que as ações da monarquia têm ligação direta com o destino de seus súditos.

É interessante lembrar que no século XVII, de certa forma os reis ainda são vistos como reis por direito divino, sobretudo na Espanha, país católico e onde a Santa Inquisição tem presença forte. No entanto, nem todos são a favor dos Áustrias na Espanha Barroca.

Em La cultura Del Barroco, Simões reflete no prefácio, sobre “correntes” de pensamento que se opunham a monarquia dos Áustrias, tais como Sancho de Moncada<sup>119</sup>, criticando a estagnação econômica e isenção de tributos em detrimento de uma espécie de laicização do ensino do “bom governar”:

O que é ressaltado nestas correntes são suas críticas à situação de asfixia e artificialidade que a monarquia espanhola se esforça por manter. [...] Para Maravall, apesar de o Barroco ser um fenômeno europeu, na Espanha teria deixado seqüelas decisivas para seu devir histórico.<sup>120</sup>

Há na cultura barroca uma conexão entre fazer política e o fazer artístico, entre a conjuntura social e a forma como as pessoas pensam o tempo e a vida. Aqui prevalece a visão de tempo judaico-cristã, a idéia do destino escatológico. Segundo Simões, a sociedade barroca espanhola, representada pelos Áustrias, luta por mascarar o “apocalipse” simbólico iminente. Por outro lado esta tentativa de lutar/agir interferindo em seu destino sugere uma visão de mundo “moderna” onde o ser humano é capaz de interferir em sua sorte.

Este período caracterizado pelos múltiplos tempos históricos, segundo Simões ocorre pelo fato de que:

Essa nova idéia de história parte de uma reelaboração de quatro fontes fundamentais: a primeira, hebraica, diz respeito a consciência da mudança qualitativa dos tempos; a segunda, grega, diz respeito a consciência das técnicas diferentes de narração do passado; a terceira latina, diz respeito a idéia e condição de herdeiros, características dos homens do presente com relação às culturas anteriores, o que pressupõe um laço de transmissão um laço de transmissão entre passado e presente; e, por fim, a noção cristã da novidade que o tempo traz consigo. A articulação dessas tradições está na base da idéia de uma construção dinâmica da história que

<sup>118</sup> Estado Moderno e mentalidade Social (Siglos XV a XVII), t.I, Madrid, Alianza, 1986, p.299.

<sup>119</sup> Economista espanhol.

<sup>120</sup> MARAVALL, Jose Antonio. Op. Cit..pag.29.

começa a romper com os quadros mentais que, pressupondo constante a natureza humana, não admitem que o futuro possa se outra coisa senão a repetição do passado.<sup>121</sup>

Tais considerações de Simões contribuem para se pensar a cultura barroca no sentido de que relaciona a arte barroca espanhola com acontecimentos políticos e sociais do século XVII e a monarquia dos Áustrias. Os artistas espanhóis teriam no e pelo barroco, representado seu(s) regime(s) de historicidade.

#### 4.4 O HORIZONTE DE EXPECTATIVA NO BARROCO E NOS RETRATOS DE VELÁZQUEZ

Refletindo sobre a fusão de alguns regimes de historicidades do século XVII, pensa-se que a maior parte dos temas barrocos passa a ter sentido como idéia de tempo ligada a essa conjuntura social, principalmente no que se refere ao horizonte de expectativa:

Refletindo sobre a fusão de alguns regimes de historicidade na Espanha do século XVII, é possível pensar que havia uma íntima relação entre esses, a idéia de tempo (prioritariamente o horizonte de expectativa) e os temas abordados pela Arte Barroca.

Entre os temas que são considerados tipicamente barrocos citam-se: vaidade, morte, instabilidade, mudança, máscara, ilusão, melancolia, solidão, honra, castidade, santidade, virtude, sedução, pecado, expiação, dilema entre paixão e dever, razão de Estado. Como recursos estilísticos barrocos apontam-se o impressionismo, o jogo do claro-escuro, o perspectivismo, os gestos pomposos, o decoro nos sentimentos e na linguagem, as metáforas eloqüentes, os paradoxos desconcertantes.<sup>122</sup>

Considerando-se tal núcleo temático colocado por Nilce Sant'Anna Martins, pode-se dizer que alguns temas barrocos em especial são característicos da sociedade de corte e são parte relevante de suas relações de sociabilidade. A honra e a razão de Estado, por exemplo, são conceitos representativos da etiqueta

<sup>121</sup> Idem. Ibidem. pag.22.

<sup>122</sup> MARTINS, Nilce Sant' Anna. As muitas faces do Barroco. *Revista USP*. São Paulo: Junho, Julho e Agosto de 1989. p.158.

na sociedade de corte e que configurariam e modelariam as regras de conduta dos cortesãos a fim de que estivessem socialmente legitimados.

Por outro lado, castidade, santidade, virtude, pecado e expiação são valores freqüentemente tratados por artistas barrocos e que remetiam às regras de moralidade e ditames da Igreja, representada pela Santa Inquisição.

Diretamente ligados aos temas supracitados, há uma série de outros temas presentes na arte barroca e que são possíveis de visualizar nas telas de Velázquez. São alguns deles: instabilidade, mudança, melancolia, solidão e a morte. Eles estão presentes em diferentes pinturas de Velázquez. No caso dos retratos de Felipe IV, é possível visualizar uma mescla de vários destes elementos.

Há melancolia na face de Felipe IV na solidão das instalações de seu sombrio Alcazar. A sensação que se tem ao olhar para a seqüência de retratos, é a de que há nos últimos um quê de austeridade do poder misturado com a idéia de solidão. Predomina uma atmosfera lúgubre suscitada pela figura pálida de um já idoso Felipe IV envolto em negras vestes que se fundem com a escuridão do ambiente.

Se os retratos forem observados em uma ordem cronológica de produção, observando a representação da passagem do tempo nas pinturas pode-se inferir que o tempo passou rapidamente, e deixou suas marcas fisiológicas e sócio-históricas. O rei, considerado naquele momento semi-divino, envelhece. Este envelhecimento de certa forma o aproxima dos outros humanos. A passagem do tempo aliada a crise econômica e aos constantes conflitos políticos, inclusive o tratado de Paz de los Pirineos que culminou com o casamento de sua filha com um rei francês, podem ter sido fatores que contribuíram para que Velázquez assim representasse seu rei profundamente melancólico nos últimos anos de sua vida.

O tema da instabilidade da vida, da efemeridade da mesma também está presente nas obras de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616)<sup>123</sup>, como se pode notar neste poema:

Se o meu *foi* tornasse a *ser*,  
Sem eu ter que esp'rar *será*,  
Ou viesse o tempo já

<sup>123</sup> SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *Dom Quixote de La Mancha*. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2003. pp.429-430.

Do que está para acontecer

*Glosa*

Alfim, como tudo passa,  
Passou o bem que me deu  
A fortuna nada escassa,  
Mas que nunca me volveu,  
Por mais que eu peça ou faça.  
Fortuna, bem podes ver  
Que já é longo o meu sofrer;  
Faze-me outra vez ditoso,  
Que eu seria venturoso  
*Se o meu foi tornasse a ser.*

Só quero um gosto, uma glória,  
Uma palma, um vencimento,  
Um triunfo, uma vitória,  
Tornar ao contentamento  
Que me é pesar na memória.  
Fortuna, leva-me lá,  
E temperado estará  
Todo o rigor do teu fogo,  
Sobretudo sendo logo,  
*Sem eu ter que esp'rar será*  
Sei que eu sou indeferido,  
Pois tornar o tempo a ser,  
Depois de uma vez ter sido,  
Não há na terra poder  
Que a tanto se haja estendido.  
Corre o tempo; leve dá  
Seu vôo, e não voltará,

E erraria quem pedisse  
 Ou que o tempo já partisse,  
*Ou viesse o tempo já.*

Viver em perplexa vida,  
 Ora esperando, ora temendo,  
 É morte mui conhecida,  
 E é muito melhor morrendo  
 Buscar para a dor a saída.  
 Pois com discurso melhor  
 Me dá a vida o temor  
*Do que está para acontecer.*

Este poema, inserido no livro de Cervantes, é uma fala ou trova de uma das centenas de personagens secundários que no decorrer do livro são interlocutores de Dom Quixote. Podem ser vistos neste, uma gama de elementos cujos temas remetem ao Barroco.

Como se pode notar no poema de Cervantes, a presença da morte na sociedade barroca espanhola é muito significativa, tendo-se em vista a quantidade de mortes devido às crises econômicas, pestes e conflitos políticos. Após a Peste Negra (1347 -1350) que assolou a Europa no medievo, três grandes epidemias deixaram seus rastros mortais na Espanha. Segundo Walmor J. Piccinini<sup>124</sup>

No norte da Espanha, no período de 1596-1602 calcula-se que 500 mil pessoas morreram [...]. Nas epidemias de 1648-1652 e 1677-1685 mais de um milhão de espanhóis morreram em decorrência da praga. A "*Pasteurela pestis*" pode ter sido considerada como um dos fatores significativos do declínio espanhol como força econômica e política.<sup>125</sup>

O excerto acima oferece alguns dados que corroboram para se pensar o quanto a alusão a morte do ser humano é representativa na arte barroca. E

<sup>124</sup> Piccinini. Walmor J. Fragmentos da História da Psiquiatria no Brasil. *Psychiatry on line Brazil* [on line]. Jul. 2005. Vol. 10. nº 7.

este cenário não é diferente em Dom Quixote. É possível dizer que a idéia da morte está presente na obra de Cervantes, até mesmo porque sua primeira parte foi publicada em Madrid em 1605, o que sugere que tenha sido escrita em meio à primeira epidemia a que Piccinini se refere acima como tendo ocorrido entre 1596-1602. No poema contido na obra de Cervantes, o verso que diz “É morte mui conhecida - E é muito melhor morrendo”, indica a possível intencionalidade de Cervantes em destacar a proximidade da idéia da morte para os espanhóis no Barroco, aliada ao suposto alívio das dores terrenas através da morte.

Seguindo o esquema de Nilce M. Sant’ Anna<sup>126</sup>, um dos eixos temáticos do Barroco é o dilema entre a paixão e o dever. No poema, nos versos que dizem “Eu preferia morrer - Mas não o devo querer”, invocam tal perspectiva no sentido de sugerir que a idéia da morte enquanto fuga da dor era algo em que não se deveria pensar. Esta forma de pensar nos remete à moralidade cristã pregada pela igreja, segundo a qual o cristão deve subjugar-se à sua cruz e suportá-la com paciência.

Velázquez por sua vez, ao pintar o quadro Las Meninas (1656), pode ter tido um comportamento criativo que alude ao dilema da paixão e o dever. O artista pinta a si mesmo no ato de pintar, em um período onde a arte era considerada um ofício, ou seja, era considerada um trabalho “menor” por ser manual. Na pintura, Velázquez se auto-retratou no ato de pintar, ao lado da infanta Margarida com suas damas de honra e demais serviçais. O quadro, que deveria priorizar a infanta inclui ainda um segundo retrato, o reflexo do casal real em um espelho no fundo da sala. Velázquez era contratado para pintar o rei, sua família e suas encomendas, no entanto, ao que parece, ele consegue exaltar sua profissão de uma forma tão sutil que não pareceu ofensa ao rei ver seu serviçal em medidas tão generosas enquanto ele e sua real esposa ficaram na tela apenas como reflexo. Velázquez tem o dever de retratar o rei, mas consegue através desta mesma arte exprimir suas paixões sem causar o desagrado de seu mecenas.

Sobre a relação entre Diego Velázquez e Miguel de Cervantes, no que se refere a presença de noções Barrocas, Nilce Sant’Anna Martins nos diz:

---

<sup>126</sup> MARTINS, Nilce Sant’ Anna. Op. Cit.

Tendo já comparado Cervantes e Gongora, Hatzfeld investiga o que há de comum entre Cervantes e Velázquez (1599-1660), não obstante terem pertencido a gerações diferentes [...]. Uma interpretação semelhante da vida impelia-os a uma mesma percepção das coisas e a descobrimentos artísticos paralelos. A tendência a imitar a natureza leva-os a representação impressionista das figuras, dos acontecimentos; a realidade cotidiana é apresentada sem dissimulação, mas com sobriedade e elegância. A mitologia perde a proeminência como fonte da arte em favor da experiência humana; acentua-se o interesse pelo homem, com certo distanciamento do divino. O Barroco de Cervantes e Velázquez é um Barroco moderado, sem um interesse religioso central, permitindo vislumbrar a sua secularização na França. Ao contrário dos místicos, Cervantes e Velázquez não esquadrinham a sua própria alma, mas observam o enigma humano nos outros. Traçam retratos complexos e marcadamente realistas, mostram pessoas em seu trabalho, revelam a beleza de uma jovem aldeã ou de uma operária, criando um simbolismo que se pode dizer de uma nova mitologia. Estes dois artistas geniais descobrem ainda o lirismo da infância, o encanto dos grandes interiores e introduzem a crítica estética em suas próprias obras.<sup>127</sup>

Tema barroco presente em Velázquez e que o poema de Cervantes evoca é a instabilidade da vida. Este aspecto pode ser observado nos seguintes versos: “Ora esperando, ora temendo”; “Me dá a vida o temor”; “Sem eu ter que esp’rar será”; “Do que está para acontecer”. Em todos estes versos predomina a sensação de incerteza frente ao porvir. A dúvida quanto à sorte futura parece assombrar a sociedade barroca do século XVII a ponto de lhes causar temor, ou seja, há um medo do desconhecido presente nas representações artísticas barrocas e que remetem a conjuntura social nas quais estão sendo “produzidas”.

O autor, Francisco C. Monge<sup>128</sup> discorre sobre a possibilidade de amalgamar a produção Velazqueña e a de seus contemporâneos literatos, no sentido de fazer uma analogia entre arte literária do período e a pintura barroca de Velázquez, buscando as ressonâncias de suas temáticas, que segundo ele, se voltam para o que ele chama de “Melancólica fragilidade da vida”.

Essa idéia de instabilidade está intimamente ligada à noção de efemeridade da vida, também presente no poema, principalmente nos seguintes versos: “a fortuna nada escassa, mas que nunca me volveu”; “Corre o tempo; leve dá”; “Seu vôo, e não voltará”; “Alfim como tudo passa”; “Pois tornar o tempo a ser”; “Depois de uma vez ter sido”; “Não há na terra poder”; “Que a tanto se haja

<sup>127</sup> MARTINS, Nilce Sant’ Anna. Op. Cit. p. 162.

<sup>128</sup> MONGE, Carlos Francisco. Op. Cit.

estendido”. Nestes versos, é nítida a progressão linear do tempo judaico-cristão, marcado pela irreversibilidade. O homem não se acha capaz de reverter o tempo passado nem de definir seu futuro.

Já o tema da melancolia no barroco aparece no seguinte verso: “Que já é longo o meu sofrer”. Este tema está diretamente relacionado com os três últimos retratos do rei Felipe IV pintados por Velázquez e selecionados para esta pesquisa (imagens 3.4 e 3.5)

Por possuírem características distintas no continente Europeu as manifestações artísticas da cultura barroca são marcadas pelo seu caráter heterogêneo. Neste sentido, Arnold Hauser coloca que: “[...] o barroco abraça tantas ramificações de caráter artístico, aparece em tão diversas formas, nos diferentes países e esferas de cultura, que parece duvidoso, à primeira vista ser possível reduzi-lo a um denominador comum”<sup>129</sup>

Contudo, apesar de o Barroco ter sido povoado por uma multiplicidade de temas, já que em cada território europeu adquiriu dimensões distintas, Francisco Carlos Monge<sup>130</sup> propõe um fator de convergência: “La verdadera unidad del barroco está en la atención que le dedica a la melancólica fragilidad de la vida”<sup>131</sup>

Esta sensação de melancolia a qual aludem as obras de Velázquez e Cervantes, entre outros, juntamente com a idéia da fragilidade da vida citada por Carlos Monge como elemento unificador no barroco, ocorrem principalmente porque:

[...] os espanhóis do século XVII, diferentemente dos da época renascentista, se apresentam como que sacudidos por grave crise em seu processo de integração (a opinião geral, a partir de 1600, reconhece como cosmicamente inevitável a queda da monarquia hispânica, enquanto regime de convivência do grupo, e que não há mais nada a fazer senão escorá-la provisoriamente). Isso se traduz em um estado de inquietação – que em muitos casos pode ser qualificado de angustiado - e, portanto, de instabilidade, com uma consciência de irremediável “decadência” que os próprios espanhóis do século XVII adquirem, antes mesmo que assim o julguem os ilustrados do século XVIII. As considerações do Conselho Real a Felipe III, mas principalmente a Felipe IV, correspondem àquele momento de sincera ansiedade deste último – normalmente tão insensível – quando confessa conhecer a penosa situação na qual se

<sup>129</sup> HAUSER, Arnold. *História Social da literatura e da Arte*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1972-1982. p. 555.

<sup>130</sup> MONGE, Carlos Francisco. Op. Cit.

<sup>131</sup> Idem. Ibidem. Pag.140.

apóia [...]. O repertório temático do Barroco corresponde a esse íntimo estado de consciência (pensemos no que representa na arte do século XVII os temas do destino, do acaso, da mudança, da fugacidade, da caducidade, das ruínas etc.).<sup>132</sup>

A posição de Maravall frente ao governo dos Áustrias, leva a crer que credita a esta família a origem de muitos problemas na Espanha Barroca. É preciso considerar o lugar de onde fala:

Se é possível falar em algum tipo de empatia com correntes ou idéias que trafegam pelos séculos XVI e XVII espanhóis, Maravall estaria mais próximo não da figura do letrado cortesão que fez a fortuna do barroco, mas de um agrupamento, que seu próprio trabalho de historiador tratou de constituir, dito de oposição política à monarquia dos Áustrias.<sup>133</sup>

Neste sentido, é necessário pontuar a posição de Maravall enquanto crítico contundente da política dos Áustrias, aspecto este que possivelmente deixa ressonâncias na escrita de seu texto. Isto pode ser visto através desta citação de Simões que prefacia o livro de Maravall.

#### 4.5 OS QUADROS DO REI COMO REPRESENTAÇÃO DO TEMPO

A representação das formas dando a perceber profundidade, a que os renascentistas tanto valorizavam, pode ser uma forma de revelar a percepção de Tempo do artista que concebe determinada obra de arte e da sociedade em que vive. Isso se dá pela forma como organiza o espaço, reservando aos objetos e pessoas proporções diferentes de tamanho que pretendem sugerir a distância em que se localizam uns em relação aos outros elementos da composição, fala-se aqui, prioritariamente, da pintura.

Para alguns historiadores da Arte, as “produções artísticas” que se estendem pela Idade Média (séculos V ao XV) não possuem perspectiva. Outros colocam que haveria uma perspectiva distinta das que a modernidade reconhece como tal.

<sup>132</sup> MARAVALL, Jose Antonio. Op. Cit. p.95.

<sup>133</sup> Idem. Ibidem. p.14.

No caso das pinturas da Idade Média, a diferença de tamanho geralmente significava distintas hierarquias. Um rei certamente seria representado em dimensões bem maiores do que seus servos, filhos ou mesmo sua esposa. E esta é uma característica presente também na arte da antiguidade, onde é possível lembrar o exemplo das pinturas em cerâmica, parietais e esculturas egípcias.

Deu início refletindo sobre a prática da perspectiva na pintura, a fim de ensinar visualizar de forma analítica alguns aspectos dos retratos pintados por Velázquez, elementos visuais que levem o expectador a perscrutar de seus retratos possíveis significações.

Neste excerto do texto de José Carlos Reis, há referências sobre a idéia de representação e sua relação com o presente e o passado:

Somente como “tendo sido” o vivido humano se dá ao conhecimento. O passado não seria uma queda no nada, mas, ao contrário, uma passagem ao ser: o passado é uma consolidação do ser no tempo, é duração realizada. Ela não é o que não é mais, mas o que foi e ainda é. Ele penetra em nossa atividade presente e determina o futuro. Entretanto, embora seja “duração realizada”, o passado não existe em si. Ele se confunde com a reconstrução que se faz dele. Ele existe no presente como memória, reconstrução. O ser do passado é a sua “representação”, que está situada no presente.<sup>134</sup>

É interessante pensar os retratos de Felipe IV, bem como as demais obras de arte, como formas de representação. Na medida em que as obras de Velázquez são pensadas como representações, veremos as mesmas como construções sócio-históricas. A primeira parte desta construção se dá no momento da criação, no momento em que o artista realiza uma obra com determinadas intencionalidades; a recepção da obra na sociedade e período em que está inserida. A segunda parte da construção, no caso de obras de arte conservadas há longa data, leva em conta as dinâmicas da conservação, restauração e valorização de uma obra através dos anos, o que faz com que seja possível a sua presença em museus na atualidade. E a terceira parte desta construção está ligada a tarefa do historiador, onde este seleciona determinada obra, classifica, questiona e a denomina como sendo de caráter documental.

---

<sup>134</sup> REIS, José C. O conceito de tempo histórico em Ricoeur, Koselleck e “Annales”: uma articulação possível. Síntese Nova Fase. Belo Horizonte. v. 23. N. 73 (1996): p.232.

No caso dos retratos do rei Felipe IV, as representações são retratos de Estado. Retratar o monarca significa perpetrar a sua figura através dos tempos. A figura de um rei que transmita a idéia de segurança, autoridade e ordem, por exemplo, poderia modificar o futuro de uma sociedade na medida em que confere ao grupo uma possível idéia de estabilidade. No que se refere aos três primeiros retratos de Felipe IV (imagens 2.4, 3.0 e 3.1), a representação do que já não é mais (passado, mesmo que recente) manifesto através da representação pictórica indica uma forma de alterar o “horizonte de espera”, ou a incerteza com relação ao futuro, presente na sociedade Barroca.

Por outro lado, nos últimos retratos do rei, realizados na sua maturidade ou velhice, o sentido da representação adquire outro viés. Isto porque o tempo da e na representação não é singular:

O tempo histórico perde a sucessividade contínua, uniforme e regular conferida pelo calendário. Ele se torna uma experiência particular de uma sociedade presente que se relaciona com o seu passado e futuro. Estamos, portanto, em pleno tempo humano, interno, de lembrança e espera, esquecimento e frustração, finito, irreversível, devir e desejo de ser, de permanência e eternidade. Há tempos plurais, como são plurais as sociedades; são tempos heterogêneos e não lineares, pois as relações de uma sociedade com o seu passado e futuro variam. A precisão do conceito inclui a precisão do número, mas não se submete a este. O conhecimento histórico se desnaturaliza: perde o rigor do número e torna-se interpretação. Ao assumir as qualidades da consciência, o conhecimento perde em rigor e exatidão, imprecisa-se, torna-se um “conflito de interpretações” (para usar uma expressão de Ricoeur).<sup>135</sup>

A questão do tempo histórico nos retratos da velhice do rei se coloca principalmente sobre dois elementos: o primeiro se remete ao fato de que representar alguém com alguns anos de vivência pode remeter a sua experiência de vida, á sua vivência enquanto ser histórico. No caso dos retratos de Felipe IV feitos por Velázquez, há que se considerar as práticas de governo, as relações de poder na sociedade de corte, tanto do rei quanto de Velázquez. E, em um segundo momento, o horizonte de expectativa (possivelmente politicamente negativo tendo em vista os conflitos e as pestes), do artista e do retratado, com o qual a pintura está relacionada.

---

<sup>135</sup> REIS, José C. O conceito de tempo histórico em Ricoeur, Koselleck e “Annales”: uma articulação possível. Síntese Nova Fase. Belo Horizonte. v. 23. N. 73 (1996): p.242.

Para esta análise é preciso então, partir de vestígios presentes na fonte visual:

Os vestígios permitem a abordagem do outro, eles trazem as mensagens e sinais dos outros passados. O vestígio é enigmático: ele significa sem “fazer aparecer”; nele, o passado não “aparece”, mas afirma a sua existência. A sua reconstrução, quem tentar fazê-lo aparecer, a partir de seus traços, será o historiador. Portanto, como ponte entre o vivido e o tempo natural, o vestígio é uma coisa que garante a passagem dos vivos no tempo do calendário.<sup>136</sup>

Alguns dos “vestígios” possíveis de serem analisados nos retratos da velhice de Felipe IV são as rugas, a quase calvície, o cansaço na face, o olhar baixo. Estes indícios podem refletir a situação política da Espanha imersa em crises econômicas e pestes, além dos conflitos com a França e Inglaterra. O horizonte de expectativa aqui representado lembra os temas da melancolia barroca, da instabilidade e do temor frente ao porvir.

É possível dizer que nos retratos de Felipe IV esta característica da vida que passa é visualizada de forma significativa. Algo semelhante ocorre nas obras *Jesus na casa de Marta e Maria* (fig.1.3); *O aguadeiro de Sevilla* (fig.1.1); *Três homens à mesa* (fig.1.2); *Velha fritando ovos* (fig.1.0) há uma característica comum: em todos estes quadros são retratadas as três idades principais da vida, a infância a meia idade e a velhice.

Há que se destacar que quando Velázquez pinta o envelhecimento físico do rei ou as idades do ser humano (imagens 1.1, 1.2, 1.3, 3.4 e 3.5), há uma diferença fundamental com relação aos pintores renascentistas. Nas telas dele a passagem tempo se desnaturaliza e o corpo ideal que nas pinturas renascentistas aparece quase sempre como eternamente jovem, em Velázquez é um corpo que sofre as ações do tempo físico e do tempo da consciência (representação).

Assim como nos demais retratos de Felipe IV, o retrato de 1655/1660 (Figura 2.1) revela o prognatismo<sup>137</sup> de Felipe IV e a habitual palidez, contudo o opaco pano de fundo é ainda mais acentuado. Quase que só há luz na face melancólica de Felipe IV.

<sup>136</sup> Idem. Ibidem. p. 238.

<sup>137</sup> Maxilar inferior desenvolvido e projetado para frente, característico nos Áustrias em função de os filhos serem oriundos de freqüentes casamentos consangüíneos.

Carlos F. Monge reflete sobre esta suposta melancolia na face do rei:

Quizá como proyecciones de sí mismo, muchos rostros velazqueños muestran gestos melancólicos: desde el adusto semblante de de Sor jerónima de la Fuente (1620) hasta la sonrisa bobalicona de Calabazas (1639); desde el hombre viejo del Aguador de Sevilla (1622) hasta los últimos retratos de Felipe IV.<sup>138</sup>

Algumas das hipóteses para a face cansada do rei, são as derrotas militares para a França e o fato de que teria de dar sua filha em casamento a um francês, que apesar de seu sobrinho ainda era um rival. Maria Teresa, uma vez casada, dificilmente voltaria a ver o pai. O semblante melancólico do rei pode refletir aqui tanto as derrotas políticas e a crise econômica, quanto a apreensão a respeito deste problema “familiar” da perda da filha.

---

<sup>138</sup> MONGE, Carlos F. Op. Cit. p.141.

### 3.4 Retrato de Felipe IV (fragmento), 1665/1660



**Fonte:** Óleo sobre tela, 40,5 x 32,5 cm  
Museu de Belas Artes Bilbao

Sobre a idéia de envelhecimento como representação na arte barroca, Francisco C. Monge pontua:

El reconocimiento de un tema específico (por ejemplo: los estragos del tiempo) ha de estar claramente delimitado como materia común en sendas obras de las distintas artes. Pensemos en un caso: Velázquez es un pintor de las edades del ser humano (todos los retratos de la familia real son una muestra de ello, como intentaré comentarlo luego); los poetas Lope e Quevedo, a su vez, participan no sólo de este tópico literario, sino que coinciden con el punto de vista adoptado por el pintor. ¿ Dónde y cómo situar el componente histórico-cultural en este tipo de reflexiones? Quisiera atenerme a esa suerte de unidad cultural de la época, unidad que la posteridad (nosotros mismos) ha entrevisto entre la multitud y multiplicidad de asuntos, versiones y modalidades de las artes del siglo XVII español.<sup>139</sup>

Sobre estes efeitos do tempo, a que se refere Monge, nos retratos há mostras diretas. No retrato de 1665/1660 (Figura 3.4) e no retrato pintado entre 1657-1660 apresenta significativas distinções dos primeiros retratos, feitos na juventude do rei. Há uma espécie de luz esfumada, que dá a impressão de que temos de limpar os olhos para ver melhor. Já no retrato de 1657-60 (figura 3.5) a relação entre claro-escuro permite que se visualize a face melancólica, enfadada e envelhecida do rei. Velázquez vai compondo os retratos de forma a esvaziar de formas e cores o plano de fundo dos retratos de acordo com a passagem do tempo. Quanto à intencionalidade do pintor, isto é algo que se pode determinar e sim inferir.

Uma das principais diferenças entre os retratos do final da vida de Felipe IV e os de sua juventude, é a possível intencionalidade dos mesmos. Enquanto que os retratos em trajes militares se destinavam a exposição pública e exaltação da monarquia, os retratos realizados na maturidade e velhice do rei não parecem terem sido feitos pelo mesmo motivo.

Ao observar o plano de fundo inundado por uma penumbra (Figura 3.4), somos tentados a afirmar que o cenário se trata de um dos amplos e escuros aposentos do antigo real Alcázar espanhol. A face do rei mostra visíveis sinais de cansaço nos olhos e maçãs do rosto, cujas marcas do tempo a pálida face ostenta. Existem poucos elementos na pintura do rei representado em “meio-corpo”, que nos façam imaginar o ambiente físico em que o rei está posando. Quatro linhas verticais

---

<sup>139</sup> Idem. Ibidem. p.138.

permitem inferir de que o rei pode ter atrás de si uma pesada porta do aposento. Os luxuosos mantos rubros dos primeiros retratos foram substituídos pela discreta veste verde oliva que, não fosse a engomada gola do gibão, lembraria mais os trajes de caça do soberano do que as vestes luxuosas da juventude.

### 3.5 Retrato de Felipe IV (fragmento), 1657/1660



**Fonte:** Óleo sobre tela, 40,5 X 32,5 cm  
Museo de Bellas Artes, Bilbao

No retrato realizado entre 1657 e 1660 (figura 3.5), um dos últimos realizados por Velázquez, os contrastes de luz e sombra são tão fortes que chegam a lembrar a técnica de Caravaggio. Ao invés de uma figura de meio corpo (figura 3.4), agora apenas a insinuação de um busto e o rosto. O olhar profundo, apesar de cansado e melancólico, parece ser uma das únicas características físicas de Felipe IV que o tempo e a tintas pouparam quase que intacto. Da severa escuridão apenas escapam a gola e o rosto. No mais, as sombras invadiram não só o plano de fundo, mas mesclaram o corpo no ambiente de forma que não se sabe exatamente onde começa um e onde termina o outro. O corpo pode estar emergindo do nada ou ser ao mesmo tempo o todo.

Neste sentido, o plano de fundo marcado pela cor negra pode querer remeter-se a indefinição de perspectivas de futuro, ou mesmo a um passado que não possui “cores significativas”. Já a face melancólica de Felipe IV que se repete nos retratos, leva a crer que Velázquez tentou plasmar em suas telas o “rei sem alegria/personalidade” de que alguns autores falam.

No entanto, mesmo frente ao inegável envelhecimento do monarca, não é um semblante de todo mortiço que contempla o expectador. Há na representação do monarca um quê de austeridade inapta aos reis e que Felipe IV não deixa de possuir ao longo dos anos. Desde o rei, os infantes até a figura das rainhas, Velázquez plasmou em suas telas olhares, roupas e quiçá as almas tanto dos retratados quando a dele próprio. É a vida de Velázquez que passa, juntamente com a de um Felipe IV que envelhece a cada tela. Se o fato de que muitos reis não deixaram sequer um registro de suas existências em forma de retrato, pode-se dizer que Felipe IV deixa através de Velázquez algumas biografias: a da família real e a do pintor que retrata.

Pode-se dizer que Velázquez viveu quarenta dos sessenta e um anos de sua vida na corte de Felipe IV. Pintou encomendas, em sua maioria retratos da régia família. Ocupou-se em retratar seus modelos com uma especificidade característica de sua arte. O papa Inocêncio X, descreve seu assombro pelo retrato feito dele como “Verdadeiro demais”.

Acumulou diversas funções na corte de Felipe IV. Mas o tempo passa também para o artista, e estas funções acabaram por exaurir-lhe as forças. Um mês após o casamento de Maria Teresa, Velázquez faleceu aos 61 anos (idoso

para a época), dias após reclamar de muita fadiga, possivelmente devida aos laboriosos preparativos para o famoso casamento.

No ato de observação da seqüência de retratos do rei Felipe IV, tem-se a impressão de que o Tempo para Velázquez é o tempo extremamente efêmero, o responsável pela brevidade da vida. O tempo tem estas características até mesmo quando se trata de retratar a realeza, isto pode ser pensado pela forma como Velázquez desmitifica o “corpo” real ao representar o enfado, a melancolia e o envelhecimento.

Apesar de nem sempre a vida do indivíduo seguir a linha nascer, envelhecer e morrer, o fenômeno do envelhecimento em muitas sociedades está ligado à proximidade da morte. No caso do rei o envelhecimento e a morte tendem a contradizer a idéia do poder que requer para si:

[...] o seu poder é limitado pela chegada da morte, evento que ele não controla. Este é o limite do poder sobre si: quando a morte chega, ele não está mais lá. O que quer dizer que o sujeito está à mercê de um evento que ele não controla. A morte chega-lhe sem que ele possa fazer algo contra ela. [...] A morte é o evento puro, quando o eu não pode nada mais. O outro também é mistério, presença e opacidade, fim do controle do sujeito. Como vencer a morte, como continuar soberano e livre, quando este evento sobrevier? Como continuar dono de si e capaz de vencer a alteridade que se lhe impõe? Como fazer face ao [...] futuro? Como vencer a alteridade do tempo?<sup>140</sup>

Uma das possíveis repostas para estas questões, no caso dos retratos de Felipe IV, é a tentativa de “eternizar-se” através das representações. Remete a uma prática frequente entre soberanos desde o Egito Antigo: fazer – se lembrara através de representações que hoje se denominam de artísticas. A pintura de retratos, ao mesmo tempo que situa determinado sujeito no tempo, de certa forma possibilita o contato de outras gerações com a representação envolvendo esse sujeito.

Velázquez representa então uma partícula de tempo, o instante. Um momento da vida de Felipe IV que não voltará mais. Todavia este instante pode simbolizar o momento eterno. E este dilema é também essencial ao Barroco, onde os paradoxos têm seu lugar de destaque. Representando o elemento efêmero, a

---

<sup>140</sup> REIS, José Carlos. O tempo histórico como “Representação Cultural”. *Revista SOPHIE*. nº 01. Recife, 2011. p.24.

representação visual pode ser duradoura, desde que valorizada pelas gerações que a sucedem.

Neste sentido, a “biografia” da fonte visual, no dizer de Ulpiano, deve ser levada em questão. Dificilmente as sociedades conservarão por três séculos pinturas que não sejam consideradas por elas como tendo algum sentido ou valor. Em outras palavras, há uma seleção e/ou reconhecimento de pessoas no decorrer do tempo e que possibilitarão que determinada representação seja identificada, legitimada e conservada enquanto obra de arte.

Após mais de três séculos a figura de Felipe IV e mesmo a de Velázquez através das pinturas deste último, produzem reflexões, estudos e suscitam questões relativas ao momento em que viveram e que a sociedade contemporânea vivencia.

É interessante destacar importância creditada às pinturas de Velázquez; a valorização póstuma dos retratos de Felipe IV e considerar que as obras sobreviveram ao incêndio no Alcazár e a várias guerras. Acredita-se que sem tal conjuntura não seria possível entrar em contato com os quadros nos dias atuais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Segundo a análise das fontes visuais e o diálogo feito entre estas e os textos escritos trabalhados nesta pesquisa, é possível fazer uma reflexão sobre as possíveis “respostas” ao problema da idéia de Tempo em Velázquez através dos retratos de Felipe IV.

A primeira destas “respostas” diz respeito a uma inferência à idéia de tempo para Velázquez. Certamente não se pode determinar “o que realmente pensava”, no entanto a partir das fontes e das leituras feitas, é possível inferir que sua idéia de Tempo se pautava entre dois eixos principais: a concepção de Tempo que passa, no qual a vida é vista como “frágil e melancólica” e a idéia de Tempo como *instante eterno*, já que através dos retratos que pinta, há uma perpetuação moral e política (não física, já que Felipe IV é mortal) da figura do rei através dos tempos. Duas idéias que coabitam em Velázquez e que, bem como grande parte de sua obra, escapam ao olhar rápido de suas pinturas.

A primeira das concepções possíveis de serem vistas na visão de tempo de Velázquez é oriunda do regime de historicidade Judaico - cristão, enquanto que a segunda é tributária do regime de historicidade da antiguidade clássica, onde o instante é constante repetição, a história cíclica.

Apesar de refutar a idéia de que a arte barroca serve à propósitos utilitários somente, pensa-se que os quadros que retratam a juventude do rei podem ser pensados enquanto imagens do poder repletas de intencionalidade política. Em outras palavras, formas de legitimar e glorificar o poder de um monarca através da arte.

Nestas representações é possível refletir sobre a idéia de tempo para Felipe IV através da categoria analítica de “espaço de experiência”, presente em Koselleck. No senso comum a existe a idéia de que um rei experiente seria considerado um melhor “governante”. O rei, entronado há pouco tempo, é representado em meio aos livros (figura 2.4). Este elemento pode indicar o interesse de Felipe IV em ser retratado como sábio, que saberia governar com prudência a Espanha, cabendo aqui a noção de sabedoria como experiência. O mecenas de Velázquez era considerado um amante das artes e conhecido por fomentar as manifestações artísticas na corte.

Nos retratos da juventude de Felipe IV, há também dois estudados nesta pesquisa que retratam o rei Felipe IV em trajes de batalha (imagens 3.4 e 3.5). Nestes permanece a idéia de experiência, considerando o fato de que o rei é o primeiro nobre, o rei sendo retratado vestido para as batalhas parece incitar seus súditos a lutar, a defender seu território. Ou seja, mostrar a experiência da guerra como algo que o próprio rei considera como uma experiência (algo que ele já tenha experimentado) válida pode aludir ao espaço de experiência.

Aliado a este aspecto, os retratos da juventude do rei, ao tratarem de uma pessoa jovem, tratam também do “horizonte de expectativa” do retratado. Podem ser articulados com as suas possíveis expectativas desse com relação ao seu futuro, ao que ele esperava de si e da Espanha. E estas expectativas, pelos que deduzimos das fontes visuais, indicam uma necessidade premente de sustentar a Espanha politicamente através da exposição em público de algumas pinturas (figura 3.1) a fim de afirmarem seu poder sua majestade.

As pinturas do rei foram pensadas dentro do universo da sociedade de corte, onde os valores de honra, privilégio e etiqueta estão presentes. A idéia da honra indica, através da execução da etiqueta para se auferir boa reputação, o lugar social de determinado sujeito. No caso da etiqueta, a postura, os gestos e o comportamento em público, segundo Elias, são determinantes nas relações entre as pessoas.

É interessante colocar então a importância das roupas, do olhar e da postura de Felipe IV nos retratos de Velázquez como distinção social na sociedade de corte. Somente um rei poderia se vestir daquela forma. O rei detinha o privilégio de possuir para si um pintor ao seu serviço, estes são elementos representativos a se considerar sobre as representações pictóricas em questão.

As pinturas feitas na velhice do rei (3.4 e 3.5) trazem à discussão um elemento novo na questão do tempo: a representação do envelhecimento do rei. No senso comum, a visão de uma pessoa idosa geralmente evoca a idéia de alguém experiente. Pensando em termos do espaço de experiência, as pinturas tratam do Felipe IV experiente.

No entanto, no decorrer da análise, percebeu-se que os retratos da maturidade de Felipe IV, mais do que do espaço de experiência, tratam do “horizonte de expectativa”, tanto do rei quanto do pintor Velázquez, e quiçá, dos espanhóis do século XVII.

Acredita-se que naquele momento o “horizonte de expectativa” e a arte barroca estavam intimamente concatenados, configurando o que Maravall chama de Cultura Barroca. Isto se dá pelo fato de a arte barroca representou temas que estavam presentes no universo mental da sociedade barroca espanhola. Alguns desses temas são a melancolia, a instabilidade e efemeridade da vida. Portanto, ao retratar a melancolia de Felipe IV, Velázquez representa o rei através de uma ótica que prioriza o “horizonte de expectativa” da Cultura Barroca.

Se for feito um exercício de análise com base na comparação dos temas da juventude e da velhice, ou seja, respeitando uma possível ordem cronológica, a impressão recorrente é a idéia de que o tempo é efêmero. É possível inferir que o retrato enquanto categoria da pintura, leva o espectador/pesquisador a pensar sobre o tempo como representação cultural, como as pessoas pensavam a idéia de tempo no momento da realização da representação.

Percebe-se que há não apenas uma, duas ou quatro idéias de tempo e sim uma confluência de tempos. É possível pensar na concepção de tempo possível de ser inferida da através da representação Velázquez. Além desta, há noção de tempo “biológico” na representação das rugas na pele e nos sinais de cansaço, tempo que passou por Felipe IV e que Velázquez procurou retratar. Retrata a passagem do tempo utilizando pigmentos e pincéis.

Estaria Velázquez retratando o invisível (tempo) através do visível (tintas)? Se pensarmos o tempo “biológico” como uma sensação, é possível inferir que sim, lembrando o texto de Gilles Deleuze<sup>141</sup>: “Seriam a Vida e o Tempo tornados sensíveis, visíveis? [...] Tornar o Tempo sensível [...] tarefa comum ao pintor, ao músico, [...] ao escritor. Tarefa que ultrapassa toda medida ou cadência.”

Deleuze, analisando neste texto a obra de Francis Bacon<sup>142</sup>, coloca a possibilidade de se pintar sensações, destacando também a complexidade de pensar tais representações. Acredita-se que a figura do pintor significa a do sujeito que representaria o tempo através da tintas; o músico através de símbolos que representam tempos e pausas/silêncios e o escritor, por sua vez, representaria o tempo através da narrativa.

---

<sup>141</sup> DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: a lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. P.69.

<sup>142</sup> Francis Bacon (1909-1992) pintor que mostra um interesse quase obsessivo pelo retrato que Velázquez fez do papa Inocêncio X (1650), fazendo deste retrato diversas releituras.

Para Deleuze, no caso do pintor, a tentativa de representar “sensações” através das representações não se acha contida somente nas formas ou linhas utilizadas pelo artista, e a interpretação das mesmas abrange âmbitos mais profundos, além dos técnicos e causais.

Neste sentido os retratos feitos por Velázquez e a complexidade compositiva nas possíveis idéias sobre o Tempo são alguns dos elementos que fazem das pinturas de Velázquez, fontes históricas em potencial para os historiadores.

## REFERÊNCIAS

- ALVARÉZ, Fernando B. **Palabra e imagen en la corte**: cultural oral e visual de la nobleza en el siglo de oro. Madrid: Abada Editores, 2003.
- ARASSE, Daniel. “A carne, a graça, o sublime”. In: VIGARELLO (org.). **História do corpo**: da renascença às luzes. Petrópolis: Vozes, 2008.
- BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BAZIN, Germain. **Barroco e rococó**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto. (org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
- BROWN, Jonathan M., GARRIDO, Carmem. **Velázquez**: the technique of genius. New Haven: Yale University Press, 1998.
- CONTI, Flavio. **Como reconhecer a arte barroca**. Martins Fontes: São Paulo, 1986.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: a lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- ELIAS, Norbert. **A sociedade de corte**: investigando sobre a sociedade da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- JOANILHO, André Luiz. Vico: o tempo e a história. **Mediações**. v.9, n.2, 2004. p. 67-84.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006. 366 p.
- LE GOFF, Jacques. Na idade média: tempo da igreja e tempo do mercador. In: **Para um novo conceito de Idade Média**. Lisboa: Estampa, 1980.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARAVALL, Jose Antonio. **A cultura do barroco**: análise de uma estrutura histórica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. **Dom Quixote de La Mancha**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- TRIADÓ, Juan-Ramón. **Saber ver a arte barroca**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

WOLF, Norbert. **Velázquez: a face de Espanha**. Tradução Maria Eugénia Ribeiro da Fonseca: Taschen, Lisboa, 2006.

### Bibliografia online

DOMÍNGUEZ, José V. La creación poética de Velázquez. **Cuadernos sobre Vico** 11-12 (1999-2000) Sevilla (España). Disponível em: <<http://institucional.us.es/revistas/vico/vol.11-12/19.pdf>> Data da consulta: 04 Nov.2011

ELLIS, Henry Havelock. The Soul of Spain. **Greenwood Press**. Reprint of the 1937 ed. Published by Houghton Mifflin Boston. Disponível em:<<http://www.ebooksread.com/authors-eng/havelock-ellis/the-soul-of-spain-ill/1-the-soul-of-spain-ill.shtml>> Data da consulta: 04 Nov.2011.

GASTA, Chad M. The politics of painting: Velázquez and diplomacy in the court of Philip IV. **Letras Hispanas**. v. 3, Issue 2 Fall 2006. Disponível em: <<http://letrashispanas.unlv.edu/vol3iss2/Velazquez.pdf>> Data da consulta: 04 Nov.2011.

GOMES, Deborah Cristine Silva. Temporalidade e história. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**. Ano I – n.1 – Julho de 2009. Disponível em: <[http://www.rbhcs.com/index\\_arquivos/Resenha.Temporalidade%20e%20Hist%C3%B3ria.pdf](http://www.rbhcs.com/index_arquivos/Resenha.Temporalidade%20e%20Hist%C3%B3ria.pdf)> Data da consulta: 07 Out. 2011.

MARTINS, Nilce Sant' Anna. *As muitas faces do Barroco*. **Revista USP**. Junho, Julho e Agosto de 1989. p.157 - 164. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/02/23-nilce.pdf>> Data da consulta: 16 Set. 2011.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Rev. Bras. Hist.** [online]. 2003, v.23, n.45, p. 11-36. ISSN 1806-9347. Disponível em:<<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882003000100002>> Consulta em: 07 Out.2011.

MONGE, Carlos F. Las sombras de la duda: Velázquez y el barroco literario español. **Atenea**, 2003 (en línea). Disponível em:<[http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622003048800007&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622003048800007&script=sci_arttext)> Data da consulta: 20 Jan.2011.

NABAIS, João Maria. A arte do retrato n'As meninas de Velázquez. **Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Património**. Porto, 2007. I série, v.V-VI, p.363-389. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6635.pdf>> Data da consulta: 04 Ago. 2011.

PICININI, Walmor J. Fragmentos da História da Psiquiatria no Brasil. **Psychiatry on line Brazil**. Jul. 2005. v. 10, n. 7. Disponível em: <<http://www.polbr.med.br/ano05/wal0705.php>> Data da consulta: 04 Nov.2011

QUEVEDO, Diego Suárez. Pintura e imprenta a inicios de la escisión portuguesa. Velázquez y la Imagen de la Monarquía de Felipe IV. **Anales de Historia del Arte**. Universidad Complutense de Madrid. Volumen Extraordinario, 2008. Disponível em: <<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/ghi/02146452/articulos/ANHA0808120229A.PDF>> Data da consulta: 03 Fev. 2011.

REIS, José C. O conceito de tempo histórico em Ricoeur, Koselleck e “Annales”: uma articulação possível. **Síntese Nova Fase**. Belo Horizonte. v. 23. n. 73 (1996). Disponível em: <<http://www.faje.edu.br/periodicos/index.php/Sintese/article/viewFile/989/1428>> Data da consulta: 04 Out.2011.

REIS, José Carlos. “O tempo histórico como representação cultural”. **Revista SOPHIE**, n. 1. Recife, 2011. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/65111072/O-TEMPO-HISTORICO-Jose-Carlos-Reis>> Data da consulta: 07 Out. 2011.

RODRIGUÉZ, José Manuel Matilla. El valor iconográfico de La portada del libro em el siglo XVII y su explicación en el prólogo. **Cuadernos de Arte e Iconografía/ Tomo IV - 8**. Fundación Universitaria Española.1991. Disponível em: <<http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0803.html>> Data da consulta: 04 Out.2011.

SÁINZ, Luis Ignacio. La Isla de los Faisanes: Diego de Velázquez y Felipe IV reflexiones sobre las representaciones políticas. **Argumentos**, mayo-agosto, año/vol.19, número 51 Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco Distrito federal, Mexico.pp.147-169. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/595/59505106.pdf>> Data da consulta: 08 Jan.2011.

VEATCH, Laura. **Made in God’s Image: Velazquez portraits of dwarves**. This paper was written for Dr. Joiner’s Art of 17<sup>th</sup> e 18<sup>th</sup> Century course. Disponível em: <[http://www.lagrange.edu/resources/pdf/citations/2010/04Veatch\\_Art.pdf](http://www.lagrange.edu/resources/pdf/citations/2010/04Veatch_Art.pdf)> Data da consulta: 03 Mai.2011.



Sítio eletrônico: <[www2.uel.br/cch/his/mesthis/](http://www2.uel.br/cch/his/mesthis/)>

E-mail: <[mestradohistoria@uel.br](mailto:mestradohistoria@uel.br)>