

PICASSO E AS MENINAS DE VELÁZQUEZ

Talita Mendes¹

Introdução

É principalmente nas duas últimas décadas de sua vida que Picasso retorna às apropriações de obras de seus antepassados com um senso de profunda experimentação estética. Esse retorno a obras de seus antepassados ocorre, justamente, no momento em que sua fama artística há muito alcançara seu ápice, porém decaía sua influência sobre as novas gerações de artistas, o que deixa claro que seu olhar para o passado não se deu de forma casual. Especificamente entre 1953 e 1963, Picasso realiza diferentes séries interpretativas de obras de três grandes mestres do passado, a saber: *Mulheres da Argélia* de Delacroix, *As Meninas* de Velázquez e *Almoço na Relva* de Manet, produzindo uma quantidade frenética de releituras sem precedentes. É partindo desse interesse de Picasso pelas apropriações que se encontra o foco desta pesquisa, qual seja a série interpretativa de 58 pinturas relativas ao quadro *As Meninas* de Diego Velázquez [Fig. 1].

Essa obra apresenta uma cena que se passa no ateliê de Velázquez — à época situado no palácio de Alcázar, onde se encontrava a corte de Filipe IV. Nela estão representados: no centro, a pequena infanta Margarita entre suas damas de honra María Agustina Sarmiento (que segura uma pequena jarra de barro em uma bandeja de prata) e Dona Isabel de Velasco; à direita, a anã Maribárbola e o anão Nicolasito Pertusato (que apóia o pé em um cachorro); e, logo atrás, Dona Marcela Ulloa e um *guarda-damas* não identificado. À extrema esquerda, o próprio artista se retrata diante de uma tela da qual somente enxergamos o verso e em seu peito vemos estampada a cruz vermelha de Santiago, símbolo de um cavaleiro e, portanto, de um nobre. Cabe ressaltar que, neste momento, o pintor ainda não havia recebido o referido título, o que aponta suas pretensões com relação à sua ascensão social e ao status de nobre arte à qual ele pretendia elevar a pintura em sua época. Bem ao fundo podemos notar também um pequeno espelho que tem por reflexo o rei Filipe IV e sua esposa Mariana de Áustria, além de uma porta aberta onde se encontra um transeunte inesperado, José Nieto, o *aposentador* da rainha — encarregado da manutenção dos aposentos desta.

Essa obra é, ainda hoje, foco de grandes discussões e de várias interpretações e foi tema de um famoso ensaio, de mesmo nome, escrito pelo filósofo Michel Foucault. Segundo ele, o tema da pintura está no espaço externo a ela, ou seja, o motivo que Velázquez pinta na grande tela à sua frente são os monarcas e não o quadro em si. O tema, entretanto, somente nos é revelado a partir da inserção do casal real no reflexo do espelho ao fundo do recinto, que não existe como reflexo do espaço real. Isso porque o casal se posiciona externamente à tela, no local que também pertence aos espectadores. O que Velázquez representa, portanto, é o “duplamente invisível” (FOUCAULT, 1999: 20). Foucault se preocupa com a estrutura da obra e não tanto com o seu conteúdo, enfatizando-a como um evento histórico por si mesmo. Isso porque ela coloca de forma original a relação entre o visto e o representado, a dialética entre pintura e espectador.

¹ Graduanda em Artes Visuais na Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Pesquisa de iniciação científica com financiamento do PIBIC/CNPq e sob orientação da Prof^a Dra. Maria de Fátima Morethy Couto.



Figura 1

Diego Velázquez, *As Meninas*, 1656.

Óleo Sobre tela, 321 x 181 cm.

Madri, Museu do Prado.

O encontro decisivo entre os dois mestres espanhóis ocorre na primavera de 1895. O pai de Picasso, Don José Ruiz, leva o filho, então com 14 anos, para conhecer a referida obra no Museu Do Prado. Lá, o complexo jogo estrutural elaborado por Velázquez, as trocas entre o espaço real e o pictórico, a aproximação entre obra e espectador atraíram o menino, imprimindo-se em sua memória.

Sessenta e dois anos depois, em agosto de 1957, Picasso se instala no último andar, antes deserto, de seu ateliê *La Californie* em Cannes — residência ocupada pelo artista de maio de 1955 a setembro de 1958 —, iniciando a série de variações de *As Meninas* e pintando um total de 58 óleos divididos em 44 interpretações diretas da pintura de Velázquez, 9 cenas de pombos, 3 paisagens e mais 2 interpretações livres em um espaço muito curto de tempo, que vai de 17 de agosto a 30 de dezembro de 1957. Deste conjunto foram analisadas, nesta pesquisa, nove variações em ordem cronológica de execução, selecionadas a partir dos três enfoques mais recorrentes dados por Picasso ao longo da série: as imagens da infanta, as cenas de pombos e as imagens do ateliê de Velázquez.

De acordo com Carmen Sílvia Maia de Paiva (PAIVA, 2006: 68) a modernidade de *As Meninas* de Velázquez está na relação entre composição e o seu jogo simbólico, pois a presença do espectador enquanto sujeito ativo estruturador do significado da obra também é evidente nos padrões da arte moderna, estreitando a atividade do espectador à do artista. A modernidade dessa obra é percebida por Picasso, e sua retomada por meio de uma série de releituras lhe confere novas significações.

O interesse analítico de Picasso por essa composição resultou em uma série de variações sucessivas intercalando visões de todo o ateliê e recortes de personagens específicos. Mesmo trabalhando com personagens fora de seu contexto original Picasso não perdeu seu referencial de vista. Com isso, as análises técnicas intercambiaram-se, de modo que as questões que eram trabalhadas com base em um personagem em particular expandiram-se para os demais e alcançaram todo o espaço atmosférico onde estes coexistem.

Ao confrontar-se com a obra de um predecessor que, entre outras coisas, tratava do tema do artista e seu trabalho, Picasso reexamina toda a sua produção até aquele momento, refletindo sobre a influência da arte do passado e a natureza da representação artística.

Fora todas as possíveis interpretações dessa série, alguns significados essenciais devem ser ressaltados, como o reconhecimento de Picasso em face à perda da crença, por parte dos artistas modernos, de que a pintura é capaz de representar o mundo por meio de uma expressão única, além de evidenciar uma espécie de angústia de Picasso com relação à sua própria decadência em criar grandes obras como fizera em outros períodos passados. Com essa série se questiona, ainda, a natureza da verdade na arte, levando-se em consideração o fato de que, se existisse uma verdade absoluta, não se poderia lançar tantos olhares diferentes sobre um mesmo tema.

AS MENINAS DE PICASSO

Trazendo questões para a sua pintura oriundas das obras dos grandes mestres, Picasso transportava essas questões para um tempo desvinculado daquele onde as fontes referenciais haviam sido produzidas, e, por meio de suas variações, atribuía um novo status para aquelas pinturas, revitalizando o passado no presente. Para obter esse resultado, transformou o tema em procedimento, ressignificando-o. Dessa forma, as relações temáticas nessas séries são originárias das decifrações do espectador relativamente ao gesto que as desencadeou.

Na primeira variação [Fig. 2] da obra *As Meninas* de Velázquez, por exemplo, Picasso anuncia algumas modificações significativas com relação à obra original; entre elas podemos citar as diferenças relativas à sua escala e à disposição da imagem, sendo esta variação menor do que o quadro original e trabalhada na horizontal.

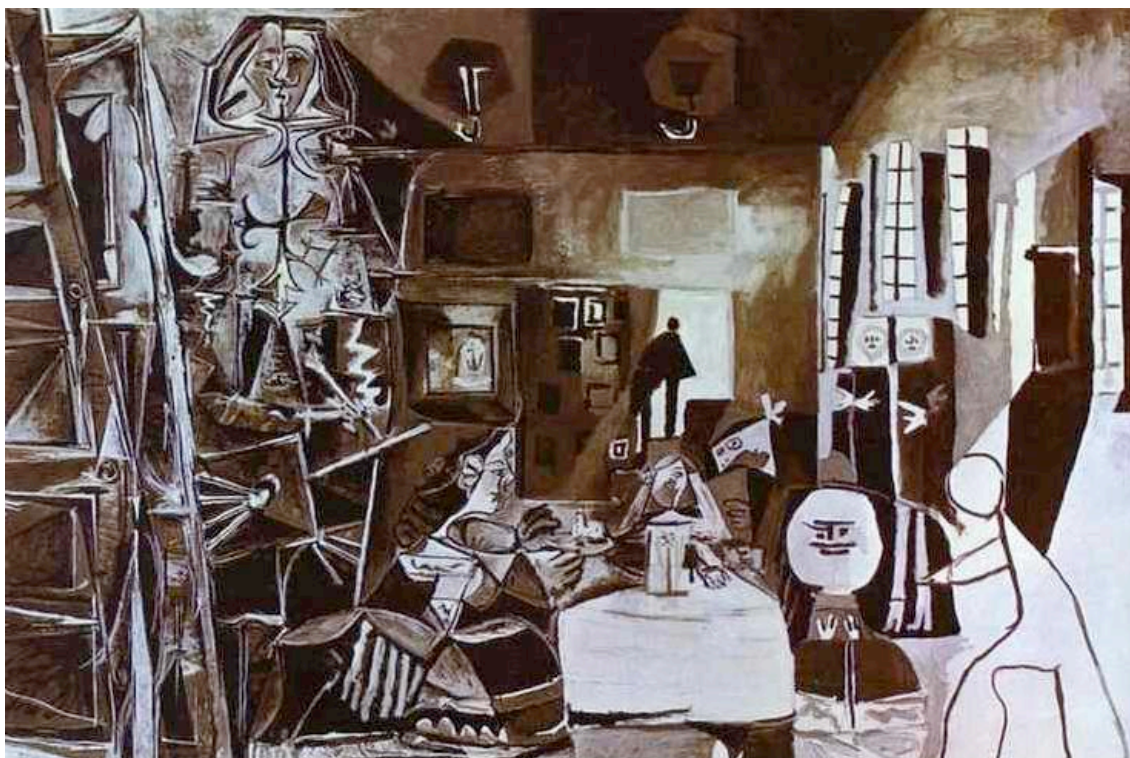


Figura 2 (Variação 1)

Pablo Picasso, *As Meninas, segundo Velázquez*,

17 de Agosto de 1957.

Óleo sobre tela, 194 x 260 cm.

Barcelona, Museu Picasso.

A referida horizontalidade dá maior enfoque à situação presente na cena, uma vez que se mostra como um plano mais tátil, de percepção mais imediata, o que é conseguido através da imersão do espectador no campo visual da tela quando dela se aproxima (PAIVA, 2006: 62). Com isso, Picasso modifica o grande vazio que paira acima dos personagens na obra original, integrando figura e fundo a partir de moldes cubistas e da concepção de que também o vazio deve ser encarado como um objeto palpável. Assim, Picasso adequa o que havia da tradição acadêmica, na obra *As Meninas*, para uma linguagem moderna, permitindo que as figuras e o espaço possuam a mesma substância e variem em tamanho, o que enfatiza a liberdade criativa do artista. É o que ocorre com a figura de Velázquez que, ao expandir-se verticalmente, vem reforçar o ato da pintura enquanto criação.

Picasso deixa a primeira variação inacabada e inicia outras telas, porém de menores proporções, analisando, principalmente, a figura central no quadro original, a infanta Margarita. Vale ressaltar que das 58 variações que Picasso realizou da tela *As Meninas*, 14

focalizam unicamente a infanta. No entanto, entre todas as interpretações referentes a ela, Picasso faz uma rápida mudança de foco e dedica a terceira variação à uma de suas damas, María Agustina Sarmiento.

No conjunto da série esta variação é a única que apresenta esse tipo de tratamento sinuoso aplicado aos contornos da personagem e com ela Picasso dá os primeiros sinais sobre seu interesse pela construção singular dos rostos, algo que será amplamente estudado nas versões da infanta, como ocorre na quarta variação em que seu rosto apresenta uma dualidade entre frente e perfil, sendo que a face de perfil pintada à esquerda possui as características da cabeça de María.

Desde a segunda variação, datada de 20 de agosto de 1957, até o dia 6 de setembro daquele ano, Picasso se dedicou intensamente à exploração da imagem da infanta, sendo que, ainda no dia 6, surgem dois novos retratos da princesa. No entanto, é também nesta data que a série toma novos caminhos, voltando-se a outro tema no interior da série principal: as pombas.

Formada por um conjunto de nove obras, Susan Grace Galassi (BROWN, 1996: 143) dirá que essa parece ser uma subsérie da série *As Meninas*, já que Picasso doou essas cenas de pombas juntamente com as interpretações ligadas mais diretamente ao quadro de Velázquez para o Museu Picasso de Barcelona, em 1971. *As Pombas* são representações de uma parte do segundo andar do ateliê de *La Californie*, mais especificamente da janela perto da qual Picasso criava seus pombos, tanto que nessas obras podemos notar gaiolas e poleiros.

Algumas dessas cenas também rememoram a freqüente temática das pinturas do pai de Picasso — o responsável por apresentá-lo à obra de Velázquez em questão — além de certos trabalhos de Matisse, seu antigo rival e amigo. É possível, por exemplo, relacionar a variação No. 26 com o *Interior com Cortina Egípcia* de Matisse. Essa confluência de temas não é ocasional. Esses dois artistas estabeleceram entre si um diálogo acirrado, até a morte de Matisse. Picasso sempre reconheceu a mestria deste rival, que deixou-lhe um legado: suas odaliscas (STEINBERG, 2008: 174). Após a sua morte, Picasso tomara para si o dever de dar continuidade ao seu trabalho, como é o caso da série antecedente à das *Meninas* — realizada segundo a conhecida obra de Delacroix, *Mulheres da Argélia* de 1834, e concebida entre 13 de dezembro de 1954 e 14 de fevereiro de 1955. Segundo Steinberg, já nessa série Picasso invoca a presença não somente de Matisse mas também da referida obra de Velázquez, pois pode-se observar ao fundo de algumas das interpretações dessas mulheres uma porta luminosa subitamente preenchida pelos degraus de uma escada, de modo que é possível estabelecer um paralelo entre a posição da criada de Delacroix e a figura de José Nieto.

No mesmo dia em que Picasso pinta sua última versão das *Pombas* ele prossegue com a série central das *Meninas*, retornando a um retrato de corpo inteiro da infanta Margarita. Trata-se da variação No. 27 [Fig. 3].



Figura 3 (Variação 27)
Pablo Picasso, *As Meninas, segundo Velázquez*,
14 de Setembro de 1957.
Óleo sobre tela, 100 x 81 cm.
Barcelona, Museu Picasso.

Esta última variação da infanta é uma síntese dos aspectos das suas várias versões anteriores. Com ela Picasso alcança a síntese máxima em relação à conjunção das faces. Aqui ele funde os rostos de María Agustina e de Maribárbola com o de Margarita. Dessa forma, mais do que um rosto frontal que carrega seu próprio perfil e posição em três quartos, Picasso estaria fundindo três identidades distintas em um mesmo corpo.

Esses rostos múltiplos presentes nas variações da infanta também evidenciam um pensamento muito importante de Picasso em seu percurso artístico, como pontua Steinberg: “É como se Picasso tivesse, desde o início, tornado o olho responsável por todo o problema da tridimensionalidade na superfície. A perspectiva deliberada daquele órgão único lança o primeiro desafio à homogeneidade da perspectiva na representação” (STEINBERG, 2008: 248). Ele conclui ainda: “Os olhos e os narizes são os primeiros avisos de Picasso de que a consistência do velho sistema deve ser abalada pela intrusão de aspectos alternados” (STEINBERG, 2008: 248).

Após o último retrato da infanta Margarita, Picasso retoma, com a variação No. 28, realizada em 17 de setembro de 1957, a visão geral do ateliê de Velázquez. As duas semanas que se seguem a esta data são dedicadas ao estudo do espaço atmosférico da obra *As Meninas*, no entanto, apenas em algumas interpretações do ateliê o grupo total dos personagens está presente. Já nessa variação verificamos a ausência da figura de Velázquez, que pode muito bem ser discutida como uma troca simbólica: Picasso, ao longo da execução da série, apropriou-se da obra de Velázquez e, em sua posse, transformou-a por meio de uma série de características de seu repertório artístico. Tem-se agora não mais *As Meninas* de Velázquez, mas sim as de Picasso. Portanto ele assume a posição do antigo pintor.

Por intermédio desta pintura, o interesse dado à forma expande-se para a temática do estúdio enquanto espaço de ação do artista. Velázquez, já em sua época, trabalhou essa mesma temática em *As Meninas*, pois, ao colocar-se na tela a pintar um quadro, deu abertura à importância do fazer artístico e às reflexões do pintor no ato da criação. Este também era um interesse temático de Matisse, freqüente na execução de seus interiores.

O ateliê, por conter a idéia de transformação do espaço, é uma questão central para o entendimento do jogo associativo entre o espaço pictórico e o real presente nas cenas da série *As Meninas*, o que pode ser compreendido por meio da transfiguração de significados relativos às suas composições.

Nesse processo associativo, ao eliminar a imagem do casal monárquico desta variação, Picasso realiza uma outra troca próxima àquela da supressão da figura de Velázquez. Deslocando o retângulo-espelho, se assim o concebermos, em direção ao observador simplesmente ao aumentar sua escala, o que ele passa a refletir? Uma infinidade de imagens, que se formam de acordo com a lógica do espectador, ou seja, Picasso revela o espelho em sua essência: é capaz de refletir tudo, mas não contém nada. Esse deslocamento nos aproxima ainda mais da infanta e de seu grupo, pois, se considerarmos a visão de Foucault de que seus olhares, na tela *As Meninas* de Velázquez, se dirigem para o suposto casal real logo à frente, então questiona-se: sem a presença especular do casal que torna concebível a sua existência, o que observam Margarita e o restante dos integrantes da pintura? Por meio desses questionamentos percebe-se a afinidade entre o observador e os personagens, a transição do espectador externo para aquele interno à obra.

Essa transição entre espectador e personagem é reforçada na variação seguinte, a de No. 29. Nela o jogo de linhas retas e negras contornam as formas, corporificam os personagens e nos passam a sensação de posse do ambiente. Picasso manterá relações de

troca entre figura e espaço até ao término da série, porém salientando agora, por meio da temática do ateliê, que a presença dessas figuras sempre é dependente de um espaço, seja este a cena onde estão inseridas, a superfície do suporte, ou o espaço interno do artista e do espectador.

Na variação No. 31, esse esquema de grades que interligam espaço e figura passa a ocupar toda a superfície da tela, à semelhança de um vidro estilhaçado, e a cena completa da obra *As Meninas* é retomada, de modo que a figura de Velázquez reaparece.

Do seu interesse inicial pela análise de figuras multifacetadas, Picasso expande sua idéia de simultaneidade concentrando-se agora em traduzir pictoricamente as visões da cena do ateliê de Velázquez. Quando Picasso se utiliza dessas grades que gradeiam toda a superfície, está tornando visível, de fato, as linhas em perspectiva oriundas da visão que temos, ou imaginamos ter, dos vários planos dos objetos e indivíduos presentes na cena de Velázquez. As linhas que definem esses planos tornam-se, então, símbolos da visão e do ponto de vista. Sobre esses esquemas de grade comenta Steinberg: “Parecem ser concreções de linhas de visão, caminhos da visão múltipla simultânea — não totalmente diferentes das linhas estruturais de uma grade perspectiva renascentista, que também servem para encerrar as formas representadas na posição devida”.(STEINBERG, 2008: 269)

A mesma linha analítica de tratamento pictórico dada à variação 31 também é trabalhada nas interpretações da série *Mulheres da Argélia*, particularmente na tela final desta série em que podemos observar, em seu lado direito, sugestões forçadas de planos que se ligam como uma construção dobrada, de modo que a figura da mulher deitada adquire certa profundidade e movimento conjuntamente com a dimensão fragmentada do espaço. Outra característica desta imagem que, acredito, pode vir a ser uma alusão anterior à obra e à série *As Meninas*, é referente à figura da mulher que segura um narguilé sentada à esquerda do quadro e que tem o rosto e o olhar direcionado para o espectador à maneira da infanta Margarita.

Após a integração entre personagens e espaço alcançada na variação No. 31, Picasso retoma, na variação No. 34, um relativo senso de profundidade e estabilidade. Nela, Picasso diminui a complexidade das grades de cores vibrantes e passa a trabalhar com tons sombrios de marrom, preto e vermelho que predominam na composição. Os personagens se assemelham a garatujas infantis em suas simplificações e representações diminutas e a figura de Velázquez está mais próxima do grupo de Margarita, de modo que, ao ser afastado da tela na qual pintava, torna-se apenas outro personagem a nos observar.

O estilo cubista sintético presente nesta variação, além das cores nela utilizadas, evocam, segundo Galassi, a famosa tela de Picasso, *Os Três Músicos*, de 1921 [Fig. 15]. Nela, também, o arranjo frontal das figuras e o cachorro deitado no canto inferior esquerdo, logo atrás dos músicos, podem ser entendidos como referências remotas às *Meninas* de Velázquez (BROWN, 1996: 147 - 148).

Com esta interpretação Picasso dá termo ao seu trabalho solitário, marcando o fim da parte mais exaustiva de seu diálogo com Velázquez. A partir de então, permite que seus amigos visitem seu ateliê para contemplar o conjunto da série realizado até aquele momento.

A execução da série somente findaria em 30 de dezembro de 1957, porém, após ter alcançado seu clímax, o interesse de Picasso em manter seu foco vai decaindo e culmina em uma variação de pequenas proporções com a imagem de Isabel de Velasco. Com ela, Picasso inscreve-se de vez ao lado dos grandes mestres espanhóis.

BIBLIOGRAFIA**Geral**

BROWN, Jonathan (ed.). *Picasso and the Spanish Tradition*. New Haven and London: Yale University Press, 1966.

BROWN, Jonathan. *Pintura na Espanha 1500 – 1700*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

BURGARD, Timothy Anglin. “Picasso and Appropriation”. *The Art Bulletin*, Vol. 73, no. 3 (Sep., 1991), pg. 479-494.

DAIX, Pierre. *Picasso Criador*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

FAGUNDES JR., Carlos E. Uchôa. *O Beijo da História: Picasso como Emblema da Contemporaneidade*. São Paulo: Editora 34, 1996.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GEDO, Mary Mathews. *Picasso, Art as Autobiography*. Chicago ; London : The University of Chicago Press, 1980.

KUDIELKA, Robert. “Objetos da Observação – Lugares da Experiência: Sobre a Mudança da Concepção de Arte no Século XX”. *Novos Estudos – CEBRAP* [online]. 2008, n.82, pp. 167-178.

PAIVA, C. S. M.. *A Construção do Corpo em Pablo Picasso e Marcel Duchamp*. Rio de Janeiro, 2006. Orientador: João Masao Camita. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura. Pontifícia Universidade Católica.

KRAUSS, Rosalind E.. *Os Papéis de Picasso*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

RICHARDSON, John. “Picasso’s Ateliers and Other Recent Works”. *The Burlington Magazine*, Vol. 99, no. 651 (Jun., 1957), pg.183-193.

SCHAPIRO, Meyer. *A Unidade da Arte de Picasso*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

STEINBERG, Leo. *Outros Critérios: Confrontos com a Arte do Século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

Catálogos

_____. *Collections du Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris: Un Choix: de Picasso a Soulages, 1905 – 1965*, São Paulo: MAM, 1998.

_____. *Picasso: Catalog de Pintura i Dibnuix*, Barcelona: Museu Picasso, 1984.

_____. *Picasso e o Mosqueteiro 1967-1972*, Arles: Museu do Chiado, 1997.

_____. *Picasso: en las Colecciones Españolas*, Segovia: Museo de Arte Contemporanea Esteban Vicente, 2000.

DAIX, Pierre, *El Cubismo de Picasso: Catalogo Razonado de la Obra Pintada, 1907 – 1916*/ Pierre Daix y Joan Rosset, Barcelona: Blume, 1979.

Sites

Divisão de Bibliotecas e Documentação PUC – Rio: <http://www.dbd.puc-rio.br/>

JSTOR: <http://www.jstor.org>

On-line Picasso Project Homepage: <http://picasso.tamu.edu/picasso/>

SciELO: <http://www.scielo.org/php/index.php>