

DISSEMINAÇÃO DE IMAGEM APROPRIADA NA ARTE

DISSEMINATION OF APPROPRIATED IMAGE IN ART

Dilson Rodrigues Midlej / UFBA

RESUMO

O artigo discute a disseminação de imagem de uma pintura como fonte iconográfica para outras e que constitui uma característica presente no fenômeno da apropriação de imagem. O artigo objetiva refletir sobre aspectos da apropriação de imagem a partir da pintura *As meninas*, de Diego Velázquez e a dispersão dessa imagem por meio de recriações dos artistas brasileiros contemporâneos Waltercio Caldas, Murilo Ribeiro, Nelson Leirner, Siron Franco e Nelson Screnci. Utiliza os métodos Análise e Síntese, Analítico Comparativo e Histórico para comentar aspectos compositivos de Velázquez, contrapondo-os com as recriações dos artistas brasileiros. Distingue releitura de apropriação de imagem e conclui que a reinterpretação da pintura de Velázquez contrapõe os sentidos e valores do tempo histórico anterior com a heterocronia do tempo histórico atual.

PALAVRAS-CHAVE

Apropriação de imagem; Disseminação de imagem; Arte no Brasil.

ABSTRACT

*The article discusses the dissemination of the image of a painting as an iconographic source for others and which is a characteristic present in the phenomenon of image appropriation. The article focuses on aspects of image appropriation from the painting *The Maids of Honor*, by Diego Velázquez and the dispersion of this image through recreations of contemporary Brazilian artists Waltercio Caldas, Murilo Ribeiro, Nelson Leirner, Siron Franco and Nelson Screnci. It uses the Analysis and Synthesis, Comparative and Historical Analytical methods to comment on compositional aspects of Velázquez, contrasting them with the recreations of Brazilian artists. It distinguishes reinterpretation of image appropriation and concludes that the reinterpretation of Velázquez's painting contrasts the meanings and values of the previous historical time with the heterochrony of the current historical time.*

KEYWORDS

Image appropriation; Image dissemination; Art in Brazil.

A disseminação de imagem oriunda de uma dada obra artística constitui uma característica presente no fenômeno da *apropriação de imagem*, visto promover a circulação de iconografias por variados territórios geográficos por meio da reutilização de fragmento ou da totalidade da imagem de fonte anterior. Essa dispersão de imagem em novo contexto de reutilização toma corpo tanto por meio de variados veículos, quanto por ideias artísticas, tendo a chamada *gravura de reprodução* estabelecido papel ativo não somente na disseminação de formas, mas também de temas e estilos. Disseminação é aqui entendida em seu sentido etimológico de *ação de espalhar*¹ e na arte contemporânea essa disseminação de imagem se dá mediante a circulação e acesso a imagens de obras artísticas de referência da tradição cultural ocidental possibilitada por diversos meios, não somente por fontes impressas, mas também recursos eletrônicos.

O fenômeno da apropriação de imagem no ambiente artístico consolidou-se no senso comum por estar ligado à atitude do indivíduo que, consciente, apodera-se de um elemento narrativo, seja imagem, texto, ideia ou objeto, e o reestrutura com objetivos pré-definidos. *Apropriação de imagem* é aqui considerado como um conceito do contexto modernista do século XX e frequentemente associado à ação fundadora de Marcel Duchamp (1887-1968) e de outros artistas dadaístas, ainda que o reaproveitamento de imagem tenha existido muito antes, naturalmente que em diferentes contextos, em relação à maneira proposta por Duchamp. Sua *L.H.O.O.Q.*, 1919, *readymade* ajudado em lápis sobre reprodução de *Mona Lisa*, foi um ato dadaísta paradigmático no contexto da arte do século XX tanto da apropriação de imagem (da famosa pintura de Leonardo da Vinci), quanto um índice de contemporaneidade para os subsequentes artistas contemporâneos². O ato de apropriação em si, e a da apropriação de imagem (nosso interesse neste artigo), não é, contudo, uma atitude passiva. Ao invés disso, contemporaneamente a apropriação de imagem é compreendida como uma leitura seletiva e orientada de outra obra de arte, podendo também ser constituída por elementos retirados ou alusivos a mais de um trabalho artístico ou período histórico.

Como é sabido, a obra de arte assegura seu valor através da multiplicidade de interpretações que instauram as suas significações. Assim, a reutilização de temas ou aspectos iconográficos de obras anteriores que caracterizam a apropriação de imagem nada tem de repetição, já que resulta em algo novo, como observa Luiz Marques (2010, p. 215-216, grifos do autor):

Em história, na experiência humana constituída pela dimensão afetiva da memória, toda recorrência, toda repetição de um fato, de uma ideia, de um enunciado, de uma obra de arte, nada tem de uma repetição, pois o simples fato de ser percebido como um *recontecimento*, um *re-nascimento*, muda seu significado e o faz algo de irredutivelmente novo.

O autor conclui, então, ser impossível repetir. Isso significa que as imagens apropriadas de obras de arte teriam significados distintos dos contextos onde foram originalmente pensadas e materializadas. Isso implica que a apropriação resulta em algo distinto da obra-base (a obra de arte na qual o artista se baseou), muitas vezes referida por “original”.

A mencionada disseminação de imagens e de iconografias por variados territórios geográficos favoreceu a popularização das formas e soluções de certos centros artísticos produtores em relação a uma incomensurável quantidade de artistas. A chegada ao Brasil colônia de informações por fontes impressas tornou comum o manuseio cotidiano das estampas de gravuras nas oficinas dos mestres, e sua constante utilização pelos aprendizes, como referência visual para atender encomendas. As gravuras avulsas circulavam entre os membros das ordens religiosas e os artífices anônimos locais, bem como o conhecimento teórico e também as imagens, por meio dos tratados maneiristas e publicações subsequentes³. Estas publicações efetivamente contribuíram não apenas cumprindo função de capacitação profissional, como também possibilitando o acesso às imagens que eram largamente reproduzidas, recriadas ou adaptadas para pintura ou escultura.

É nesse contexto de recriação de imagem que neste artigo se apresentam reflexões que se originaram da análise de obras inicialmente abordadas em pesquisa de doutoramento⁴, ampliadas agora por novas ponderações e relações, tendo por motivação a dispersão de imagem, considerando sua assimilação e sua disseminação. Assim, este artigo objetiva refletir sobre aspectos da apropriação de imagem na arte brasileira em casos específicos que têm como base ou estímulo inicial a pintura *Autorretrato com a família de Filipe IV* (mais conhecida por *As meninas* — Figura 1), obra de referência do mestre espanhol Diego Velázquez (1599-1660). Essa reflexão dá-se à luz da dispersão de imagem por meio de recriações de artistas brasileiros contemporâneos, favorecendo o reposicionamento de algumas das questões ou temas explorados em obras anteriores por meio da revisão (ou redimensionamento) de conteúdos. Em termos metodológicos, utiliza combinação dos métodos de Análise e Síntese, Analítico-Comparativo e conhecimentos do método Histórico, por meio da História das Imagens.

Dentre as abundantes reinterpretações daquela pintura barroca seminal de Velázquez, está a do artista carioca Waltercio Caldas (Waltercio Caldas Júnior, 1946), exemplar demonstração de como a circulação iconográfica assegura-se como elemento formador da própria natureza da apropriação de imagem. Em *Los Velázquez* (Figura 2), de 1993 e reproduzido posteriormente no livro *Velázquez*, de 1996, Waltercio Caldas “apaga” as ilustres personagens da pintura, deixando aparente somente a sala do palácio que abrigava a cena da corte, como a querer questionar se o que torna uma representação tão cativante quanto aquela, até os dias de hoje, seria o tema. Com a exclusão das personagens, como efetivamente é feito em *Los Velázquez*, de que se constituirá a pintura? E como explicar o efeito embaçado (desfocado) do ambiente? E em termos de referencialidade, quanto à conexão com o trabalho-base de Velázquez, como se pode estabelecer a vinculação, já que

as personagens não mais estão ante nosso olhar? Waltercio Caldas aposta na identificação, pelo perceptor, da lembrança da pintura *As meninas*, mediante sumária indicação da ambientação do cenário do outro trabalho.



Figura 1. Diego Velázquez,
Autorretrato com a Família de Filipe IV
(*As meninas*), ca. 1656-1657.
Óleo sobre tela, 318 x 176 cm.
Museu do Prado, Madri, Espanha.
Fonte: Montanari (2011, p. 135).



Figura 2. Waltercio Caldas,
Los Velázquez, 1993. Pintura a óleo.
Dimensões não informadas na fonte.
Fonte: <<https://casavogue.globo.com/Lazer/Cultura/Arte/noticia/2018/09/waltercio-caldas-seleciona-obras-que-falam-de-tempo-e-espaco-para-bienal-de-sp.html>>.
Acesso em: 27 fev. 2020.

A mencionada publicação de Waltercio Caldas é um livro de artista baseado em imagens de Velázquez⁵. Aracy Amaral (2006, p. 316) menciona tratar-se de “Um livro que não é um livro, mas um trabalho puramente de exercício visual”.

Waltercio Caldas declara ter interesse “[...] nas coisas transparentes, que o olhar atravessa. O olhar vai e volta, não se fixa no objeto. [...] É como se, por vezes, a obra olhasse o espectador” (ASSEF, 2009), o que explica a referência à pintura *As meninas*, sobre a qual opina: “Essa é uma obra que olha para o espectador. Em ‘Livros sobre Velázquez’, chamo a atenção não para a imagem reproduzida, mas para o objeto-livro, como reprodutor da obra do artista. O objeto é mais importante que a imagem”. (ASSEF, 2009)

A instalação *Uma sala para Velázquez*⁶ (Figuras 3 e 4) reflete justamente essas preocupações mediante o agrupamento de trabalhos, onde fez constar escrito na parede “[...] ainda veremos o que não vemos”, aludindo ao funcionamento do espelho e aos jogos visuais propostos pelo artista barroco espanhol. Um dos quadros apresenta somente o ambiente vazio da pintura de *As meninas*, sem as pessoas representadas (Figura 2). Mediante o

comentário de Waltercio Caldas, se constata que ele efetivamente não reproduz *As meninas*. Pelo contrário, sua “antirreprodução” vincula-se à pintura de Velázquez pela manutenção da sala do Alcázar espanhol, estabelecendo por meio dessa estratégia uma complexa relação dialógica com a tradição da pintura barroca de jogos visuais.

Essa ausência de pessoas é duplamente ironizada pelo título *Los Velázquez*, dado por Waltercio Caldas, por não versar sobre a princesa Margherita como tema principal. Na pintura-fonte, a princesa Margherita ocupa lugar central: encontra-se arrodada pelas “meninas”⁷ (suas damas de honra, guarda-damas, pela anã Mari-Barbola) e pelo anão Nicolasito Pertusato, que chuta um sonolento cão. Na pintura de Velázquez, o mencionado grupo ocupa a maior parte do ambiente, posicionado à esquerda de Diego Velázquez. Este, por sua vez, se autorretrata fitando o observador externo; olha, portanto, para frente, para o exterior da superfície pictórica e se apresenta concentrado na ação de pintar os retratos do rei e da rainha. O casal real é visto no espelho ao fundo da sala, o qual reflete a superfície da tela na qual Velázquez trabalha. Este grupo some na representação de Waltercio Caldas e a titulação do trabalho do artista brasileiro recai sobre a menção ao sobrenome do pintor espanhol, invertendo tanto o *status* do gênero retrato da obra-base, quanto o do tema central daquela pintura, tratada com uma engenhosa composição que mescla retrato de grupo com cena de gênero. Assim, o retrato grupal reúne a princesa, suas companhias e o próprio artista em seu ofício, enquanto que a pintura de gênero fica por conta da ambientação coloquial palaciana em que a princesa interrompe a sessão de pintura dos retratos dos monarcas. É àquela engenhosidade da pintura que denomina o agora ambiente vazio de personagens, mas pleno das referências ao grupo mencionado, só que ao invés de ressaltar *As meninas* (o grupo de acompanhantes e o destaque dado à princesa), concentra a importância no próprio artifício e engenho compositivo da pintura, motivo pelo qual Waltercio Caldas denomina-a *Los Velázquez*, aludindo à família de Velázquez como influente gerador de valor, e não à realeza.

As meninas é reconhecida por especialistas como de grande relevância, por apresentar não apenas a maturidade e o ápice da carreira do pintor espanhol, mas também a modificação do estatuto social do pintor de corte na Espanha, uma vez que Velázquez exhibe no peito o símbolo de nobreza tão almejado: a insígnia da Ordem de Santiago. Com esta conquista Velázquez contribui para a valorização da importância pela qual a pintura (e os pintores) passou a ser mais valorizada socialmente na Espanha. Em termos de sua importância, a pintura gerou uma grande fortuna crítica: “Com *As Meninas*, uma obra intelectualmente complexa e ainda tão aderente à realidade, Velázquez conclui uma longa meditação sobre os meios e os limites do retrato e da pintura.” (MONTANARI, 2011, p. 142, grifos do autor). Essa fortuna crítica ampliou-se consideravelmente após o texto de Michel Foucault, no livro *As palavras e as coisas* (1966), conforme afirma Daniel Arasse (2016, p. 144): “[...] Foucault inaugurou uma tal máquina teórica que obriga, agora, a qualquer pessoa que deseje teorizar sobre pintura a interessar-se, num momento ou noutro, por *As Meninas*.”

A sofisticação compositiva de trabalhos como *As meninas* contradiz alguns dos estudiosos que alegavam tanto carência imaginativa do artista, quanto afastamento do idealismo como as reais motivações que o levaram a trabalhar com a tendência realista de representação e sempre utilizando pessoas reais como modelos⁸.

Adicional a isso, presumimos que a constatação de “[...] que Velázquez compunha, muitas vezes, transcrevendo inteiramente ou reunindo trechos de obras alheias” (RIBEIRO, 2017, p. 278) — procedimentos esses claramente vinculados à apropriação de imagem —, pode ter colaborado para aquela interpretação reducionista que alguns estudiosos endereçaram a Velázquez.

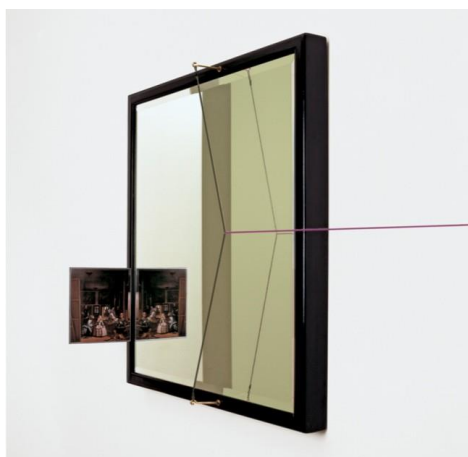


Figura 3. Waltercio Caldas, Espelho para Velázquez (da instalação Uma sala para Velázquez), 2000.

Espelho emoldurado, papelão e fios,
60,96 x 223,5 x 12,7 cm.

Fonte: <<https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/waltercio-caldas-61670/>>.
Acesso em: 17 mar. 2020.



Figura 4. Waltercio Caldas, Espelho para Velázquez (detalhe).
Still do vídeo Uma sala para Velázquez, com a obra Los Velázquez refletida na extrema direita.

Vídeo, duração: 4:31.

Fonte: <<https://youtu.be/28ux50Hcv68>>.
Acesso em: 17 mar. 2020.

Já outro trabalho de Waltercio Caldas, *Espelho para Velázquez* (Figura 3), consiste em um espelho emoldurado, com um filete preto e vermelho e uma pequena reprodução de *As meninas*, disposta perpendicularmente a 90 graus em relação ao quadro e refletida no espelho. O olhar de uma pessoa posicionada diante do espelho se desloca entre o seu reflexo ali visto, o reflexo da pintura de Velázquez na superfície espelhada, as linhas por sobre a superfície e os elementos existentes no ambiente por detrás de quem olha a obra, igualmente refletidos no espelho. Assim, ao constatar os diversos estímulos visuais refletidos no espelho, o observador experiencia os mecanismos dos jogos visuais no modo como a arte é vista e percebida.

Em *Velázquez*, um dos três livros-obras apresentados na exposição *Estados de imagem: livros de Waltercio Caldas*⁹, nosso olhar é enganado por um ilusionismo às avessas, na forma

de imagens “fora de foco”, que forcem o olhar a se “ajustar” ao livro, “ajuste” este impossível de ocorrer na prática. Isso por conta da sensação de faltar algo nas ilustrações do livro, uma vez que a já comentada pintura *Los Velázquez* é ali reproduzida e pela retirada das figuras humanas, deixando apenas o cenário vazio.

A despeito da influência exercida por *As meninas* em artistas de gerações distintas, o interesse de Waltercio Caldas por temas e iconografias da História da Arte já existe há algum tempo. É o caso de uma série de 1995, na qual porções de algodão esticado foram carimbadas com os nomes dos artistas Braque, Picasso, Rodin e Mondrian, formando “nuvens” as quais Kate Green¹⁰ interpretou honrarem o legado do Modernismo, ao mesmo tempo em que questionavam a sua substância (GREEN, 2014) dando a entender ao leitor que essa substância corresponderia às premissas do formalismo estético.

Hal Foster define que para um formalista a meta da arte é o refinamento do estético em sua autonomia e pureza, valores esses que não mais integrarão a arte pós-moderna. Foi a essa operação ideológica do estético em sua autonomia e pureza que muita arte avançada, desde o século XIX, comprometida ou não politicamente, desobedeceu. Essa arte exhibe a possibilidade de uma consciência crítica que faz com que Manet não seja menos exemplar do que Duchamp. (FOSTER, 1996, p. 211)

Na arte contemporânea, muitos dos trabalhos nos quais são estabelecidas relações com obras anteriores mediante procedimentos de reutilização de imagem, rejeitam esse alegado refinamento do estético em sua autonomia e pureza e ampliam as possibilidades interpretativas e de relações entre obra e perceptor.

Nesse âmbito, muitas das recriações de *As meninas* em obras atuais assumem o caráter de *releituras*. A *releitura* se constitui como procedimento assemelhado à *apropriação* por igualmente “tomar emprestada”, de forma direta, uma obra em sua totalidade visual ou então uma parte (um detalhe) dela. Todavia, ainda que a distinção entre *apropriação* e *releitura* seja tênue e às vezes difícil de estabelecer, *releitura* se diferencia da *apropriação*, pois o elemento “lido” e reconstruído em novo contexto (seja uma imagem inteira ou um detalhe) ganha uma nova roupagem em termos formais e expressivos ao ser refeito ou reinterpretado. Na *releitura*, o elemento “lido” assume as características da linguagem visual do artista atual, ao mesmo tempo em que mantém aspectos estruturais que se assemelham à obra-fonte, porém, garantindo a expressão plástica do vocabulário formal, cromático e expressivo do artista que relê¹¹ (MIDDLEJ, 2017, f. 214). Essa adequação à linguagem visual do artista pode ser observada nas Figuras 5, 6 e 7 de Murilo (Murilo Ribeiro, 1955), baseadas em Velázquez.

Alagoano radicado na Bahia, Murilo Ribeiro assume ter produzido cerca de uma centena de releituras. Ele considera isso um exercício fundamental para seu desenvolvimento como artista, tendo sido a maioria feita de memória, já que são pinturas que ele conhece intimamente e com as quais alega possuir grande afinidade. As pinturas das Figuras 5 e 6 são, na verdade, uma, já que o artista repintou-a. Assim, vemos respectivamente a versão

anterior e o resultado repintado na outra, fruto de posterior intervenção. A tela da Figura 5 integrou a mostra *Murilo: a cidade e sua cor*, no ano de 2010, na Caixa Cultural Salvador. Nela o artista é representado sem vestimenta; conseqüentemente, sem o tão almejado brasão distintivo de nobreza. Já a versão com roupas (Figura 6) recompõe a insígnia da Ordem de Santiago estampada no peito.



Figura 5. Murilo Ribeiro, Variação de As Meninas, de Velázquez [2009-2010]. Óleo sobre tela, 150 x 150 cm.

Foto: Andrew Kemp.

Fonte: Ribeiro (2010, não paginado).



Figura 6. Murilo Ribeiro, Variação de As meninas, de Velázquez CM YY. Óleo sobre tela, 150 x 150 cm.

Fonte: Arquivo do artista, Salvador, Bahia.



Figura 7. Murilo Ribeiro, Variação de As meninas, de Velázquez YYY. Óleo sobre tela, 150 x 150 cm.

Fonte: Arquivo do artista, Salvador, Bahia.

Essa versão do “Velázquez com roupas” de Murilo Ribeiro é significativa em termos históricos por inadvertidamente aludir à repintura que originou *As meninas*. Daniel Arasse (2016, p. 144) informa-nos que “[...] o quadro que vemos hoje é na verdade o resultado de dois quadros sobrepostos.” Esse autor complementa que na primeira versão de *As meninas*, vista por radiografia, não aparecia o pintor, e sim um jovem rapaz que estendia um cetro à Infanta, a qual ocupava o centro do quadro. Tratar-se-ia, portanto, de um quadro dinástico, referendando a Infanta como herdeira do trono. Só que alguns anos mais tarde nasceu Próspero, alterando a cadeia sucessória dinástica que priorizava herdeiros masculinos. Assim, a pedido do rei, Velázquez “[...] alterou a parte (à nossa esquerda) do quadro, retirando o jovem com o cetro e retratando-se a si mesmo, supostamente a pintar o rei e a rainha que estão ao fundo [no espelho]” (ARASSE, 2016, p. 145). A classificação do quadro passa, então, de retrato dinástico para pintura de gênero, na qual Velázquez pinta os retratos do rei e da rainha, no momento em que a Infanta chega àquela divisão do palácio. Esta intervenção, segundo observa Sergio Ferro (2015, p. 188), altera não somente a iconografia, mas toda a arquitetura e o significado da pintura.

Outra repintura que *As meninas* sofreu (essa de menor abrangência em termos de modificação estrutural da obra, mas significativa do estatuto social do pintor) foi o acréscimo da Cruz da Ordem de Santiago, pintada anos depois (FERRO, 2015, p. 198), acredita-se que após a morte de Velázquez.

Nessas três releituras baseadas em *As meninas* (as quais o artista denomina-as “variações”), Murilo Ribeiro mantém seu vocabulário plástico sem que se perca a estruturação composicional que possibilita ao perceptor identificar a vinculação à imagem-base da pintura de Velázquez. Essa manutenção das características expressivas do artista atual possibilita que as cores e toda a atmosfera do quadro de releitura seja reestruturada de acordo com suas concepções plásticas. A reestruturação da linguagem retratística pictórica barroca de Velázquez para a releitura de tendência expressionista de Murilo Ribeiro, faculta ao artista baiano uma visualidade já mais distanciada da identidade do artista-base, comunicando valores distintos. Todavia, ainda se percebem suas vinculações.

Os valores evidenciados por Murilo Ribeiro advêm da tradição iconográfica popular, onde predominam tipos mestiços e temas regionais e festivos. Figuras humanas com narizes largos e lábios grossos povoam ambientes de tonalidades vibrantes e de cores cruas (sem misturas), compondo narrativas visuais como se o artista fosse um trovador, um repentista nordestino que, ao invés de sons e versos, vale-se de formas e cores para falar de simplicidade, paixão e beleza. Outra significativa distinção entre as pinturas dele e a do artista-base é a redução da profundidade ilusionística de *As meninas*. Esse procedimento resulta no que denominamos de releitura.

Para Ana Amália Barbosa (2005, p. 145), *releitura* significa “[...] ler novamente, dar novo significado, reinterpretar, pensar mais uma vez”. A *releitura* implica em produzir aquilo que se entendeu da obra, sem preocupações com semelhanças, ou melhor, sem preocupações em manter a total integridade visual da obra-fonte, como se fora não uma *descrição*, mas a busca de *relações* que mantivessem as características de expressão do artista que pratica a releitura. Ciça França Lourenço, ao comentar que a questão do *rever* está impregnada na produção cultural da década de 1980, destaca que o comentário visual promovido por um artista que relê a obra de outro “[...] pode contribuir para uma aproximação afetiva com a obra de arte [na qual se baseou], ampliando e enriquecendo a concepção original, além de subsidiar a compreensão dos pressupostos que a nortearam”. (PINACOTECA..., [1984])

A *releitura* parece sugerir menos uma comparação entre a obra atual e a obra-fonte e promover mais a contradição, já que os elementos novos da obra atual modificam substancialmente os da obra-fonte, diminuindo a relevância da comparação ou da semelhança, valorizando as diferenças, os contrários e denotando a personalidade do artista que relê a obra anterior e suas novas proposições plásticas.

A *releitura*, então, distingue-se da *apropriação de imagem*. Enquanto que a *apropriação* mantém praticamente sem alteração todas as características da integridade formal e composicional da imagem-fonte, na *releitura* essa integridade formal é rompida, pois prevalece o estilo ou a maneira expressiva do artista promotor da releitura.



Figura 8. Nelson Leirner, *Eu e Velázquez*, 2014.
Dimensões não especificadas na fonte.
Fonte: Select (ago.set. 2015, p. 28).

Em *Eu e Velázquez* (Figura 8), 2014, o artista paulistano Nelson Leirner (1932-2020) nega-se a participar do intenso debate acerca dos aspectos ilusórios dos jogos e espelhamentos da imagem presente em *As meninas*, e reforça o aspecto de superfície e planaridade de reprodução daquela pintura, mediante a inserção de silhuetas negras de insetos, ratos e morcegos e, dado ao fato de ser uma reprodução gráfica, do evidente afastamento dos valores luminosos observados na pintura original. A atmosfera barroca do horror ao vazio é auxiliada na versão contemporânea de Leirner pela maciça inserção dos mencionados símbolos gráficos.

Essas silhuetas de insetos, ratos e morcegos, ao tempo que ironiza o horror ao vazio, podem igualmente denotar a fragilidade dos estratos sociais que conformam os pobres e os explorados pelo poder monárquico europeu. Nessa interpretação, os símbolos figurativos acrescidos à reprodução de *As meninas* por Nelson Leirner podem contrastar com o insalubre ambiente de pobreza e de exploração ausentes na distinta representação social da monarquia espanhola.

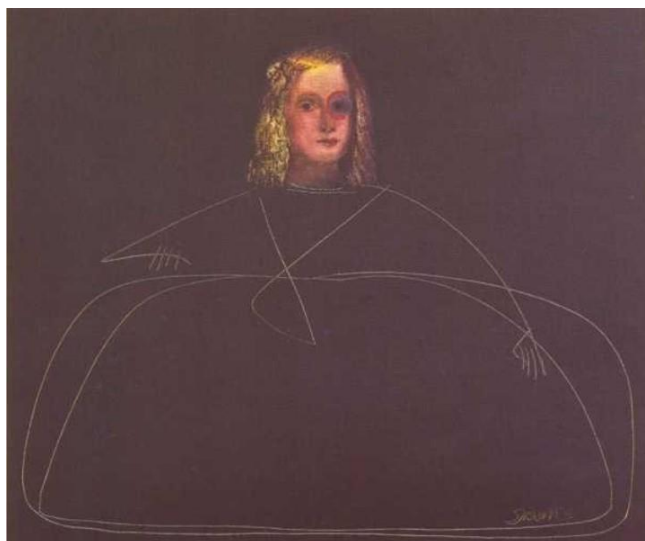


Figura 9. Siron Franco, Homenagem a Velázquez, 1983.
Óleo sobre tela, 50 x 63 cm.

Fonte: <http://www.galeriaclima.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=98&cod_Serie=92>. Acesso em: 17 mar. 2020.

A crítica social presente na reinterpretação de *As meninas* por Nelson Leirner, contrastante com a imagem distintiva monárquica, é também explorada por Siron Franco (Gessiron Alves Franco, 1947), em sua *Homenagem a Velázquez*, de 1983 (Figura 9). Esse trabalho integra a série *Retratos de família* e se vê no rosto da garota o procedimento formal característico do artista de enclausurar um dos olhos em forma ovoide. O curioso é que nesta pintura esse procedimento parece conotar a agressão física de um “olho inchado”, de aparente violência

doméstica, algo comum na cultura machista predominante no Brasil. Adicional a isso, o tratamento plástico do cabelo de aparência alisado e tingido de louro da versão brasileira é muito distinto dos sedosos e aloirados cabelos da personagem europeia, e uma tipologia física mais evidente da miscigenação das pessoas no Brasil, onde a realidade social é, sabidamente, outra.

Como visto, *As meninas* é uma das pinturas que mais tem referenciado interpretações plásticas na arte mundial e, igualmente, na arte no Brasil, tal qual a provocativa *Metamorfose cultural* (Figura 10), de 1997, do paulistano Nelson Screnci (Nelson Luiz Pereira Screnci, 1955).

Em *Metamorfose cultural* (Figura 10), Nelson Screnci promove uma antropofagia iconográfica entre a Infanta Margherita, e *A negra*, de Tarsila do Amaral, pintura modernista de 1923, sem que aparentemente uma nada tenha a ver com a outra, a não ser o fato de serem mulheres e do ficcionismo da representação étnica de estratos simbólicos do poder monárquico branco, no caso da primeira, e do pensamento primitivista e nacionalista negro, no caso da segunda.



Figura 10. Nelson Screnci, *Metamorfose Cultural*, 1997.
Acrílico sobre tela, 30 x 200 cm.

Fonte: <[http://www.apap.art.br/associados/311/nelsonscrenci/#prettyPhoto\[gallery\]/6/](http://www.apap.art.br/associados/311/nelsonscrenci/#prettyPhoto[gallery]/6/)>. Acesso em: 17 mar. 2020.

As alterações icônicas das fases intermediárias, obtidas mediante a combinação e mescla de elementos dos polos opostos, resultam em formas mestiças distintas e que reverberam características tanto da princesa espanhola, quanto de a negra brasileira. A sobreposição e, em alguns casos, combinação de características tão dispares entre as duas obras-base evidenciam o grande efeito criador que a reutilização de imagem possibilita ao artista contemporâneo como um procedimento operacional de vastas possibilidades. Os opostos se mesclam e um resultado completamente autônomo em termos de significação se estabelece. Este é um dos efeitos da disseminação de imagem, que se dispersa em resultados e poéticas variadas, a partir de um estímulo padrão a todos.

A pintura de Velázquez, reinterpretada, serve a outros propósitos que contrapõem os valores do tempo histórico anterior com a heterocronia do tempo histórico atual, heterocronia esta

entendida como múltiplas formas de tempo, as quais não necessariamente se relacionam uma com a outra.

Notas

- 1 Do latim *disseminatio,ōnis* significando também espalhamento, dispersão, propagação, difusão (DISSEMINAÇÃO, 2009, p. 696-697).
- 2 Ressalta-se, contudo, ser a apropriação de imagem distinta da apropriação de objetos, tais como os papéis de parede, rótulos de bebidas e folhas de jornais utilizados nas colagens cubistas. A tese do autor especificada nas Referências trata mais detalhadamente desse assunto, em especial a seção 2.6 *O conceito fundador de "apropriação"*, assim como contextualiza as distintas terminologias e conceitos vinculados à apropriação de imagem, algo que não seria possível de fazer neste artigo em função da limitação de tamanho.
- 3 A internacionalização de vários estilos europeus tais como o Barroco tardio e o Rococó e a chegada desse repertório formal ao Brasil se disseminou tanto por fontes impressas, quanto pelas viagens de artistas, comércio de objetos e obras de arte (OLIVEIRA, 2005, p. 45). Myriam Oliveira (2005, p. 46) informa a utilização de fontes impressas tanto "[...] pelo uso permanente nas oficinas, quanto pela abrangência do mercado alcançado, chegando a regiões de grande afastamento geográfico como a colônia brasileira."
- 4 O doutoramento foi defendido em dezembro de 2017. A tese, intitulada *Apropriação de imagens nas artes visuais no Brasil e na Bahia*, encontra-se disponível no Repositório Institucional da UFBA, na Internet.
- 5 O livro *Velázquez* foi editado em São Paulo, pela Editora Anônima, em 1996 e colocado à venda em circuito livreiro, paralelamente às lojas de museus. Tem dimensões de 27 x 31 cm, com capa dura com sobrecapa, tiragem de 1500 exemplares impressa em *offset*, com papel couché fosco 180gr e exemplares numerados e assinados pelo artista.
- 6 Essa instalação foi apresentada inicialmente na exposição *Esplendores de Espanha: de El Greco a Velázquez*, no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, ocorrida de 11/07 a 24/09/2010, com a curadoria do professor da Universidade Nacional de Madri, Carlos Martínez Shaw.
- 7 Carlos Flexa Ribeiro (2017, p. 220, nota 163) informa que "menina" e "menino" são vocábulos portugueses importados pelo castelhano para designar os jovens pagens de certa categoria de servidores de Palácio. Nos usos da corte espanhola, a perda da condição palaciana de "menina" ou "menino" era o desabrochar da adolescência.
- 8 Carlos Flexa Ribeiro (2017, p. 278) menciona alguns desses estudiosos da segunda metade do século XIX, dentre os quais Aureliano de Beruete, que alegava que o fato de Velázquez nunca trabalhar sem um modelo, "[...] o impedia de soltar as rédeas à sua fantasia. Essa falta de imaginação, como incapacidade para idealizar, seria constitucional na personalidade do pintor."
- 9 Ocorrida no Museu Victor Meirelles, em Florianópolis, Santa Catarina, de 12 de dezembro de 2007 a 20 de fevereiro de 2008, com curadoria de Paulo Reis e Daniela Vicentini.
- 10 Ao comentar uma mostra de Waltercio Caldas, em Austin, nos EUA, no Blanton Museum of Art.
- 11 Sobre *releitura*, além das fontes mencionadas nas Referências deste artigo, o quadro de referência teórico utilizado abrange: D'ALLEVA, Anne. *Methods & theories of art history*. 2nd ed. London: Laurence King Publishing, 2015, p. 37; GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 115; GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007, p. xv; MOXEY, Keith. *Visual time: the image in history*. Durham and Londres: Duke University Press, 2013, p. 56.
Sobre *apropriação de imagem*, tomou-se como quadro de referência teórico: DAMISCH, Hubert. *The judgment of Paris*. Londres; Chicago: The University of Chicago Press, 1996, p. 74; DAVIES, Penelope J. E. et al. *A nova história da arte de Janson*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p. 229; GINZBURG, Carlo. *Op. cit.*, p. 57-58; GOMBRICH, Ernst Hans. *Op. cit.*, p. 25.
Sobre nenhum artista ser independente de predecessores e modelos: AMARAL, Aracy A. A gênese de Operários, de Tarsila. In: _____. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Editora 34, 2006a. v. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar, p. 57-62; FER, Briony. Depois da modernidade? In: FRASCINA, Francis et al. *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998, p. 46-49.

Referências

AMARAL, Aracy A. Os caminhos da arte e o citacionismo. In: _____. **Textos do Trópico de Capricórnio**: artigos e ensaios (1980-2005). São Paulo: Editora 34, 2006. v. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar, p. 312-317.

ARASSE, Daniel. Elogio paradoxal de Michel Foucault através de As Meninas. In: _____. **Histórias de pinturas**. Lisboa: KKYM, 2016. (Imago). p. 142-147.

ASSEF, Fernanda. Respirar com os olhos: Waltercio Caldas desafia o sentido da visão em nove instalações expostas no Museu Vale. In: **Isto é artes visuais**, n. 2086. 4 nov. 2009. Não paginado. Disponível em: <https://istoe.com.br/44474_RESPIRAR+COM+OS+OLHOS/>. Acesso em: 4 fev. 2020.

BARBOSA, Ana Amália Tavares Bastos. Releitura, citação, apropriação ou o quê? In: BARBOSA, Ana Mae (Org.). **Arte/Educação contemporânea**: consonâncias internacionais. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2005. p. 143-149.

DISSEMINAÇÃO. In: DICIONÁRIO Houaiss da língua portuguesa. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 696-697.

FERRO, Sérgio. Espelhos de Velázquez. In: _____. **Artes plásticas e trabalho livre**: de Dürer a Velázquez. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 175-200.

FOSTER, Hal. **Recodificação**: arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista Ltda., 1996.

MIDDLEJ, Dilson Rodrigues. **Apropriação de imagens nas artes visuais no Brasil e na Bahia**. 2018. 386 f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, Salvador, 2017.

MARQUES, Luiz. As origens mediterrâneas do renascimento. In: BERBARA, Maria (Org.). **Renascimento italiano**: ensaios e traduções. Rio de Janeiro: Trarepa, 2010. p. 215-250.

MONTANARI, Tomaso. **Velázquez**. São Paulo: Abril, 2011. (Grandes Mestres; v. 12).

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. A internacionalização. In: _____. **O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 41-49.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Projeto releitura**. Textos de Ciza França Lourenço e Ana Maria M. Belluzzo. São Paulo, [dez. 1994], não paginado. Catálogo de exposição.

RIBEIRO, Carlos Flexa. **Velázquez e o realismo**. 1. ed. São Paulo: Grua, 2017.

RIBEIRO, Murilo. **Murilo**: a cidade e sua cor. Curadoria de Claudius Portugal. Salvador, Bahia, março 2010. Catálogo de exposição de 31/03 a 2/05/2010 na Caixa Cultural Salvador. Não paginado.

Dilson Rodrigues Midlej

Professor Adjunto de História da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA/UFBA). É membro associado da ANPAP, Doutor em Artes Visuais pelo PPGAV EBA – UFBA (2017), Mestre em Artes Visuais (2008), na linha de pesquisa História da Arte Brasileira, Especializado em Crítica de Arte (1984) e Bacharel em Artes Plásticas (1982), todos os títulos fornecidos pela UFBA. Contato: dilsonmidlej@ufba.br