

O entrecruzar de olhares

Maria Luiza Guarnieri Atik

Universidade Mackenzie

A arte não é êxtase místico, nem vã satisfação dos desejos materiais, mas uma percepção mais clara e eficaz das coisas, um modo lúcido de estar no mundo.

Giulo Carlo Argan

Desde a Antiguidade, as concepções de representação, pintura e conhecimento têm sido conflituosas, gerando intensos debates e reflexões no domínio da arte, bem como em outras áreas do saber.

Não caberia nos limites deste ensaio uma abordagem sistemática das teorias que pretendem explicar a “gênese” da obra de arte ou que tratam dos significados das artes visuais em diferentes contextos históricos.

Propõe-se aqui uma reflexão sobre a percepção da obra de arte, sobre a linguagem plástica, releituras e interpretações e sua contribuição para ampliar o universo de conhecimento do indivíduo. O olhar do artista permite apreender outros modos de ver, que alteram a nossa própria percepção da realidade. Segundo Sílvio Zamboni (1998, p. 54),

o ver não diz respeito somente à questão física de um objeto ser focalizado pelo olho, o ver em sentido mais amplo requer um grau de profundidade muito maior, porque o indivíduo tem, antes de tudo, de perceber o objeto em suas relações com o sistema simbólico que lhe dá significação.

As atividades propostas em sala de aula, que privilegiam a interação entre o discurso pedagógico e a linguagem pictórica, apresentam normalmente diferentes procedimentos técnicos que possibilitam o exercício de criação por parte dos alunos, a partir de uma reflexão sobre as artes visuais e o contexto cultural em que se inserem.

Partindo do pressuposto que a pintura é uma fonte de leitura e de interpretação da realidade, o estudo em questão, busca trazer novos subsídios para uma educação

dos sentidos do perceber no agir pedagógico contemporâneo, elegendo como foco da análise a obra *As Meninas* (1658) (Figura 1) de Diego Velázquez e suas releituras no contexto da modernidade.

A estrutura composicional do texto pictórico de Velázquez possibilita inúmeras interpretações sendo bastante debatida a questão do olhar e do ser olhado, a relação entre o sujeito e o objeto, entre o espectador e o modelo.

O quadro é uma pintura a óleo sobre tela, com dimensões de 3,18 por 2,76. Apesar de ter sido produzida durante o período barroco, a obra mantém a noção de perspectiva da arte renascentista como critério de equilíbrio da composição plástica.

Acredita-se que a pintura representa uma cena cotidiana na corte espanhola do século XVII e que o atelier do artista fora montado numa das galerias do palácio real de Filipe IV.



(Figura 1)

Quanto às personagens que compõem a cena, destaca-se ao centro a figura da Infanta Margarida da Áustria, a primogênita dos reis; à esquerda, de joelhos, D. Maria Agustina de Sarmiento, dama de honor da menina, oferece-lhe água num pichel. À esquerda, D. Isabel de Velasco esboça uma reverência. As damas de honra são retratadas em uma posição de servidão (Wolf, 2006, p. 81).

Em primeiro plano, à direita do quadro, temos a representação dos anões Mari-Bárbola e Nicolasio Pertusato e a figura de um cão deitado aos seus pés. “De acordo com os costumes da época, o soberano espanhol tinha em sua comitiva grande número de truões, loucos e anões. Serviam de bobos da corte, mas sob o pincel de Velázquez reencontraram uma tocante dignidade” O pintor procurava “retirar das faces enigmáticas, miseráveis ou orgulhosas, a centelha particular que os caracterizava meramente como homens”. (*Mestres da Pintura. Velázquez*, 1977. p. 15, 16).

No cenário, à esquerda e um pouco mais recuado em relação à figura central, deparamo-nos com o auto-retrato do pintor, em cuja veste encontra-se a cruz da Ordem de Santiago, que fora incluída na tela somente após sua morte. Está de pé, com a paleta e o pincel nas mãos, numa atitude de observador, como se examinasse os seus modelos antes de acrescentar uma nova pincelada a tela.

Compõem ainda a cena, as figuras de D. Marcela Ulloa, aia das damas de honor e Diego Ruiz Azcona, escudeiro das damas da Infanta. Ambos à direita da tela, em um espaço cuja fraca incidência da luz torna os contornos mais impreciso em relação às figuras em primeiro plano.

Não estamos diante de uma quadro estático, mas de uma cena em movimento. A luz que invade o espaço do atelier vem da porta semi-aberta ao fundo, onde aparece a figura de Dom José Nieto Velázquez, escudeiro ao serviço da rainha, que parece fugir da intimidade do momento.

Refletidos no espelho fixado na parede do fundo estão os modelos que o pintor espreita diante do grande cavalete, o rei Filipe IV e sua esposa Mariana da Áustria.

Segundo Gombrich, em *Arte e Ilusão* (1986), mesmo quando os artistas tentavam representar fielmente um objeto, o que reproduziam na tela dependia mais das convenções de representação nas quais foram educados do que das características do objeto.

Como assinalamos anteriormente, a obra *As Meninas* mantém a noção de perspectiva da arte renascentista no processo da composição plástica. “Perspectiva é, em Desenho Geométrico, uma disciplina que ensina a transpor para a superfície bidimensional do quadro a estrutura tridimensional do espaço, tal qual o olho humano percebe” (BOSI, 1991, p.42). A superfície de um quadro tem duas dimensões, o comprimento e a largura; o espaço visual, tridimensional, tem comprimento, largura e profundidade. Para conseguir o realismo visual no espaço plástico é preciso “deformar” a realidade material. “Essa terceira dimensão tem que ser *fingida* pelo desenhista e pelo pintor” (BOSI, 1991, p.42).

Segundo Alfredo Bosi,

Os teóricos do Renascimento consideravam a perspectiva como a única maneira correta de desenhar: o que fica em primeiro plano, no quadro, é o que está mais próximo do olho do pintor e do observador; por isso, deve figurar-se em proporções maiores do que o que se desenha em segundo ou terceiro plano. O que se vê ao longe deve aparecer em dimensões menores do que o que se vê de perto. Quanto mais distante o objeto, menor a sua figura reproduzida e mais alta a sua base na tela. As proporções exatas são asseguradas

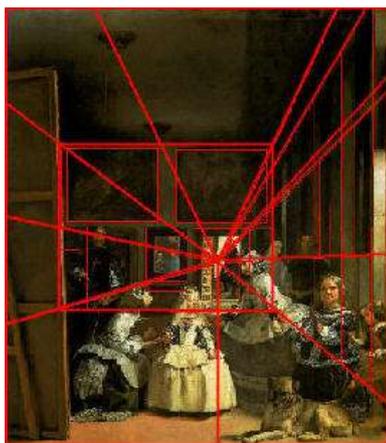
em virtude do desenho quadriculado prévio pelo qual se controlam as medidas das figuras. As imagens laterais devem acomodar-se à pirâmide visual, cujo vértice coincide com o olho do pintor: o que está fora do campo de observação coberto por esse olho, imóvel e central, não pode ser pintado; não existe (1991, p. 42).

No estudo “Construcción del cuadro”¹, para transmitir a sensação de profundidade sobre uma superfície bidimensional, dois recursos utilizados por Velázquez são analisados: a perspectiva lineal e a perspectiva aérea.

Em relação à perspectiva lineal, examina-se o estabelecimento do ponto e das linhas de fuga, a diminuição gradual das figuras e a inclinação dos objetos em relação à perpendicular. Quanto à perspectiva aérea, analisa-se a direção da luz interna do quadro, a iluminação dos objetos e a intensidade da cor e a representação da atmosfera ambiente.

Velázquez conhecia os estudos de Euclides sobre a Geometria e sua aplicação a representação, bem como a obra divulgadora de Vitrubio, e aplica estes conhecimentos para produzir um efeito espacial exato. O pintor estabelece o ponto de fuga na porta semi-aberta ao fundo, onde se encontra a figura de José Nieto e traça as linhas divergentes a partir desse ponto.

No estudo “Construcción del cuadro”, seguindo um processo inverso ao realizado pelo pintor, ou seja, prolongando essas “linhas de fuga” em direção ao interior, podemos apreender com precisão o “ponto de fuga” a partir da seguinte representação (Figura 2):



(Figura 2)

As linhas horizontais da parede ao fundo mantêm sua posição, mas as linhas laterais estão inclinadas e convergem para o ponto de fuga.

¹ <http://www.isftic.mepsyd.es/w3/eos/MaterialesEducativos/bachillerato/arte/velazquez/espacio.htm>

Quanto ao tamanho das figuras, as que estão em primeiro plano apresentam proporções maiores do que as que posicionadas em segundo e terceiro plano. É possível observar a redução de tamanho de dona Marcela Ulloa e de Diego Ruiz Azcona, representados à direita da tela, da figura de José Nieto ao fundo, assim como da imagem dos reis refletida no espelho.

Igualmente os quadros afixados nos pilares, que estão entre as janelas do lado direito e os próprios vãos diminuem de proporção em direção ao fundo do atelier.

Quanto à perspectiva aérea, o nosso olhar recai sobre tratamento dado à luz em contraponto as sombras. Sabe-se que a iluminação das figuras de um quadro é imprescindível para a percepção de seu volume. O contraste entre luz e sombras modela as figuras em seus diferentes planos e influi na percepção de profundidade do espaço.

A luz natural que penetra no ambiente pelas janelas abertas à direita, incide sobre as figuras que estão mais próximas ao primeiro plano. Observa-se que as janelas, ao fundo, não estão abertas. Assim, o ambiente é invadido progressivamente pela penumbra, principalmente o espaço à esquerda que se situa de forma oposta a entrada da luz. As duas figuras posicionadas ao lado da Infanta Margarida, a própria imagem do pintor e as figuras que aparecem refletidas no espelho encontram-se nesta linha de transição entre a luz e a sombra.

No estudo “Construcción del cuadro”, esta linha de transição entre a luz e a sombra torna-se bastante evidente ao se colocar em contraponto a iluminação do quadro (Figura 3) e a iluminação do aposento (Figura 4).



Iluminação do quadro (Figura 3)



Iluminação do aposento (Figura 4)

Outro aspecto que merece a nossa atenção é a situação especial que ocorre em relação à iluminação do aposento que se encontra atrás da porta semi-aberta ao fundo. A intensidade da luz parece contrastar com os demais planos, em que há áreas progressivamente mais opacas. Segundo alguns estudiosos da obra, a luminosidade intensa que penetra no atelier seria um reflexo da luz que incide sobre os espelhos do aposento exterior ao da cena representada.

A incorporação do espelho no espaço pictórico não é um recurso novo na história da pintura, pois desde o século XV, os flamengos já o utilizavam para representar figuras que não estavam diretamente no campo de observação do pintor.

Provavelmente, a incorporação do espelho no quadro *As Meninas* é decorrente da influência da tela de Jan van Eyck, *Os Esponsais dos Arnolfini* (1434), (Figura 5), que fazia parte da coleção do palácio de Filipe IV e que Velázquez, sem dúvida, conhecia muito bem. (LÓPEZ-REY, 1999, p. 214). Na tela de Jan van Eyck há um espelho (Figura 6) na parte posterior da cena representada, que reflete o casal de costas e pessoas que não pertencem à composição.



(Figura 5)



(Figura 6)

Não é possível identificar as personagens refletidas no espelho, mas segundo alguns críticos uma das imagens corresponderia a do próprio pintor que testemunha o casamento de Giovanni de Arrigo Arnofini com Giovanna Cenami.

De forma semelhante ao quadro de Van Eyck, o espelho da tela *As Meninas* está diante dos olhos do observador. Segundo Lucien Dällenbach (1977, p. 21), tal procedimento é mais realista na obra de Velázquez, uma vez que ele utiliza o espelho plano para projetar os sócios perfeitos do rei e da rainha, ao passo que, na tela de Van Eyck, as imagens e as personagens são reconstituídas num espaço deformado pela própria curvatura do espelho. O mesmo recurso já tinha sido utilizado por Velázquez em composições pictóricas anteriores. Em *Cristo na casa de Marta e Maria* (1618), (Figura 7), o pintor combina pela primeira vez estilos diferentes.

Aos nossos olhos, abre-se uma cena de interior, com suas grandes figuras em bustos a ocupar a maior parte do primeiro plano; uma mulher idosa e uma jovem que tem nas mãos um almofariz e um pilão colocados sobre a mesa; [...] (WOLF., 2006, p. 12)



(Figura 7)

Esta cena, indaga Nobert Wolf, poderia representar “um quadro, o reflexo num espelho do que se passa na sala” ou ainda “uma abertura de uma janela na parede que deixa ver o que se passa na sala vizinha?” Mesmo não dando respostas a tais indagações, Wolf observa que Velázquez “joga com diferentes planos de realidades – ‘quadro dentro do quadro’ – que se ‘refletem’ uns nos outros. Comentando-se e interrogando-se mutuamente na sua declaração”; [...] (WOLF, 2006, p. 19). Assim, a partir de duas cenas representadas o pintor estabelece um diálogo entre a parábola religiosa e as vida cotidiana de sua época.

Um efeito similar encontra-se na *Vênus com seu espelho* (1644-48), (Figura 8). A obra de Velázquez apresenta uma estrutura enigmática e complexa. O ângulo do espelho nos revela a face da deusa do amor, e embora a imagem refletida seja descrita como alguém que está contemplando a si mesma, de maneira desconcertante o seu olhar dirige-se ao espectador.



(Figura 8)

Ao examinar o processo de composição da obra *Vênus com seu espelho*, Wolf assinala,

[...] é hoje opinião unânime que o confronto da vista das costas da deusa do amor e do seu rosto impreciso como num sonho [...] refletido num espelho seguro por Cupido pretende analisar a relação entre a realidade, a imagem e o quadro. Com os meios de sua arte, Velázquez refletia nas possibilidades da pintura entre o “ser” e o “parecer”, ou seja, meditava de um modo intelectual como sensual sobre o tema do quadro como sobre o processo da sua elaboração (2006, p.68,69).

Em *As Meninas*, o espelho (Figura 9) na parede tem servido às mais diversas interpretações. Embora Filipe IV e Mariana da Áustria somente possam ser vistos no espelho, a representação do casal real tem um lugar central no espaço pictórico, tanto pela hierarquia social quanto em relação à composição do quadro. Além disso, Velázquez não incluiria no espaço pictórico o seu auto-retrato ao lado do retrato de Filipe IV e de sua esposa, “já que um retrato duplo não fazia parte das representações habituais na corte de Espanha da época”; e “a aparição aureolada de luz no espelho significaria o mais elevado grau, por assim dizer, da realeza” (WOLF, 2006, p. 87).



(Figura 9)

A imagem do casal refletida no espelho parece ser apenas um esboço; reflete a tela de Velázquez que o espectador não vê, na qual está sendo pintada a representação dos reis. Pode-se imaginar a existência de um outro espelho, que não aparece no quadro, sem o qual seria difícil Velázquez retratar a si mesmo. Tais hipóteses, contudo, são questionáveis. Muitas são as indagações dos estudiosos em relação à obra de Velázquez:

As leis da óptica permitem apenas que o casal real colocado diante de Velázquez se reflita no espelho? Além disso, a tela não parece demasiado grande, mesmo no caso de um retrato duplo? Mas então, que devia o artista pintar sobre a tela: a infanta? A cena que vemos ao contemplar a composição? Ou absolutamente nada? (WOLF, 2006, p. 87)

Após inúmeras pesquisas e estudos de perspectiva por arquitetos, engenheiros e historiadores de arte, levando-se em conta o ponto de fuga da composição e as leis

da óptica, conclui-se que “a imagem refletida no espelho não está colocada diretamente diante” do pintor, “mas ligeiramente longe à esquerda – e o reflexo dos soberanos no espelho parece assim tornar-se inapreensível” (WOLF, 2006, p. 87).

Por outro lado, sujeito, modelo e espectador trocam de lugar incessantemente. Olhando os soberanos, Velázquez olha o espectador que contempla o quadro. O lugar do modelo é ocupado ao mesmo tempo pelo espectador. O olhar do pintor confunde-se com o do espectador. Escreve Michel Foucault:

[...] Dos olhos do pintor até ao que ele vê há uma linha imperiosa que não poderíamos evitar, nós, os que olhamos: ela atravessa o quadro real e sai da superfície do quadro para vir dar ao lugar onde nós vemos o pintor que nos observa; essa linha atinge-nos infalivelmente e liga-nos à representação do quadro.

Aparentemente, esse lugar é simples; é um lugar de pura reciprocidade; olhamos para um quadro de onde um pintor, por sua vez nos contempla. Nada mais que um face a face, uns olhos que se surpreendem, dois olhares frente a frente que se cruzam e se sobrepõem. E, no entanto, esta subtil linha de visibilidade envolve toda uma complexa rede de incertezas, de permutas e de rodeios. O pintor só dirige os olhos para nós na medida que nos encontramos no lugar do seu motivo.

No momento em que coloca o espectador no campo do seu olhar, os olhos do pintor captam-no, obrigam-no a entrar no quadro, determinam-lhe um lugar a um tempo privilegiado e obrigatório, retiram dele a sua luminosidade e visível forma e projectam-na sobre a superfície inacessível da tela voltada (2005, p. 61,62).

Foucault problematiza a concepção do sujeito no pensamento filosófico moderno a partir do olhar, ou seja, ver o outro em sua alteridade como mediador do processo de autoconhecimento.

As possibilidades de leitura da obra de Velázquez não se esgotam nesta abordagem. Além disso, no ensino de arte é preciso pensar em outras leituras instigantes, em outros “desafios perceptivos”, pois como afirma Pierre Francastel (1956),

a arte é uma construção, um poder de ordenar e prefigurar. O artista não traduz, inventa. Nos encontramos no domínio das realidades imaginárias. Mas não resulta disso que este domínio do imaginário se encontre sem qualquer relação com a realidade humana e com outras formas de atividade, sejam materiais, sejam igualmente imaginárias e figurativas do homem segundo outros veios de seu pensamento (apud MORAIS, 2002, p. 172).

A partir do século XVII, muitos foram os pintores que se sentiram compelidos a fazer uma releitura da obra de Velázquez “ou a confrontá-la, como Francisco de

Goya, Edgar Degas e Édouard Manet, passando por Max Liebermann e Franz von Stuck [...]” (WOLF, 2006, p. 79). As propostas de releitura de *As meninas* são inúmeras na modernidade e dentre elas destacamos as de Pablo Picasso, Salvador Dali, Richard Hamilton, Joel-Peter Witkin e Waltércio Caldas.

Picasso (1881-1973) transcende os sistemas especiais de convenções utilizados para a reprodução mimética. Enquanto a obra de Velázquez é um signo que diz do objeto que é exterior a ele, a tela de Picasso é um signo que se volta para outro sistema signífico, traduzindo isomorficamente as qualidades do signo originário. As duas representações são análogas. Basta sobrepor uma tela à outra para as correspondências se anunciarem inteligíveis: o figurativismo do quadro de Velázquez (Figura 10) é o geometrismo da tela de Picasso (Figura 11); a densidade cromática do primeiro traduz-se no monocromatismo do segundo; a linha tênua de transição entre a luz e a sombra do hipotexto transforma-se num jogo de massas claras e escuras.



(Figura 10)



(Figura 11)

Todos os elementos compositivos da tela de Velázquez encontram-se no quadro de Picasso: planos, superfícies, linhas curvas e retas, horizontais e verticais. Entretanto, os elementos ordenam-se a partir de uma escolha e combinam-se para provocar o efeito desejado: a experimentação de formas, luzes e cores.

As correspondências, aqui estabelecidas, se desdobram em outros 57 quadros que compõem a série de estudos feitos por Picasso na década de 50. Uma forma remete à outra num processo contínuo de desconstrução e criação. Nesse processo o que está em jogo é a releitura do passado em conexão com a imagética do mundo moderno, como podemos depreender nas seguintes composições (Figuras 12, 13, 14 e 15):



(Figura 12)



(Figura 13)



(Figura 14)



(Figura 15)

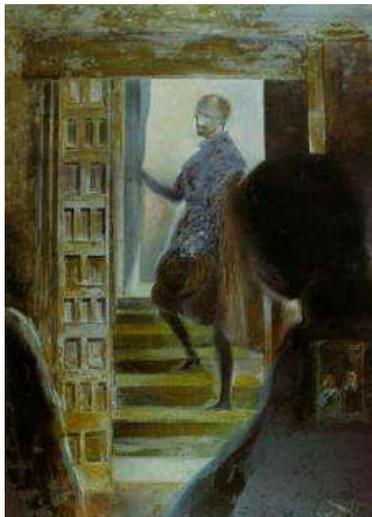
A transferência do sentido próprio para outro figurado também ocorre nas instigantes interpretações de Salvador Dali (1904-1989). Em *The Maids-in-waiting (Las meninas)* de 1960, o título da obra nos remete as damas de honra da Infanta Margarida em posição de prontidão. O pintor, contudo, elimina as personagens, o auto-retrato do pintor e a imagem dos reis refletida no espelho. Os sujeitos perdem o seu estatuto de sujeitos, substituídos por números, que sugerem a posição que os primeiros ocupariam no espaço compositivo. Ao despojar o quadro de sua narrativa histórica, Dali reinventa-a em outro contexto. À dimensão plástica de linhas, planos e ângulos somam-se os matizes da cor primária amarela e ambos produzem novos efeitos estéticos.

Na composição *The Pearl* (1981), a representação da Infanta Margarida como motivo central é o elemento legitimador da relação com a obra de Velázquez. Na releitura de Dali, porém, as formas aparentes ultrapassam a analogia com a figura representada. O espectador depara-se com uma imagem insólita recorrente nas pinturas surrealistas. A face da Infanta é substituída por uma pérola amarelada iluminada por uma pequena chama que irrompe de sua veste. Segundo Chevalier

(1999, p.712), a pérola “simboliza a sublimação dos instintos, a espiritualização da matéria, a transformação dos elementos, o termo brilhante da evolução”. Simbolicamente, o pintor coloca na tela elementos que predicam o humano, a pureza e a sublimação.

Em *Don Jose Nieto Velazquez from Las Meninas by Velázquez* (1982), (Figura 16), é evidente a analogia com o hipotexto. O ponto de fuga da obra de Velázquez que incide na figura do nobre espanhol torna-se o motivo central da composição de Salvador Dali. Enquanto que na obra de Velázquez, o olhar do pintor atinge “infalivelmente” o espectador e liga-o à representação do quadro, como assinala Foucault, na tela de Dali, o próprio espectador é inserido no espaço pictórico, cuja presença é representada pelas silhuetas escuras esboçadas em primeiro plano.

À silhueta do espectador, do lado direito, é incorporada a imagem dos reis espanhóis refletida no espelho. Desta forma, é o olhar das figuras reais que se dirige aos possíveis espectadores da representação como um todo e que estabelece uma nova rede de incertezas e permutas. Vejamos, pois, a representação da obra:



(Figura 16)

Em *Picasso's Meninas* (Figura 17) do britânico Richard Hamilton (1922), o próprio título da composição nos remete ao seu referente, ou seja, uma homenagem as releituras de Picasso dos anos 50. As interpretações de Picasso e a do pintor britânico não existiriam, contudo, sem a obra de Velázquez. Distanciadas no tempo, tocam-se por uma semelhança de tema. Entretanto, torna-se visível na reescritura de Hamilton a incorporação de outras figuras (saltimbanco, touro), representações (telas cubistas) e a alusão aos sucessivos estilos de Picasso: pintura figurativa; cubismo sintético e cubismo analítico.

O auto-retrato de Velázquez, cuja figura abrangia quase que o todo do eixo vertical da reescritura cubista é reduzido em sua proporção, sendo substituído pelo auto-retrato de Picasso, que ganha dimensão semelhante à das figuras que estão em primeiro plano. A inclusão da própria imagem de Picasso no espaço compositivo instaura uma relação inusitada entre dois contextos culturais, que se confrontam e se interpenetram. “Pinturas sobre pinturas” é uma das características marcantes da obra de Richard Hamilton, como podemos constatar na referida representação:



(Figura 17)

Assim como outros artistas, o pintor e fotógrafo Joel-Peter Witkin (1939-) faz uma abordagem similar da tela de Velázquez, mas reinterpretando as qualidades do hipotexto para dar voz as verdades de seu tempo.

No engendramento da reescritura, a estrutura compositiva de *Las Meninas* (1987) (Figura 18) como um todo iconiza o referente, mas os modelos do Witkin potencializam ambigüidades, sugerem devaneios, invocam dor, sofrimento, solidão e morte. A imagem pictórica não repete a realidade contemporânea, mas desvela seu lado sombrio e obscuro. Pinturas, desenhos, fotos, o auto-retrato de Velázquez e o próprio espelho que reflete as imagens dos reis espanhóis encontram-se amalgamados num contexto surreal, que choca por seus elementos díspares e descontextualizados.



(Figura 18)

Em *Los Velázquez* (1994), (Figura 19), o pintor brasileiro Waltércio Caldas (1946 -), a partir de um procedimento semelhante ao de Salvador Dalí, despoja o quadro de Velázquez de sua narrativa histórica. Os sujeitos representados não são substituídos por números, e sim totalmente excluídos do espaço pictórico.



(Figura 19)

Os objetos que compõem o cenário e o vazio que se estende pelos diferentes planos causam uma sensação de incompletude, pois desvanece a certeza da experiência perceptiva em relação ao quadro original. Ao privilegiar o espaço vazio, o pintor questiona a descentralização do sujeito e sua reificação na contemporaneidade.

Partimos do pressuposto que o olhar do artista permite-nos apreender outros modos de ver que modificam a nossa própria percepção da realidade. A análise do *corpus* procurou revelar as potencialidades dos textos plásticos enquanto forma de conhecimento e de aquisição de novos saberes; a escolha do *corpus* pautou-se pela motivação temática e pela produção de sentidos de cada releitura do hipotexto. Foi dentro deste quadro de possibilidades que revigora o diálogo estético que procuramos encurtar distâncias e aproximar diferenças entre o ato perceptivo e o agir pedagógico.

Referências Bibliográficas:

- BARBOSA, Ana Mae (org.). *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. São Paulo: Cortez, 2002.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre arte*. São Paulo: Ática, 1991.
- CALABRESE, Omar. *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1997.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- DÄLLENBACH, Lucien *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.
- FRANCASTEL, Pierre - apud MORAIS, Frederico. *Arte é o que eu e você chamamos arte*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- LÓPEZ-REY, José *Velázquez: Catalogue Raisonné*, vol. I. Editorial Taschen, 1999.
- Mestres da Pintura. Velázquez*. São Paulo: Abril Cultural, 1977.
- NUNES, Benedito. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1999
- PANOFKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GOMBRICH, E. H. em *Arte e Ilusão: um estudo de psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- ZAMBONI, Sílvio. *A pesquisa em arte: paralelo entre arte e ciência*. Campinas: Autores associados, 1998.
- WOLF, Nobert. *Velázquez*. Lisboa: Paisagem Distribuidora de livros Ltda., 2006.

Ilustrações

Figura 1. *As Meninas* (1656) de Diego Velázquez. Museo Nacional del Prado (Madri). In: www.espanole.org/artes

Figura 2. Representação do ponto de fuga.

<http://www.isftic.mepsyd.es/w3/eos/MaterialesEducativos/bachillerato/arte/velazquez/espacio.htm>

Figura 3. *As Meninas* (1656) de Diego Velázquez. Museo Nacional del Prado (Madri). In: www.espanole.org/artes

Figura 4. Iluminação do aposento. In: <http://www.isftic.mepsyd.es/w3/eos/MaterialesEducativos/bachillerato/arte/velazquez/espacio.htm>

Figura 5. *Os Esponsais dos Arnolfini* (1434) de Jan van Eyck. [National Gallery \(Londres\)](http://www.nationalgallery.org.uk/collection/explorethecollection.htm). In: <http://www.nationalgallery.org.uk/collection/explorethecollection.htm>

Figura 6. Detalhe d' *Os Esponsais dos Arnolfini* (1434) de Jan van Eyck. [National Gallery \(Londres\)](http://www.nationalgallery.org.uk/collection/explorethecollection.htm). In: <http://www.nationalgallery.org.uk/collection/explorethecollection.htm>

Figura 7. *Cristo na casa de Marta e Maria* (1618), de Diego Velázquez. National Gallery (Londres). In: alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/20...

Figura 8. *Vênus com seu espelho* (1644-48) de Diego Velázquez. National Gallery (London). In: <http://www.abcgallery.com/V/velazquez/velazquezbio.html>

Figura 9. Detalhe d' *As Meninas* (1656) de Diego Velázquez. Museo Nacional del Prado (Madri). In: www.espanole.org/artes

Figura 10. *As Meninas* (1656) de Diego Velázquez. Museo Nacional del Prado (Madri). In: www.espanole.org/artes

Figura 11. *Las Meninas*. After [Velázquez](#) (1957), de Pablo Picasso. Museo Picasso (Barcelona, Espanha). In: <http://www.abcgallery.com/P/picasso/picasso-6.html>

Figura 12. *Infanta Margarida María* (1957), Pablo Picasso. Oil on canvas, 100 x 81 cm. Museo Picasso (Barcelona, Espanha). In: www.asiantribune.com/?q=node/14387

Figura 13. *Las Meninas*, nº. 30 (1957) de Pablo Picasso. Oil on canvas, 129x161cm. Museo Picasso (Barcelona, Espanha); TUD Diathek. In: online-media.uni-marburg.de/kunstgeschichte/s

Figura 14. *Las Meninas*. After [Velázquez](#) (1957), de Pablo Picasso. Museo Picasso (Barcelona, Espanha). In: www.cidadeimaginaria.org/Arquivo/bnarch2.htm

Figura 15. *Las Meninas* (1957). Oil on canvas 130 x 96 cm. Museo Picasso (Barcelona, Espanha) © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Barcelona 2008. In:

<http://www.elpais.com/fotogaleria/Olvidando/Velazquez/5457-4/>

Figura 16. *Don Jose Nieto Velazquez from Las Meninas by Velazquez* (1982) de Salvador Dali. Oil on canvas 140 x 100 cm. Museo del Prado (Madrid). In: <http://www.dali-gallery.com/html/galleries/paintings.htm>

Figura 17. *Picasso's meninas* (1973) de Richard Hamilton. Tate Gallery (London). Galerie Boisséré. J.& W. Boisséré GmbH. In:

www.boisseree.com/.../Hamilton/Hamiltom.html

Figura 18. *Las Meninas* (New Mexico, 1987) de Joel-Peter Witkin. [© Imatge: [Museu Picasso de Barcelona](#)]- escapareatoronto.blogspot.com/2008/05/oblidan...

Figura 19. *Los Velázquez (Os Velázquez)*, 1994. Óleo e vidro 129,5 x 110,2 x 6,4 cm. © 2002 Fundación Cisneros. Termos e condições. Info@coleccioncisneros.org.

Revista Pandora Brasil