



***CINEMA DE ANIMAÇÃO E ARTES VISUAIS: ENCONTROS E DESENCONTROS***

**ANNATERESA FABRIS**

## ARTIGO

# CINEMA DE ANIMAÇÃO E ARTES VISUAIS: ENCONTROS E DESENCONTROS

*Historiadores e críticos de arte também se debruçam sobre o cinema de animação, ora de maneira mais sucinta (Erwin Panofsky e Margherita Sarfatti, por exemplo), ora de maneira mais alentada, como demonstra o livro “The art of Walt Disney”, publicado por Robert D. Feild em 1942.*

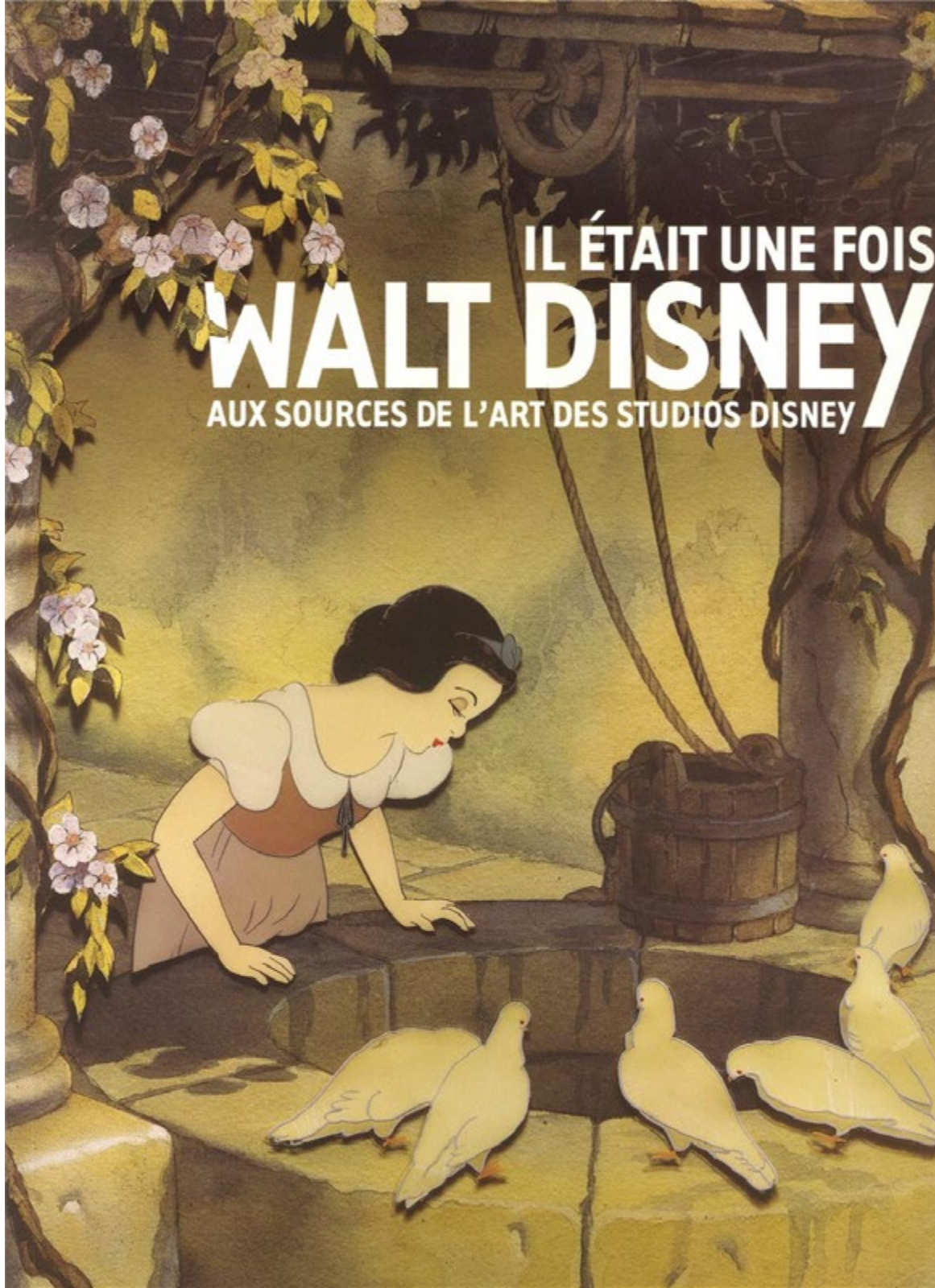
**ANNATERESA FABRIS**  
**ABCA/SÃO PAULO**

Embora visto como uma forma de entretenimento, o desenho animado conquista rapidamente o interesse e a simpatia de artistas e intelectuais. O Gato Félix é apreciado por Mário de Andrade e pelo historiador da arte Marcel Brion. Mickey é exaltado em artigos escritos por Diego Rivera (1932) e Flávio de Carvalho (1936), bem como recebe avaliações dicotômicas de Walter Benjamin. Branca de Neve e seus companheiros entusiasmam Piet Mondrian, Alan Turing e Serguei Eisenstein. O pintor holandês, que considerará “Pinóquio” (1940) “uma mistura de bom e de ruim, com uma moral arcaica”, tinha se encantado, ao contrário, com a história da princesa. Além de identificar-se com a figura do anão Soneca, parece não levar em conta os aspectos problemáticos do longa-metragem de 1937. Ao privilegiar uma narrativa clássica e um estilo realista, “Branca de Neve e os sete anões” supera as limitações do gênero. Mas, ao mesmo tempo, deixa de lado a dinâmica que distinguia a animação e as possibilidades de experimentação abstrata. Por vezes



associada ao som, esta vinha sendo explorada por figuras como Walther Ruttmann, Oskar Fischinger, Viking Eggeling, Hans Richter, Léopold Survage, Len Lye, Norman McLaren, James e John Whitney e Henry Valensi, dentre outros.

Outra figura do filme solicita a fantasia de Turing e Eisenstein: a Rainha Má. Consta que o matemático britânico, ao cometer suicídio em 7 de junho de 1954, teria se inspirado na sequência da maçã envenenada preparada pela rainha. O diretor russo, por sua vez, teria derivado do filme norte-americano diversos aspectos de “Ivan, o Terrível” (1944-1946): a caracterização abatida e descarnada do protagonista, o uso de sombras e de formas curvas e geométricas, interiores claustrofóbicos e labirínticos, elementos grotescos, enquadramento de figuras em arcos e vãos de portas, dentre outros. Considerado “tão estilizado quanto ‘Branca de Neve’ e tão detalhado quanto ‘Pinóquio’”, o filme demonstraria também estar próximo de outra produção disneyana,



“Bambi” (1942), pelos fortes contrastes de luz e sombra, pelos movimentos na tela e pelo uso de formas verticais no fotograma.

Os surrealistas encantam-se com aspectos da animação próximos de sua plataforma, como a negação da lógica corriqueira, a busca de uma vida totalmente baseada na imaginação e as metamorfoses inesperadas de objetos e seres. Num texto provavelmente datado de junho de 1936, André Breton auspicia que o desenho animado, mesmo tendo proporcionado momentos de puro prazer com “as Bettys, os Mickeys e os jovens animais de quintal e de parque de diversões”, atinja um estágio “dramático”, que o aproximaria dos princípios da colagem de Max Ernst e da própria pintura surrealista graças a uma contração da duração, capaz de criar um novo equilíbrio entre a realidade exterior e a realidade interior.

Historiadores e críticos de arte também se debruçam sobre o cinema de animação, ora de maneira mais sucinta (Erwin Panofsky e Margherita Sarfatti, por exemplo), ora de

maneira mais alentada, como demonstra o livro “The art of Walt Disney”, publicado por Robert D. Feild em 1942. Acreditando que a animação era uma forma de arte, o autor lamenta que ela tivesse sido ignorada pelos especialistas, pois sua apreciação não repousava no entendimento. Isso estaria evidente na figura de Mickey, aceita incondicionalmente ao longo dos anos sem que as pessoas se dessem conta de que ele era “algo mais do que um personagem animado fascinante”, sendo portador de uma “força hipnótica”. A partir de tais pressupostos, Feild insere o desenho animado na história das formas narrativas como as produções paleolíticas, as pictografias, os hieróglifos, as pinturas de rolo japonesas e as gravuras alemãs renascentistas. Apesar de enfatizar as relações existentes entre os processos de animação e as artes visuais, o autor aponta para uma novidade trazida por Disney: a adoção de uma lógica industrial. Nas conclusões, o historiador defende o fim das barreiras que impedem a inclusão da nova modalidade no

âmbito artístico e propõe que o termo arte volte a adquirir seu primitivo significado de “trabalho bem feito”.

Antes da publicação do livro, Feild organiza quatro conferências para divulgar a nova forma de arte no Museu Fogg da Universidade Harvard. Para que os temas abordados - “História”, “Lay-out”, “Animação” e “A tela” - fossem compreendidos mais facilmente pelo público, promove também uma exposição de esboços, maquetes, diagramas coloridos e transparências em celulóide e toma o cuidado de dispor o “material do ateliê” de maneira a “enfatizar a continuidade e o desenvolvimento de ideias que culminam na filmagem de um longa-metragem de Disney”, como se lê num artigo da revista “Harvard Crimson”. O historiador, que tinha realizado pesquisas no estúdio Disney no verão de 1938, inaugura a mostra em fevereiro do ano seguinte, dando destaque a personagens de curtas-metragens (Mickey, Minnie, Donald) e de longas-metragens (o Touro Ferdinando, Branca de Neve e os anões). O filme de 1937 recebe

um tratamento privilegiado com a exibição de estudos preliminares de animais, de desenhos em escala de diferentes personagens e de uma série de transparências. A complexidade do processo de animação é exemplificada com uma sequência protagonizada por Mickey e Minnie num carrossel, que era resultado de um método de sobreposição de cinco camadas de celulóide, cada uma contendo uma parte da imagem final.

“No campo crítico, Disney é comparado com Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rembrandt, Honoré Daumier, Edgar Degas, Pablo Picasso e Henry Matisse, dentre outros. Em 1933, Dorothy Grafly apresenta-o como o criador da “primeira arte genuinamente americana desde os índios originários”. A crítica não hesita em afirmar que o desenho animado foi além do impressionismo por ser capaz de criar movimento, tendo demonstrado ainda ser tão experimental quanto as pesquisas de Gustave Courbet e Picasso. Do mesmo modo que o pintor espanhol, Disney “distorce e reproduz o irreal,

mas dessa irrealidade provém uma excelente participação emocional que convence”, ao contrário das manifestações contemporâneas, cada vez mais subjetivas e incompreensíveis para o público em geral. O universo de Disney “visa provocar a realidade do irreal”, mantendo viva “a tradição da fantasia e da imaginação”. Grafly localiza na série das “Sinfonias tolas”, iniciada em 1929, “o triunfo de uma nova arte”. Nestas, com a pincelada de sua imaginação, Walt Disney pinta uma sequência de movimentos e consegue episódios tocantes que fazem pela arte o que a orquestra faz pela música. Elas viabilizam não uma sequência, como na tela, mas a interrelação de muitas sequências que, juntas, promovem uma nova experiência emocional.

O lançamento de “Pinóquio” em 1940 leva o crítico C. J. Bullirt a propor um paralelo com a arte abstrata. Em algumas sequências do longa-metragem, Bullirt detecta a presença de uma abstração peculiar, que consegue funcionar porque tem algo significativo a dizer, ao

contrário daquela dos “pequenos Picassos” norte-americanos. Em 1942, o cartunista britânico David Low publica o artigo “Leonardo da Disney”. Nele, o realizador é apresentado não como um artesão, mas como um artista dotado de um cérebro próprio, a figura mais significativa das artes gráficas desde Leonardo”.

Num artigo dedicado a “Dumbo” (1941), Siegfried Kracauer não propõe nenhum paralelo com artistas ou estilos, mas insta Disney a seguir o exemplo dos grandes pintores, levando a um novo nível os objetos reais e imaginários de seus filmes graças a exercícios de transformação. O autor detecta “certa tendência a esse tipo de transformação” em algumas sequências do longa-metragem, dando um destaque particular àquela que mostra o momento em que a tenda do circo é armada, que transpõe a realidade para uma esfera “estranha e excitante”. Essa sequência e outras “invenções felizes” como o grupo de corvos e a dança das borbulhas de champanhe levam a animação disneyana de volta aos momentos iniciais,



caracterizados pela negação dos conceitos tradicionais de realidade e pela criação de leis próprias para os “elementos de nosso mundo visível”.

Enfeixadas na sequência em que Minnie usa a própria calcinha como paraquedas em “O maluco do avião” (1928) e naquela de “A dança dos esqueletos” (1929), em que o fêmur é usado para tocar um xilofone feito de ossos, essas leis próprias originam metamorfoses capazes de destruir as conexões familiares e de expressar “o domínio do artista sobre seu material”. Essas observações têm como lastro a convicção do autor de que o desenho animado “tende à dissolução antes do que ao revigoramento da realidade convencional” e de que sua função “não é desenhar uma realidade que se veria melhor na fotografia”, corroborando a importância conferida ao momento mais anárquico e irreverente do gênero.

Visto como uma nova forma de arte, o desenho animado começa a ser divulgado em exposições realizadas em diversas cidades estadunidenses.

A primeira, com curadoria de Dorothy Grafly, é organizada pela Aliança Artística de Filadélfia (1932), consistindo na reunião de inúmeros desenhos de produção do Estúdio Disney com o objetivo de evidenciar suas relações com a arte moderna. No ano seguinte, o Museu das Crianças do Instituto de Arte de Chicago apresenta a exposição “Desenhos para Mickey Mouse e as ‘Sinfonias tolas’ de Walt Disney”. Convencido de que o desenho animado era “uma nova forma de arte”, o curador do Museu de Arte do Condado de Los Angeles, Ronald McKinna, apresenta, em 1940, a “Retrospectiva Walt Disney”, que abarcava a produção do estúdio entre “O vapor Willie” (1928) e “Fantasia” (1940). Ao exibir os processos artísticos da animação, McKinna pretendia demonstrar que Disney tinha elevado “as imagens animadas de uma forma crua de entretenimento à dignidade da verdadeira arte”.

A relação do desenho animado com a arte do presente é explicitada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, que inclui quatro fotogramas

intitulados “Pacificador de lobo”, pertencentes ao curta-metragem “Os três lobinhos” (1936) na mostra “Arte fantástica, dadá e surrealismo”, na seção dedicada aos “artistas independentes” (1936). Disney tem como companheiros de segmento artistas do quilate de Herbert Bayer, Alexander Calder, César Domela, Walker Evans, Julio Gonzales, Wyndham Lewis, George Platt Lynes, Kasimir Malevitch, Lázló Moholy-Nagy, Georgia O’Keeffe e David Alfaro Siqueiros, dentre outros. “A dança dos esqueletos”, por sua vez, integra a seleção cinematográfica ao lado de clássicos de George Méliès, Emil Cohl, Robert Wiene e de obras experimentais de René Clair, Man Ray, Germaine Dulac, Marcel Duchamp e Luis Buñuel/Salvador Dalí.

Disney participa de outras exposições no museu nova-iorquino. Em 1938, “O maluco do avião” e “A dança dos esqueletos” são incluídos na seção cinematográfica da exposição “Três séculos de arte nos Estados Unidos”, apresentada no museu Jeu de Paume, de Paris. Iris Barry encerra o texto

ディズニー・アート展

THE ART  
OF  
Disney



dedicado ao cinema com a figura do realizador californiano. Meio “positivamente vital”, que resulta da combinação dos “ingredientes mais radicalmente populares e tradicionais”, o cinema é capaz de absorver rapidamente todo tipo de elemento e dobrar a seus fins todas as inovações técnicas. Nesse contexto, destacam-se os desenhos animados de Disney, “os filmes mais universalmente apreciados de nossos dias”, tributários do uso do som e pioneiros na reintrodução da cor.

Uma avaliação mais alentada da arte de Disney será proposta por Barry no press-release da mostra “Bambi: a criação de um filme animado sonoro”, apresentada na Galeria dos Jovens do Museu de Arte Moderna, em julho de 1942. Definidos “genuinamente americanos”, os desenhos do estúdio californiano são colocados pela curadora sob a égide do “folclore contemporâneo”. As qualidades destacadas em 1938 - pioneirismo na combinação de som e imagem e no uso da cor - voltam a ser evocadas ao lado de um conjunto de novos

predicados: “Sua simplicidade, seu gosto formidável e seu desrespeito desafiador capturaram a imaginação do público e conseguiram mantê-la firmemente, apesar de algumas resvaladas na astúcia e no sentimentalismo nas realizações experimentais mais longas”. Alguns personagens - como Mickey e Pluto, os Três Porquinhos, o Pato Donald, Tambor e Bambi - ganham destaque na apresentação de Barry.

Dividida em três seções, a exposição de 1942 era disposta em painéis que exibiam desenhos originais, pinturas de fundos e células de animação relativos aos principais personagens do filme - Bambi e a mãe, Tambor, Flor e Amigo Coruja - e algumas sequências centrais. O público tinha também oportunidade de entrar em contato com o processo de produção de um longa-metragem animado, desde a concepção inicial até a realização final em celulóide. Além de “Bambi”, havia exemplos derivados de outros dois filmes do estúdio: “Fantasia” e “O dragão dengoso” (1941). Por fim, os visitantes podiam assistir a uma

sequência de dois minutos e meio de “Bambi” e ver uma maquete do estúdio de Burbank, “muito parecido com uma fábrica moderna”.

Apresentado em concomitância com o lançamento oficial do filme nas salas cinematográficas, o evento dedicado a “Bambi” pode ter constituído uma espécie de desagravo a Disney, criticado por uma parcela da imprensa ao participar de uma mostra no Museu Metropolitano de Arte em 1939. Com a intermediação do galerista Julien Levy, Disney tinha doado em 1938 o guache sobre celulóide “Os abutres”, do filme “Branca de Neve e os sete anões”. Sua apresentação numa exposição de doações recentes provoca uma acirrada controvérsia em diferentes jornais norte-americanos. O “Philadelphia Record” escreve sem rodeios que a aquarela de Disney “será pendurada sob o mesmo teto das maiores obras dos maiores mestres da pintura, e o Metropolitan nem cora com isso”.

Outro jornal acusa a instituição de querer reescrever a história da arte: “Estamos chegando ao ponto



de poder detectar um parentesco entre o sr. Disney e os pintores da Creta antiga, entre os modernistas atuais e o homem pré-histórico das cavernas, e de ter que ler que todas essas pessoas fazem parte do mesmo bloco de criação”. Cabe a Harry Wehler, curador da seção de pintura europeia e americana, justificar o aceite da doação. “Os abutres” são definidos “um momento explícito de movimento parado”. Disney, por sua vez, é apresentado como “uma grande figura histórica no desenvolvimento da arte americana”, criador de algo que Wehler considera a maior manifestação artística popular de sua geração.

Depois do fim da Segunda Guerra Mundial, o cinema de animação enfrenta diversos problemas que irão alterar seus modos de produção e recepção. Os estúdios deparam-se com a falta de recursos para continuar a investir em produções mais experimentais, optando por filmes de caráter mais realista logo no momento em que a arte enveredava pelo expressionismo abstrato.

Apesar do sucesso de “Cinderela” (1950), que vinha compensar os fracassos comerciais de “Fantasia”, “Pinóquio” e “Bambi”, Disney prefere dedicar-se ao cinema convencional e à concretização da Disneylândia. A transmissão dos desenhos animados pela nascente televisão acaba por confinar o gênero na categoria da cultura de massa, pois ele passa a ser visto como um mero entretenimento destinado ao público infantil.

Enquanto os museus tomam distância do universo da animação, Disney tenta manter vivo o interesse por seu lastro artístico graças à difusão de suas técnicas de produção no programa televisivo semanal (11 de novembro de 1955) e da exposição “A arte da animação. Uma retrospectiva de Walt Disney”. Concebida para realçar a abordagem artística de “A Bela adormecida” (1959), a mostra tem três versões. Na de 1958, circula pelos Estados Unidos. Dois anos mais tarde, é enviada à Europa e ao Japão para acompanhar as estreias do filme. No país asiático, é exposta em dezessete lojas de departamento

antes de chegar ao Museu Nacional de Arte Moderna de Tóquio. Entre 1960 e 1966, ocupa a Terra do Amanhã na Disneylândia.

Em junho de 1981, a exposição “Animações e animadores de Disney” representa a retomada de um diálogo institucional com uma forma de arte moderna. Organizada pelo curador convidado Greg Ford para o Museu Whitney de Arte Americana, a mostra é distribuída em sete segmentos: introdução técnica a instrumentos e fases envolvidos na produção de um desenho animado; período pioneiro (1927-1932), dedicado ao surgimento de Mickey; comparação entre Mickey e as “Sinfonias tolas”; papel dos animadores; desenvolvimento dos personagens e da natureza; os “Nove velhos”, que ajudaram a definir o “estilo Disney”; longas-metragens (“Branca de Neve e os sete anões”, “Pinóquio”, “Fantasia”, “Dumbo” e “Bambi”). A exposição era acompanhada de vinte e um programas cinematográficos, que abordavam os mais diferentes aspectos da animação disneyana e de seus personagens.

Ford tinha introduzido uma novidade na apresentação das obras: elas vinham acompanhadas dos nomes dos artistas e animadores que as haviam concebido. Desse modo, o público pode associar Ub Iwerks a Mickey, e Norman Ferguson a Pluto. Tem oportunidade de conhecer o papel de figuras como Fred Moore, criador do Mickey de “O pequeno alfaiate” (1938); de Dick Lundy; de Art Babbit, responsável pelos cogumelos chineses de “Fantasia”; de Vladimir Tytla, que tinha concebido o personagem Stromboli de “Pinóquio” e o Diabo de “Fantasia”; de Ward Kimball, que tinha contribuído para “Você já foi à Bahia?” (1945) e para “Pinóquio” junto com Jiminy Cricket e Frank Thomas. Entra em contato com o trabalho dos “Nove velhos”, isto é, Milt Kahl, Eric Larson, Les Clark, Marc Davis, Thomas, Kimball, Ollie Johnston, John Lounsberry e Wolfgang Reitherman. Outro aspecto interessante é a comparação entre o estilo naturalista das “Sinfonias tolas” e a interação psicológica de Mickey com Donald e Pateta. No segmento dedicado aos longas-metragens, o curador expõe modelos

escultóricos e bonecos que inspiraram a criação dos personagens, além dos costumeiros desenhos, pinturas de fundo e células de animação.

Na apresentação da brochura que acompanhava a mostra, John Hanhardt atribui a Disney uma “contribuição única à arte da animação e do filme”, por ter aberto “um novo caminho” em sua estética e em suas técnicas, e insere os personagens do estúdio na “iconografia da cultura americana do século XX”. Os curtas-metragens produzidos entre 1937 e 1942 são definidos “ímpares pela sofisticação visual e pelo tratamento dos personagens e da narrativa”. O Estúdio Disney contribuiu de forma determinante à linguagem e ao vocabulário da animação em termos de movimentos de câmera, composição do fotograma, profundidade de campo, timing da ação dentro da sequência, distorções de ações e movimentos, mudanças de ponto de vista. Além de fazer o elogio da mão do artista, que “articula e controla a ação, o timing do movimento, a sutileza dos gestos individuais na tela”, Hanhardt

busca uma referência qualificada no Eisenstein de “A encarnação de um mito”. Ao refletir sobre sua produção da ópera “A valquíria” (Richard Wagner), o diretor soviético tinha atribuído à cinematografia moderna a tarefa de criar um conjunto integral, guiado por “uma única emoção penetrante, um único tema, uma única ideia”. Entre os poucos exemplos de “verdadeira consonância cinematográfica de som e imagem”, Eisenstein citava algumas sequências “do maravilhoso “Branca de Neve” de Disney” e outras específicas de seu “Alexander Nevsky” (1938).

Sinônimo por antonomásia de desenho animado, o Estúdio Disney continua a ser objeto de exposições entre 1995 e os dias atuais. Em junho de 1995, o Museu de Arte Moderna de Nova York inaugura a mostra “Desenhando a magia: a arte da animação de Disney”. Por meio de 300 obras provenientes da Biblioteca Walt Disney de Longas-metragens de Animação e dos Arquivos Walt Disney, a curadora Mary Carliss destaca os três momentos fundamentais da história do estúdio:

as primeiras décadas, baseadas em desenhos manuais; as transformações da década de 1960 graças ao uso de uma técnica xerográfica especial que permitia a reprodução direta do desenho no celulóide, sem perda da “espontaneidade do animador”; a introdução de computadores para criar e colorir os desenhos a partir de 1991. A exposição ia de 1928 (“O vapor Willie”) a 1995 (“Pocahontas”), passando por realizações clássicas como “Branca de Neve e os sete anões”, “Dumbo”, “A Bela adormecida”, e pela reinvenção do formato por meio de “A pequena sereia” (1989), “A Bela e a Fera” (1991), “Aladim” (1992) e “O Rei Leão” (1994).

Se as exposições realizadas nos Estados Unidos não eram acompanhadas de catálogos, essa falha será reparada em 2006 com “Era uma vez Walt Disney, nas fontes da arte dos estúdios Disney”, apresentada nas Galerias Nacionais do Grand Palais (Paris) e, posteriormente, no Museu de Belas Artes de Montréal. O curador da mostra, Bruno Girveau, vê em Disney um visionário que soube aliar arte

e entretenimento e levar a animação a novos patamares. Mais do que uma exposição, o empreendimento de 2006 é definido por ele como “um verdadeiro reconhecimento do meio artístico ao mestre do entretenimento moderno e a seu estúdio de animação, e a prova inegável de que seus filmes são considerados por todos verdadeiras obras de arte”.

A mostra, que abarca a produção do estúdio entre “O vapor Willie” e “Mogli, o menino lobo” (1967), vai além do prometido no título. Ao lado das fontes literárias, artísticas e cinematográficas que embasaram o trabalho dos animadores, destaca as figuras de alguns desenhistas pioneiros (Albert Hurter, Gustaf Tenggren e Kay Nielsen), a frustrada colaboração com Salvador Dalí e a presença do universo Disney na arte contemporânea, pois o curador parte do pressuposto de que estas produções fazem parte do inconsciente coletivo. A mostra foi acompanhada por um documentário e algumas publicações: um catálogo de 356 páginas, uma brochura de 44 páginas destinada

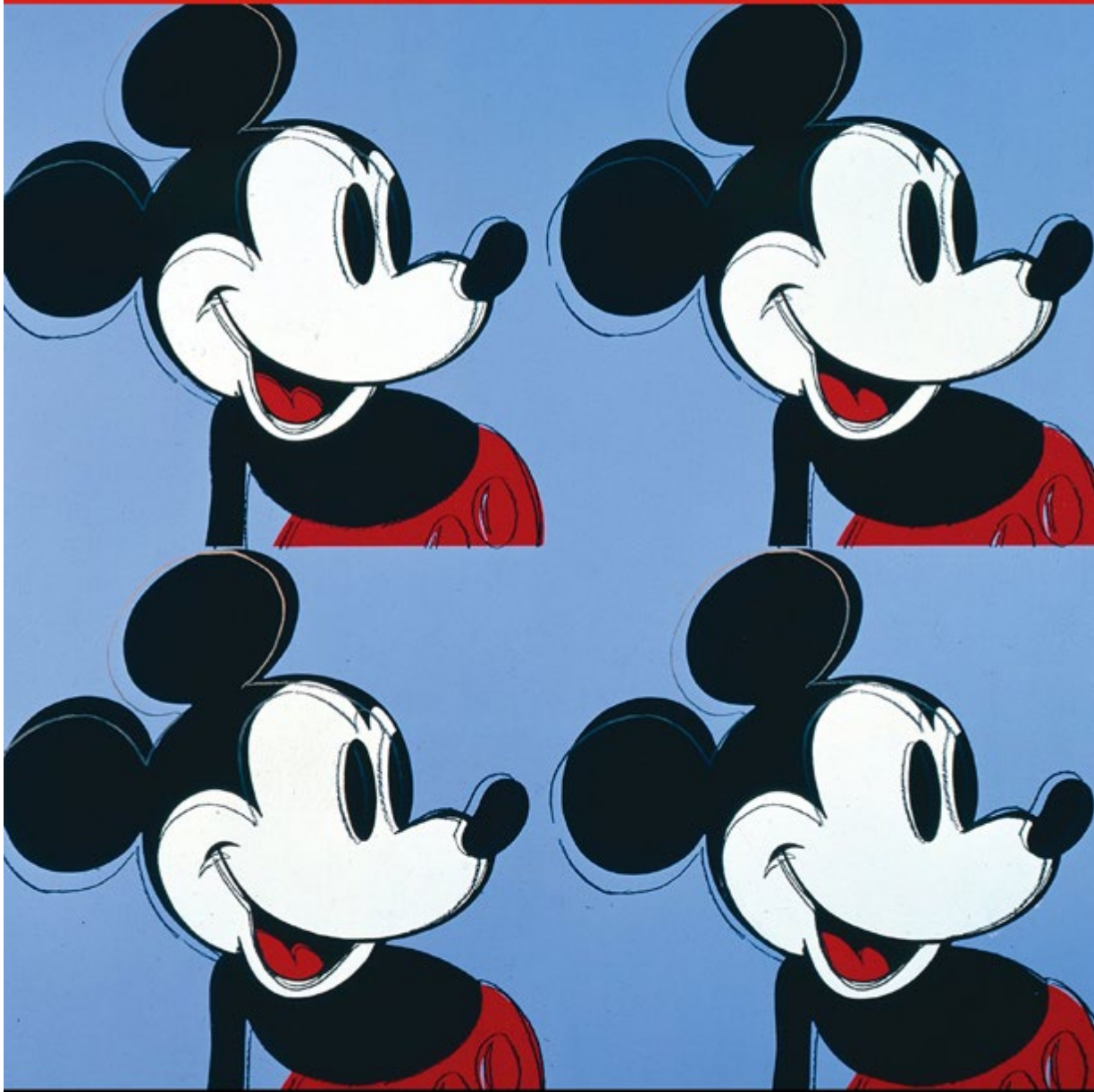
ao público infantojuvenil e o livro “Walt Disney: l’âge d’or”, de Pierre Lambert, que colaborou com Girveau ao lado de Dominique Païni.

Entre julho e setembro do mesmo ano, o Museu de Arte Contemporânea de Tóquio exibe 550 obras em “A arte de Walt Disney”. A mostra é motivada por um achado inesperado, ocorrido dois anos antes, num depósito da Universidade de Chiba, no qual estavam armazenadas 250 obras doadas por Disney ao Museu Nacional de Arte Moderna de Tóquio em 1960. Transferidas para a instituição de ensino em 1962, as obras, provenientes da exposição “A arte da animação. Uma retrospectiva de Walt Disney”, estavam relativamente bem conservadas, o que permitiu sua integração com outras emprestadas pela disneyana Biblioteca de Pesquisas sobre Animação. Disney tinha doado ao museu japonês algumas combinações de celulóides e fundos de “Flores e árvores” (1932) e “Os três porquinhos” (1933), fundos de sequências de “Fantasia”, trabalhos preparatórios para “Branca de Neve e



# MICKEY MOUSE

EMBLEM OF THE AMERICAN SPIRIT



GARRY APGAR

os sete anões” e “A Bela adormecida”, dentre outros. Na seleção deixada em Tóquio havia um fundo de floresta estilizado, concebido por Eyvind Earle para “A Bela adormecida”, inspirado nos manuscritos franceses do século XV e na pintura dos irmãos Van Eyck. Havia também esboços conceituais de Mary Blair, realizados para “Peter Pan” (1953), “Cinderela” e “Alice no País das Maravilhas” (1951).

Em novembro de 2016, o parisiense Museu de Artes Lúdicas apresenta a exposição “A arte dos estúdios de animação Walt Disney: o movimento por natureza” para celebrar a modernidade e o talento artístico de seus realizadores. Quinhentos trabalhos que cobrem a produção do estúdio entre 1928 e 2021 são apresentados pelo Centro Australiano da Imagem em Movimento na mostra “Disney: a magia da animação”, a partir de 13 de maio de 2021. O evento organizado pela instituição de Melbourne articula-se em cinco seções (década de 1920; décadas de 1930 e 1940; inovações estilísticas do pós-guerra; renascimento dos anos

1990; revolução digital) e destaca produções como “O vapor Willie”, “Branca de Neve e os sete anões”, “Fantasia”, “Pinóquio”, “Dumbo”, “A dama e o vagabundo” (1955), “A Bela adormecida”, “Mogli, o menino lobo”, “A pequena sereia”, “O Rei Leão”, “Pocahontas”, “Frozen” (2013), “Moana” (2016), “Frozen 2” (2019) e “Raya and the last dragon” (2021). O Museu Metropolitano de Nova York propõe, em dezembro do mesmo ano, um recorte das fontes visuais que foram utilizadas em algumas produções do estúdio. “Inspirando Walt Disney: a animação das artes decorativas francesas” articula-se em oito seções dedicadas a objetos, obras de arte e arquiteturas que foram utilizados como fontes visuais em “A Bela e a Fera”, o filme “mais rococó” do estúdio; em duas curtas-metragens da série “Sinfonias tolas” (“A loja dos relógios”, 1931 e “The china shop”, 1934); em “Branca de Neve e os sete anões”, “Cinderela” e “A Bela adormecida”.

Mas não é só a produção do estúdio Disney que é exibida em instituições

culturais nos últimos tempos. Em agosto de 2005, o Museu do Design de Zurique apresenta “Espaço artificial”, com curadoria de Suzanne Buchan e Andres Janser. Norteadada pelo objetivo de demonstrar as relações interdisciplinares existentes entre a animação pré e pós-digital e o espaço arquitetônico e as possibilidades expressivas desse encontro, a exposição apresenta vinte e seis filmes de realizadores independentes como Caroline Leaf, Barry Purves, Clive Walley, Stuart Hilton e Paul Driessen. Interessados, antes de tudo, em levar ao público processos artísticos de produção e não tanto resultados finais, os curadores pretendem discutir as maneiras pelas quais as técnicas de animação podem explorar e subverter a percepção espacial corriqueira a partir de quatro seções temáticas: “Espaço narrativo”, “Espaço interior ou pessoal”, “Paisagem natural/urbana” e “Espaço arquitetônico”.

Com curadoria de Greg Hilty, o Centro de Arte Barbican (Londres) inaugura em 15 de junho de 2011,

a mostra “Veja-me em movimento”, que circula até 2016 por diversos países: Canadá, Taiwan, Brasil, Estados Unidos, México, Espanha e Rússia. Apresentada em 2013 nas sedes carioca (4 de fevereiro-7 de abril) e brasiliense (30 de abril-7 de julho) do Centro Cultural Banco do Brasil, sob o título de “Movie-se: no tempo da animação”, a exposição é colocada por Hilty sob a égide do sonho. Quase todos os filmes, que constituem a espinha dorsal da curadoria, trazem a mesma qualidade dos sonhos: parecem surgir do nada, são estranhos e ao mesmo tempo familiares, constantemente terminando como se tivessem sido interrompidos, em vez de resolvidos, e deixando um resíduo de desconforto estranho. Como os sonhos, eles começam a fazer sentido apenas quando considerados em conjunto ao longo do tempo, em contexto, em vez de como ocorrências únicas.

A premissa de que o filme animado pode ser “comparado a um sonho” leva o curador a concluir que o mundo da animação em si “pode ser visto como

uma imagem do inconsciente coletivo”, uma vez que seus temas principais são, em geral, “primitivos: animais, crianças, acidentes, truques, comédia pastelão, transformações, violência, repetição, maravilha”. Guiado pela ideia de que a “experiência cumulativa” faz funcionar a animação como “uma mídia cultural afetiva”, Hilty divide a apresentação em sete seções: “Aparições”, “Personagens”, “Super-humanos”, “Fábulas”, “Fragmentos”, “Estruturas” e “Visões”. Desse modo, o visitante pode, por exemplo, comparar “O esqueleto feliz” (c. 1897-1898), de Louis Lumière, com o disneyano “A dança dos esqueletos” e perguntar-se se este não se inspira naquele, em virtude dos exercícios de decomposição e recomposição e da autonomia conferida a alguns ossos durante a apresentação desinibida da marionete.

Na seleção de Hilty tanto cabem experiências levadas a cabo nos estúdios de animação quanto trabalhos feitos por artistas visuais contemporâneos como William

Kentridge, Kara Walker, Francis Alÿs, Patrick Bokanowski, Igloo. Apresentada na primeira seção, a instalação “Shadow cinema” (2011) de Christian Boltanski reduz a animação à sua configuração “mais simples: objeto, luz e imagens derivadas dos recantos mais profundos do inconsciente coletivo e lembranças de sonhos involuntários”. As experiências abstratas realizadas por criadores de vanguarda como Viking Eggeling, Len Lye, Harry Smith, Oskar Fischinger, Fernand Léger e por expoentes mais recentes (Jules Engel e Stam Brakhage, por exemplo) ganham destaque na seção “Estruturas”, demonstrando como a animação acrescenta elementos de duração e mudança na arte moderna e contemporânea graças a metamorfoses baseadas no tempo.

O relançamento de “Fantasia” em 1963 e em 1969 marca um novo momento de aproximação entre críticos e historiadores da arte e o cinema de animação. No ano de 1973, destacam-se duas publicações: o artigo “Disney: mousebrow to highbrow”, publicado

na edição da revista “Time” de 15 de outubro; e o livro “The art of Walt Disney: from Mickey Mouse to the Magic Kingdoms”. O autor do artigo, Robert Hughes, detecta numa sequência de “Fantasia” o momento em que a iconografia disneyana começa a afetar a arte erudita: quando Mickey sobe ao pódio e aperta a mão de Leopold Stokowski. Nesse momento, caem as barreiras que separavam a arte erudita da arte de massa: “Foi inevitavelmente Mickey que fez de Stokowski mais do que um astro, não o inverso. O gesto tornou possível a pop art e, após uma gestação de quase vinte anos, ela chegou numa enxurrada de camundongos”.

O historiador da arte britânico, Christopher Finch, que tinha publicado em 1968 “Pop art: object and image”, lança, cinco anos mais tarde, o livro sobre Disney, no qual analisa os métodos de trabalho do estúdio e demonstra como funcionava a relação entre tecnologia e arte na criação dos desenhos animados. O sucesso do livro pode ser aquilatado pela publicação de novas edições em



1975, 1995 e 2004 e pelo lançamento de uma nova versão ampliada, que recebe o título de “The art of Walt Disney: from Mickey Mouse to the Magic Kingdoms and beyond”. O acréscimo de “além” no título justifica-se pela inclusão de novos capítulos dedicados aos Estúdios Pixar, a outros filmes realizados pela companhia e aos parques temáticos. A atitude de Finch em relação à animação, porém, é ambígua. Esta e outras obras dedicadas a diferentes produções do estúdio californiano – “Walt Disney’s America” (1978), “The art of Lion King” (1994) e “Disney’s Winnie the Pooh” (2002) – são incluídas em seu site na categoria de “livros sobre cultura de massa”. A rubrica “livros de arte” é reservada a monografias sobre Patrick Caulfield (1969), Norman Rockwell (1975; 1979), Chuck Close (2007; 2010) e a um título como “Pop art: US/UK connection” (2011, coautoria).

Nas décadas seguintes, artigos, teses e livros continuam sendo dedicados à animação e a suas relações com o universo artístico, demonstrando

que a temática se presta a análises múltiplas e diversificadas. A professora de Estética Política da Universidade de Londres Esther Leslie publica, em 2002, “Hollywood flatlands: animation, critical theory and the avant-garde”, no qual lança mão dos conceitos marxistas de fetiche da mercadoria e reificação para analisar certos aspectos do momento inaugural do gênero. Tendo como foco principal a análise das relações entre cultura de massa e inovações técnicas e formais, a autora propõe trabalhar com uma ideia de cultura atenta a fenômenos como o desenho animado, o quadro suprematista e o conto de fadas inseridos num mesmo contexto. Ao longo do livro Leslie debruça-se sobre alguns encontros entre intelectuais e personagens da animação, dando um destaque particular às reflexões sobre Mickey feitas por Walter Benjamin e Serguei Eisenstein e à decepção de Siegfried Kracauer com as mensagens conservadora de “Dumbo” e dos longas-metragens animados em geral.

Outro historiador da arte, Garry Apgar, é atraído pela figura de Mickey, a quem dedica um primeiro ensaio em 1997, embrião de um livro de fôlego que será publicado em 2015, no qual o camundongo é visto sob uma dupla perspectiva: personagem de desenho animado e encarnação da personalidade norte-americana. Se o título “Mickey Mouse: emblem of the American spirit” não deixa dúvidas sobre as intenções do autor, é impossível não perceber que a análise proposta abre novas perspectivas para a compreensão das relações entre animação e artes visuais, sobretudo nos capítulos “No templo da arte erudita” e “A arte pop vai ao rato”. Apgar que, em 2014, organizou “A reader of Mickey Mouse” com um apanhado da fortuna crítica do personagem, declara sua satisfação por ter comparado a evolução gráfica do camundongo com “os estágios da arte grega, do arcaico ao clássico e deste para o estilo helenístico”. Essa aproximação audaciosa tinha sido proposta no ensaio de 1997, publicado dois anos mais tarde:

Pode-se também ver a metamorfose formal de Mickey em termos similares àqueles da trajetória estilística da arte grega antiga. Na encarnação mais incipiente, seus traços físicos imitam aqueles de um “kouros” arcaico: jovem, primitivo, quase nu, irradiando boas vibrações e uma energia natural. O aspecto quintessencial de Mickey e suas proporções canônicas alcançaram a perfeição no auge da Depressão. O análogo antigo para esse Mickey arquetípico é a fase do alto classicismo da escultura grega, emblemada em Policleto. Por volta de 1940, inicia-se um estilo mais arrojado. O Mickey vestido, tal como aparece num determinado momento do segmento “O aprendiz de feiticeiro” de “Fantasia”, equilibrando-se dramaticamente num promontório rochoso, evoca deusas gregas em panejamentos flutuantes, tipificadas por monumentos “helenísticos-barrocos” como a alada “Vitória de Samotrácia”. Chega-se finalmente àquilo que, em termos cripto-wölffinianos, pode ser reportado ao estágio do “Declínio e Queda”: a degeneração do antigo Rato brincalhão num suburbano do pós-guerra totalmente

vestido, de acordo com os desenhos de Floyd Gottfredson para as tiras dos anos 1950 e 1960. Trata-se da mesma figura que, como um ex-atleta profissional necessitado de dinheiro, trabalha agora para as multidões como um “repcionista” nos parques temáticos de Disney.

Se o paralelo aventado por Apgar demonstra que o desenho animado é portador de possibilidades analíticas ainda insuspeitas, não se pode esquecer que as relações da modalidade cinematográfica com as artes plásticas abarcam outros aspectos, como o diálogo dos artistas com alguns de seus personagens e as fontes visuais utilizadas sobretudo na criação dos longas-metragens, que serão abordados num próximo artigo.

## REFERÊNCIAS

APGAR, Garry. The meaning of Mickey Mouse (1999). Disponível em: <[academia.edu/7797511/The\\_Meaning\\_of\\_Mickey\\_Mouse](http://academia.edu/7797511/The_Meaning_of_Mickey_Mouse)>.

\_\_\_\_\_. “Mickey Mouse: emblem of the American spirit”. San Francisco: The Walt Disney Family Foundation Press, 2015.

BARRY, Iris. Cinema. In: “Trois siècles d’art aux États Unis”. Paris: Éditions des Musées Nationaux, 1938.

BRETTON, André. La peinture animée. In: \_\_\_\_\_. “Oeuvres complètes”. Paris: Gallimard, 1992, v. 2.

BUCHAN, Suzanne. Oscillating the ‘high/low’ art divide: curating and exhibiting animation. In: RUGG, Judith; SEDGWICK, Michèle (org.). “Issues on curating contemporary art and performance”. Bristol-Chicago: Intellect, 2007.

BURCHARD, Wolf. Is Disney “art”? The debate that just won’t die (13 dez. 2021). Disponível em: <[slate.com/news-and-politics/2021/12/the-debate-over-disney-as-art.html](http://slate.com/news-and-politics/2021/12/the-debate-over-disney-as-art.html)>.

CANEMAKER, John. Revisiting 1981:

‘Disney animations and animators at the Whitney Museum (15 maio 2017). Disponível em: <[animatedeye.johncanemaker.com/blog/revisiting-1981-disney-animations-and-animators-at-the-whitney-museum](http://animatedeye.johncanemaker.com/blog/revisiting-1981-disney-animations-and-animators-at-the-whitney-museum)>.

Disney exhibit at Fogg will supplement 4 Feild lectures (15 fev. 1939). Disponível em: <[thecrimson.com/article/1939/2/15/disney-exhibit-at-fogg-will-supplement](http://thecrimson.com/article/1939/2/15/disney-exhibit-at-fogg-will-supplement)>.

Disney: the magic of animation. Disponível em: <[acmi.net.au/whats-on/disney-the-magic-of-animation-exhibition](http://acmi.net.au/whats-on/disney-the-magic-of-animation-exhibition)>.

Eisenstein, Sergei. “Film essays and lectures”. Princeton: University of Princeton Press, 1982.

HANHARDT, John G. [Apresentação]. In: “Disney’s animations and animators”. New York: Whitney Museum of American Art, 1981.

HILTY, Greg; PARDO, Alona (org.). “Movie-se: no tempo da animação”; trad. Latinlanguages. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

“Fantastic art, dada, surrealism”.

New York: Museum of Modern Art, 1936.

HOBERMAN, D. Ivan the Terrible, Parts I and II (23 abr. 2001). Disponível em: <[criterion.com/current/posts/535-ivan-the-terrible-parts-i-and-ii](http://criterion.com/current/posts/535-ivan-the-terrible-parts-i-and-ii)>.

HOEK, Els. Mondrian in Disneyland. “Art in America”, New York, v. 77, n. 2, fev. 1989.

Il était une fois Walt Disney, aux sources de l’art des Studio Disney (9 out. 2008). Disponível em: <[artofdisney.canalblog.com/archives/2008/10/09/10875508.html](http://artofdisney.canalblog.com/archives/2008/10/09/10875508.html)>.

Il était une fois Walt Disney. Aux sources de l’art des Studios Disney. Disponível em: <[grandpalais.fr/fr/evenement/-il-etait-une-fois-walt-disney](http://grandpalais.fr/fr/evenement/-il-etait-une-fois-walt-disney)>.

Inspiring Walt Disney: the animation of French decorative arts. Disponível em: <[metmuseum.org/press/exhibition/2021/inspiring-walt-disney](http://metmuseum.org/press/exhibition/2021/inspiring-walt-disney)>.

KRACAUER, Siegfried. “Ensayos sobre cine y cultura de masas: escritos norteamericanos”. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2016.

LESLIE, Esther. “Hollywood flatlands:

animation, critical theory and the avant-garde”. London-New York: Verso, 2004.

The lost art of Disney: 250 original cels found. Disponível em: <[ifitshipitshere.blogspot.com/2008/03/250-original-disney-animation-art-cels.html](http://ifitshipitshere.blogspot.com/2008/03/250-original-disney-animation-art-cels.html)>.

MCGILL, Molly. “Hidden Mickey: animation’s exclusion from art history”. Chapel Hill: University of North Carolina, 2014.

NEUMAN, Robert. Now Mickey Mouse enters art’s temple: Walt Disney and the intersection of art and entertainment (1998-1999). Disponível em: <[academia.edu/17589751/\\_Now\\_Mickey\\_Mouse\\_Enters\\_Arts\\_Temple\\_Walt\\_Disney\\_at\\_the\\_Intersection\\_of\\_Art\\_and\\_Entertainment](http://academia.edu/17589751/_Now_Mickey_Mouse_Enters_Arts_Temple_Walt_Disney_at_the_Intersection_of_Art_and_Entertainment)>.

The official website of Christopher Finch - Books, art, photographs. Disponível em: <[christopher-finch.com/cfpages/books/books.html](http://christopher-finch.com/cfpages/books/books.html)>.

Press-release da mostra Bambi: the making of an animated sound picture. Disponível em: <[assets.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_325326](http://assets.moma.org/documents/moma_press-release_325326)>.



pdf>.

Press-release da mostra Designing magic: Disney animation art. Disponível em: <[assets.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_27701.pdf](https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_27701.pdf)>.

Taking a serious look at Mickey Mouse (1 abr. 2016). Disponível em: <[gsas.yale.edu/news/taking-serious-look-mickey-mouse](https://gsas.yale.edu/news/taking-serious-look-mickey-mouse)>.

The reluctant dragon. Disponível em: <[disney.fandom.com/wiki/The\\_Reluctant\\_Dragon](https://disney.fandom.com/wiki/The_Reluctant_Dragon)>.

Stalin, Eisenstein, Walt Disney and Ivan the Terrible Disponível em: <[cliomuse.com/stalin-disney-eisenstein-ivan-the-terrible.html](https://cliomuse.com/stalin-disney-eisenstein-ivan-the-terrible.html)>.

The story of Disney's "The art of animation" (28 abr. 2014). Disponível em: <<https://cartoonresearch.com/index.php/the-story-of-disneys-the-art-of-animation-2>>.

WELLS, Paul. Animation and America. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002.

## **ANNATERESA FABRIS**

Historiadora e crítica de arte. Professora titular aposentada da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Publicou diversos livros sobre arte moderna e contemporânea. Entre suas últimas publicações, destacam-se “A fotografia e a crise da modernidade” (2015); “Fotografía y artes visuales” (2017); e “Realidade e ficção na fotografia latino-americana” (2021).