

***PARTE II***  
***CINEMA DE ANIMAÇÃO E ARTES VISUAIS: ENCONTROS E DESENCONTROS***  
**ANNATERESA FABRIS**



ARTIGO  
PARTE II  
CINEMA DE ANIMAÇÃO E  
ARTES VISUAIS: ENCONTROS E  
DESENCONTROS

ANNATERESA FABRIS  
ABCA/SÃO PAULO

Em 19 de agosto de 1934, o “Diário Carioca” noticiava que o Dr. Marcondes Filho, exibidor cinematográfico em Vitória, estava a caminho dos Estados Unidos para entregar a Walt Disney um bronze representando Mickey sobre um jabuti<sup>1</sup>, como homenagem de um grupo de intelectuais brasileiros. De autoria de Alfredo Herculano, a estatueta inspirava-se na lenda do veado e do jabuti, que “poderá servir de sugestão para um ‘animado’”<sup>2</sup>. O bronze era acompanhado por uma descrição da lenda e uma mensagem impressa em papel pergaminho, assinada por expoentes do mundo das letras, das artes e da imprensa (o próprio Herculano, Álvaro Moreyra, Viriato Correa, Eugênia Álvaro Moreyra, Alfredo Galvão, Oduvaldo Viana, Luiz Abreu, Gilka Machado, Henrique Pongetti e Leopoldo Gottuzo, dentre outros). Nesta, o grupo testemunhava sua admiração pelos desenhos animados de Disney e, “muito particularmente, pelo popularíssimo Mickey, que nós aqui batizamos de Camundongo Mickey”. Entregue no final daquele mês, a peça é comparada por Garry Apgar a duas

esculturas oitocentistas francesas - “Pescador napolitano brincando com uma tartaruga” (1831-1833), de François Rude, e “Garoto brincando com uma tartaruga” (c. 1858), de Pierre Hébert -, provavelmente inspiradas no subgrupo da estatuária grega dedicada a crianças com animais.

A obra, que demonstra a penetração do personagem disneyano no imaginário dos artistas, não era a primeira a representá-lo. Em 1932, Mickey tinha integrado o painel “Negócio político e sensacionalismo intelectual”, de Thomas Hart Benton, na qualidade de representante da nova “arte americana”, ao lado de outras figuras provenientes do universo da comunicação de massa: Mutt e Jeff, o capitão das tiras dominicais “The captain and the kids”, e Andy Gump, o marido das tiras “The Gumps”. O camundongo diferencia-se de seus companheiros de jornada por ter nascido como personagem do cinema de animação em 1928 e ter sido transposto para o universo dos quadrinhos dois anos mais tarde. Criados respectivamente em 1907-1908, 1914 e 1917 para tiras de jornal, Mutt e Jeff, o capitão e

as crianças e o casal Gump conhecerão novos momentos de fama no cinema de animação a partir de 1916, 1938 e 1920.

O painel com a figura de Mickey fazia parte de um conjunto maior intitulado “As artes da vida na América”, concebido por Benton para a sala de leitura da biblioteca do Museu Whitney de Arte Americana, então localizado no Greenwich Village<sup>3</sup>. Como o próprio artista explica numa brochura publicada pela instituição, as “artes da vida” diferem daquelas apresentadas nos museus, pois são “geralmente indisciplinadas”, em virtude de sua origem popular. Enraizadas na vida cotidiana, essas novas manifestações são também acrílicas e deficientes em termos técnicos, mas continuam a merecer o nome de arte, pois representam a “objetificação da emoção” do mesmo modo que as “formas mais cultas”. O tom satírico da cena repousa na contraposição criada pelo pintor entre três expoentes do jornalismo engajado - os editores Bruce Bliven (“The New Republic”), Oswald Garrison Villard (“The Nation”) e Mike Gold (“New Masses”) - e os

personagens ficcionais colocados sob a égide da águia americana, símbolo da liberdade. Enquanto os primeiros representavam os valores políticos, sociais e culturais de uma elite urbana, os segundos simbolizavam alguns dos princípios fundamentais da “Declaração de Independência dos Estados Unidos” (1776) - vida, liberdade e busca da felicidade -, como comprova o cartaz situado perto de Mickey com os dizeres “Dos escritos dos Fundadores”.

Se, como aponta Jake Milgram Wien, existiam diversos pontos de contato entre Benton e Disney, dentre os quais o interesse em informar e entreter um vasto público com obras originais e coloridas, enraizadas num “nacionalismo secular e democrático”, não se pode esquecer que o pintor via em Mickey e seus companheiros algo mais do que símbolos do gosto popular. De acordo com Apgar, sua presença poderia ser um reconhecimento de suas ramificações sociopolíticas “comicamente subversivas” e da importância de uma forma de arte eminentemente americana, o desenho animado. Além disso, ela permitia uma

tomada de posição anti-intelectual em nome dos direitos do homem comum.

O personagem disneyano destaca-se em primeiro plano no afresco “Comédia”, realizado em 1934 por John Steuart Curry para o auditório de uma escola de Westport (Connecticut). O painel, que formava um par com “Tragédia”, mostra na parte superior uma projeção de Charlie Chaplin no papel do Vagabundo andando sobre patins. Abaixo dele veem-se diversos personagens do universo do entretenimento: os atores de vaudeville Olsen e Johnson; Amos e Andy, protagonistas da série cômica radiofônica homônima desde 1928; Will Rogers, que atuava no teatro de revistas e no cinema; um trio de palhaços. Alguns dos personagens representados pertenciam à memória do observador, pois não trabalhavam mais em 1934: as dançarinas das “Ziegfeld Follies”, espetáculo encerrado em 1931; e o casal Irene e Vernon Castle, especializado em ritmos modernos (foxtrote, ragtime e jazz), que atua entre 1906 e 1918. O palco é ocupado também por uma figura ficcional: o tecelão Nico Novelo (Nick Bottom), criado por William Shakespeare para

a peça “Sonho de uma noite de verão” (1595-1596)<sup>4</sup>.

Inserido no universo do espetáculo como uma personalidade dotada de luz própria, Mickey tem um público particular. Sua exibição é assistida por Mutt e Jeff; Popeye e Olívia Palito, divulgados por histórias em quadrinhos e desenhos animados; um boneco de Pedro Coelho, personagem literário criado em 1901 por Beatrix Potter e rapidamente transformado num produto de consumo<sup>5</sup>; uma boneca Kepwie, concebida em 1912 por Rose O’Neill a partir do sucesso alcançado por esta nas tiras de jornal desde 1909. A presença do camundongo no mural é justificada por Brooke Peters Church, integrante da comissão que supervisionava o trabalho de Curry, com o argumento de que representava a concepção atual de comédia: “Ele é uma figura engraçada tão familiar a nossas crianças quanto Punch e Judy<sup>6</sup> o eram para nossos pais. Sua perpetuação no afresco de uma escola é um reconhecimento do fato de que o eternizamos nas memórias das crianças”.

Depois dessas primeiras manifestações, será necessário aguardar o ano de 1948 para que os artistas visuais voltem a lidar com personagens do cinema de animação. Naquele ano, Eduardo Paolozzi realiza duas colagens da série “Bunk” (1947-1950), cujos protagonistas são Mickey e Minnie. Baseada em materiais descartáveis como histórias em quadrinhos, revistas populares, cartões-postais e anúncios publicitários, dentre outros, a série explora as relações entre mercadoria e sexualidade de maneira ambígua. “Meet the people” (c. 1948), cujo título deriva da comédia musical patriótica (1944) dirigida por Charles Reisner e estrelada por Lucille Ball e Dick Powell, estrutura-se em volta da fusão do rosto da atriz com um prato de fruta e deste com um copo de suco de laranja. A parte inferior da composição é ocupada por uma lata de atum e pela figura de Minnie empoando o rosto, derivada do primeiro volume do “Anuário de Mickey”, publicado na Grã Bretanha em 1930. Essa visão irônica da cultura da classe média ganha um tom decididamente erótico na composição intitulada “Real gold”

(1948), na qual um Mickey atrevido e sorridente está justaposto a uma figura feminina em trajes íntimos e em pose insinuante, que estampava a capa de uma revista popular fundada em 1915, “Breezy Stories”. O título da colagem origina-se da marca de um suco de limão enlatado, posicionado do lado esquerdo do corpo feminino.

Sinônimo de bobagem, de contrassenso na gíria norte-americana, o termo “bunk” parece ter sido escolhido por Paolozzi para enfatizar a aparente falta de sentido das imagens produzidas e divulgadas pela indústria cultural. Fascinado e, ao mesmo tempo, crítico em relação a esse repertório, o artista escolhe duas figuras do cinema de animação que, nos dizeres de Apgar, estavam presas numa “tradição” cultural indissolivelmente ligada ao presente. Indagando-se se Paolozzi sentia uma afeição confusa ou saudade pelo casal ficcional, lembra que, em 1967, este se torna protagonista de outra obra de sua autoria, a “Tapeçaria Whitworth”, e chega à conclusão de que o artista deu um aspecto “intencionalmente cediço e irônico” à sua crítica da cultura

dominante no segundo pós-guerra, antecipando todos os tratamentos posteriores da figura do personagem de Disney.

Enquanto Paolozzi é ambíguo em relação ao universo disneyano, Claes Oldenburg não hesita em afirmar que sua versão pessoal de Mickey era uma espécie de autorretrato: “Eu sou o ‘Rato’, [...] o ‘Rato’ é cerebral. É autobiográfico. Refere-se, provavelmente, a meu processo de pensamento. [...] O ‘Rato’ é só uma cabeça”. O artista está falando do “Rato geométrico”, criado em meados da década de 1960, resultado da combinação entre a imagem do camundongo e uma antiga câmera cinematográfica, do qual existem sete versões em escalas diversas. Concebida, a princípio, como uma máscara mole usada pelos atores da performance “Moveyhouse” (1965), a obra, que consiste em dois círculos presos num retângulo, adquire a forma escultórica a partir de 1969.

O “Rato geométrico” está também na base do “Museu do Rato”, cuja primeira ideia data de 1966. Não tendo conseguido convencer o Museu de Arte

Contemporânea de Chicago a redesenhar a fachada de acordo com seu projeto (1967), o artista concretiza a ideia, de maneira provisória, na Documenta 5 (1972). O museu de Chicago, em 1977, exhibe uma versão mais duradoura da instalação, adquirida dois anos mais tarde pelo colecionador alemão Peter Ludwig. O visitante entra no espaço pelo nariz tridimensional do rato; no interior, depara-se com uma vitrina iluminada ao longo das paredes e com dois olhos/vitrinas, que abrigam uma coleção “de sorvetes plastificados, banheiros em miniaturas, luvas e ossos de borracha, utensílios de cozinha e partes do corpo humano, enfim, o microcosmo da cultura americana e da civilização tecnológica”, de acordo com a descrição de Sheila Leirner.

Formada por fragmentos e pequenas maquetes de seu processo de criação e de minúsculos objetos apropriados que mantêm a forma original ou são alterados, a coleção constitui, nos dizeres de Oldenburg, “uma espécie de visão enciclopédica do mundo”, “um corte transversal de uma época específica, um microcosmo que coloca todas as perguntas possíveis”. Semuitas

dessas perguntas remetem diretamente ao processo de trabalho do artista, baseado em escalas inusitadas, formas modificadas, apropriação de objetos pré-existentes, não se pode esquecer que elas dizem respeito também à escolha do personagem homenageado. Oldenburg, sem dúvida, reconhece-se nele, como escreve Phil Patton. Certos traços do comportamento de Mickey - “encrenqueiro e brincalhão” - correspondem a uma “autoimagem característica” do artista. O mundo caricatural no qual o camundongo vive não deixa de lembrar o universo da criação de Oldenburg. Assim como nos desenhos animados, seus objetos encolhem e aumentam de tamanho, tornam-se macios, adquirem formas estranhas, numa demonstração de que a excêntrica topologia disneyana encontrou alguém capaz de dar continuidade a sua visão caprichosa do mundo.

Também Andy Warhol estabelece uma relação pessoal com Mickey, como demonstra o álbum “Mitos” (1981), no qual são representadas nove figuras fictícias provenientes da história e da cultura de massa estadunidenses;

o décimo personagem é o próprio artista, que oferece um retrato singular de si, uma sombra projetada que não corresponde ao rosto situado no lado direito do painel. Mickey abre esse desfile de ícones da moderna mitologia norte-americana, sendo seguido por Howdy Doody, a marionete protagonista de um programa televisivo infantil entre 1947 e 1960; Papai Noel; A Estrela; Drácula, numa remissão às versões cinematográficas do romance de Bram Stoker (1897), nas quais se destacaram Bela Lugosi (1931) e Christopher Lee (1958); um herói das histórias em quadrinhos, o Super-homem (1938); Tio Sam; a Bruxa Malvada do Oeste, derivada do clássico “O mágico de Oz” (1938)<sup>7</sup>; e Mammy, o estereótipo da ama de leite negra, que se confunde com a figura de Aunt Jemima, uma marca de misturas e xaropes para panquecas criada em 1889<sup>8</sup>.

Os ícones escolhidos correspondem, em parte, à mitologia pessoal do artista: Super-homem; O Sombra, personagem radiofônico (1930) e herói do “Detective Story Magazine” (1931), evocado no autorretrato;

Papai Noel; Mickey. Tendo em vista a confluência entre ídolos pessoais e figuras emblemáticas da história e da cultura norte-americanas, Guy Hepner vê na série “uma espécie de projeto introspectivo”, concebido “para olhar dentro de si mesmo e criar uma conexão com o mundo circundante”. Mickey desempenha um papel fundamental dentro desse projeto, pois representa o que Warhol pensa a respeito da relação entre celebridade e cultura de consumo. A afirmação de que desejava ser visto como um símbolo americano da mesma estatura do personagem demonstra que o artista estava atento não apenas a seu significado específico, mas igualmente à sua relação com o império Disney, sinônimo de sucesso empresarial, inovação de ponta e produção cultural genuinamente americana.

Se for lembrado que o mito, como escreve Roland Barthes, é um sistema de comunicação, uma mensagem, uma forma, capaz de suprimir toda dialética e de organizar um mundo sem contradição e sem profundidade, baseado apenas na evidência, não será

difícil compreender porque Hepner define o Mickey warholiano como uma “combinação de ícone, logotipo e símbolo de identidade corporativa”. Assim como as demais figuras mitológicas selecionadas para participar da série, o personagem disneyano é uma metáfora da mercadoria: destituído de individualidade, ele não passa de uma marca, de um logotipo. Nesse contexto, a presença do autorretrato de Warhol vai além da criação de um nicho pessoal num peculiar Templo da Fama, pois a projeção da sombra não remete apenas ao personagem da década de 1930, como acredita Apgar. Ao evocar a sequência de abertura do programa televisivo “Alfred Hitchcock apresenta” (1955-1965), na qual ao perfil desenhado do diretor britânico se sobrepunha a sombra preta de seu corpo, ao som de “Marcha fúnebre de uma marionete” (1872-1879), de Charles Gounod, o artista assume o papel de um mestre de cerimônia que convida o público a entrar num panteão ao mesmo tempo pessoal e compartilhado, feito de sonhos, fantasias e nostalgia por um passado não tão distante.

A ideia de que Mickey representa uma

identidade corporativa é central na serigrafia “Napalm” (2004), de Banksy. O artista britânico apropria-se da imagem da menina nua e assustada, correndo no meio de crianças e soldados, que constituía o ponto focal da fotografia “O terror da guerra”, tirada por Nick Ut em 8 de junho de 1972. Vítima do bombardeio do vilarejo de Trảng Bàng com napalm, a pequena Phan Thi Kim Phúc é retirada por Banksy do contexto bélico e é representada de mãos dadas com dois dos principais símbolos da cultura de consumo estadunidenses: Mickey e Ronald McDonald. A composição chama a atenção pelo contraste entre o desespero da criança e a indiferença dos sorridentes representantes do capitalismo corporativo, que dão mostras de não perceber sua angústia. Banksy explora com grande habilidade os dois registros emocionais e consegue intensificar o horror da cena associada à guerra do Vietnã por meio da justaposição de dois personagens que simbolizam a diversão e a abundância a uma menina vítima de uma tragédia e de uma carência contínuas.

A figura de Mickey é também uma presença constante na produção do brasileiro Fernando Ribeiro, um discípulo de Nelson Leirner, que a utiliza de diversas maneiras em obras marcadas pela dessublimação e pela paródia. Guiado pelo desígnio de questionar os limites entre as diversas esferas da cultura, Ribeiro coloca pequenos recortes da cabeça do camundongo em reproduções de obras de artistas modernos e contemporâneos como Kasimir Malevich, Tarsila do Amaral, Alexander Calder, Jim Dine, Tom Wesselman, Ellsworth Kelly, Damien Hirst e Yayoi Kusama. O formato esférico da cabeça do personagem está também na base de trabalhos como “Caixa Mickey” e “Mickey carbono”, datados de 2006, nos quais Leirner detecta a presença de um traço de união entre artes plásticas e design. Se é verdade que Ribeiro cria “um novo pensamento” a partir da revisitação do ícone disneyano, parece, porém, problemática a assertiva de Leirner de que a esfera é situada no espaço “de modo que seu significado desapareça”, pois a fonte de inspiração é facilmente reconhecível.



*Mickey supermercado, Fernando Ribeiro, 2006.*

O convite da exposição “Déjà vu” (2007) é uma demonstração cabal da interrelação estabelecida por Ribeiro entre a figura de Mickey e o universo das artes visuais. Os retratos dos artistas selecionados para dialogar com o personagem sofrem uma intervenção pontual (sugestão de orelhas), que os transforma em partes integrantes de uma logomarca por demais conhecida. Nas obras concebidas por Ribeiro, as orelhas de Mickey emergem da trama de uma obra de Jean Michel Basquiat, aderem ao braço de uma cruz de feltro de Joseph Beuys, geram dois círculos numa tela vermelha de Lucio Fontana. Sua cabeça de perfil cria uma ruptura na superfície azul de um quadro de Yves Klein. Uma imagem pequena numa motocicleta invade um espaço tranquilo de Roy Lichtenstein. A ideia de “déjà vu” é aplicada também pelo artista à recriação da imagem do camundongo à moda de Man Ray, Artur Bispo do Rosário, Leirner, Warhol e Keith Haring, por exemplo. Esse trabalho de ressignificação é definido por Emanuel Araújo como

uma busca de decodificação de obras incorporadas “no universo popular ou ainda no inconsciente coletivo”, dando a ver a vontade de questionar não só categorias culturais estabelecidas, mas também de pôr em xeque visões padronizadas de determinados objetos graças a um gesto irreverente, capaz de proporcionar novas possibilidades de leitura. Ribeiro, que utiliza em suas obras outras figuras provenientes do universo disneyano – Minnie, Pateta, Margarida e Pluto –, não deixa de evocar a problemática da imagem corporativa inelutavelmente associada a Mickey. É o que comprovam trabalhos como “Coca Mickey” e “Mickey supermercado”, realizados em 2006. No primeiro, uma garrafa de Coca Cola é destituída de seus atributos habituais e transformada numa versão estilizada da figura do camundongo: a tampa é substituída por uma cabeça destituída de traços fisionômicos; uma faixa vermelha com botões brancos toma o lugar do logotipo; um par de sapatos amarelos serve de base ao objeto. No segundo, a mesma garrafa reinterpretada é colocada num carrinho de supermercado, numa demonstração de



que a cultura de massa não estabelece qualquer distinção entre os tipos de produtos postos à venda num universo dominado pelo culto da celebridade.

Enquanto Ribeiro propõe uma operação de ressignificação de obras alheias, Damien Hirst aplica esse princípio a uma das marcas registradas de seu trabalho: o ponto. Convidado em 2009 a criar uma versão própria de Mickey, o artista britânico chega a uma formulação geométrica do perfil do personagem, reduzido à sua essência graças a uma “disposição habilmente calculada de pontos em cores primárias”, como declara numa entrevista de dezembro de 2013. Tendo como fonte de inspiração o desenho original do camundongo, baseado em três círculos, Hirst constrói sua versão com apenas “doze pontos de cores diferentes” e chega a um resultado, por ele definido “instantaneamente reconhecível”.

A tela “Mickey” (2012), de fato, é composta a partir de doze pontos. Pontos pretos de diferentes tamanhos fazem as vezes das orelhas, dos olhos, do nariz e dos botões do calção. O

rosto é ainda composto de um ponto rosa pálido para definir o oval, e de outro vermelho para caracterizar a boca. Um ponto vermelho de tamanho maior é usado para designar o calção, e dois amarelos na base da composição tomam o lugar dos sapatos. Em 2016, o mesmo princípio é adotado nas gravuras “Mickey (glitter azul)” e “Minnie (glitter cor de rosa)”, construídas a partir de pontos de diferentes tamanhos. A composição dedicada a Minnie é um pouco mais complexa do que a do namorado, na qual é retomado o esquema de 2012. O rosto e o laço são formados por diversos pontos vermelhos, ocres e pretos. O torso é constituído por um grande ponto vermelho, ao qual se sobrepõem três círculos brancos menores. Dois pontos amarelos configuram os sapatos, adornados com quatro pequenas esferas vermelhas.

Mickey, Minnie e Pateta são ainda usados por Hirst em composições que tanto dialogam com sua produção pessoal quanto com o universo mais amplo da história da arte. O primeiro caso é representado por “Belo Mickey” (2015), composição na qual a imagem

icônica do personagem é inserida numa das obras da série “Spin”, caracterizada pela sugestão de um movimento de rotação mecânica na tela. O segundo caso envolve esculturas dos três personagens, que se distinguem pelo uso de materiais nobres, em geral associados a personalidades de destaque. Mármore rosa português é usado na configuração de “Pateta” (2016) e “Minnie” (2020); “Pateta” e “Mickey” (ambos de 2017) são forjados com mármore de Carrara. Integrantes do projeto “Tesouros do naufrágio do Unbelievable”, apresentado pela primeira vez em 2017, essas esculturas singulares trazem marcas da vida subaquática: cracas, algas, fissuras, que corroem os corpos, dando-lhes um aspecto fantasmático.

Três obras do conjunto feitas em bronze são ainda mais impactantes em termos visuais. A estátua de “Pateta” (2015), recoberta de cracas, evoca a imagem de um recife de corais. “Mickey” (2016) é tomado por corais coloridos e algas, que lhe conferem o aspecto de uma colcha de retalhos. “O colecionador com um amigo” (2016) injeta um profundo estranhamento na concepção

escultórica graças à pesada camada de elementos submarinos que tornam difícil o reconhecimento da figura de Disney; a silhueta de Mickey, ao contrário, é facilmente distinguível, reforçando seu caráter de ícone imorredouro. Esta última obra inspira-se na estátua “Parceiros” (1993), de autoria de Blaine Gibson, concebida para ser colocada na Disneylândia, diante do Castelo da Bela Adormecida<sup>9</sup>. A parte superior do corpo de Disney teve como modelo um busto de 1960. A sequência de “Fantasia” (1940) em que Mickey cumprimenta Leopold Stokovski serviu de inspiração para as mãos unidas das duas figuras. Às falsas esculturas antigas de Hirst pode ser aplicada uma sua afirmação a respeito do camundongo: apesar de ter passado por modificações formais, “ele é intemporal. De certo modo, mantém no século XXI o mesmo significado de décadas passadas”. Imediatamente reconhecível, é um “ícone ubíquo e poderoso”.

Esses exemplos são apenas uma pequena amostra do interesse despertado pela figura de Mickey nos artistas visuais. Representações do personagem foram

propostas também por Roy Lichtenstein (1961), Peter Saul (1962, 2006), Les Krims (1968), Keith Haring (1981, 1986), Llyn Foulkes (1983, 2006), César (1986), Wayne Thiebaud (1988), Rob Birza (1989-1990), John Keane (1991), Otto Künzli (1991) e Michael Ray Charles (1994, 1997), dentre outros, destacados por Apgar a partir do livro “Attached to the Mouse: Disney and contemporary art” (2006), de Holly Crawford. Uma vez que a publicação de Crawford só inclui artistas norte-americanos e europeus, ficaram fora de sua análise não só a abordagem de Ribeiro, mas também as de outros dois brasileiros que se debruçaram sobre a figura disneyana.

É o caso de Pedro Moraleida que, em seu breve período de produção (1997-1999), apresentou uma versão grotesca e iconoclasta do personagem em algumas de suas séries. Sádico e amoral, o Mickey de Moraleida é dotado de uma sexualidade ambígua e violenta, em total desacordo com a respeitabilidade que a criação do Estúdio Disney foi adquirindo ao longo dos anos. Em constante interação com símbolos da religião católica,

o personagem imaginado pelo pintor mineiro participa, por exemplo, de um ato de profanação da cruz na companhia de outras duas figuras do universo do cinema de animação e das histórias em quadrinhos, Pateta e um Bidu sexualmente ambíguo (“Eis nossos valorosos guerreiros”, da série “Fendas orificiais palpitantes”, s. d.)<sup>10</sup>. E é o caso sobretudo de Nelson Leirner, que lançou mão abundantemente das figuras de Mickey e Minnie para realizar diferentes operações de natureza paródica: criação de uma geografia fantástica e de uma história paradoxal (série “Assim é... se lhe parece”, 2003-2011); sátira da cultura de consumo estadunidense (série “Cada cosa en su sitio”, 2012-2013); degradação grotesca da história da arte (série “Sotheby’s”, 2000-2013; “Viva 2010”, 2010; série “Um, nenhum, cem mil”, 2011)<sup>11</sup>.

Outro personagem do Estúdio Disney, Branca de Neve, recebe um tratamento peculiar por parte de artistas como Marlene Dumas e Leirner. Para compreender o interesse despertado pela protagonista da produção de 1938 no imaginário de Dumas pode-se

recorrer a uma análise de Rosemary Erpf, reportada por Dominic van den Boogerd: ela criou um padrão de beleza feminina, associado à brancura, inocência e passividade. Desse modo, acabou por reforçar os códigos sociais tradicionais sobre o lugar a ser ocupado pela mulher, além de afirmar a alvura “como o mais elevado padrão de beleza”. O desconforto da artista com esse padrão de beleza não pode ser dissociado de suas origens sul-africanas, que a levam a detectar a carga política inerente ao adjetivo “branco” numa sociedade marcada pelo apartheid. Por outro lado, deve ser levada em conta sua ideia de que pintar um quadro ou fazer a imagem de uma mulher significa “lidar com o conceito de beleza”.

Em 1988, Dumas dedica três telas à figura de Branca de Neve. A primeira, “Branca de Neve e o braço quebrado”, articula-se em três planos: na porção superior, veem-se os sete anões, de aspecto jovem-velho; no centro, uma mulher nua e inanimada segura com o braço direito quebrado uma câmera fotográfica; na parte inferior estão espalhadas diversas polaroides, nas

quais Ernst van Alphen detecta uma inversão da relação entre espectador e sujeito da obra. Vendo no museu “um peepshow”, a artista transforma Branca de Neve num sujeito ativo: ela dirige a câmera para os espectadores, “que correm o risco de serem apanhados e convertidos, por sua vez, em objetos de voyeurismo”. O fato de deixar de ser uma simples “fachada formal” é devido não apenas a essa inversão de expectativas, mas também ao braço quebrado, que frustra “a busca da perfeição e da beleza” pelos anões.

A questão do voyeurismo é retomada na segunda obra, “Branca de Neve na história errada”. Ladeada por duas cabeças femininas cortadas, uma jovem quase nua cobre o peito com as mãos. Deitada numa caixa de vidro, a figura é observada por um ser masculino de tamanho pequeno flagrado no gesto de puxar a cortina que impedia a visão do corpo. Van Alphen, que acredita num diálogo tenso entre Dumas e a concepção historiográfica de Ernst Gombrich, para quem a mulher se confunde com a perfeição da arte e esta, com a perfeição do corpo feminino, afirma que o homem representa o crítico de

arte como voyeur e que seu tamanho pequeno remete ao caráter infantil do voyeurismo.

Intitulada “Branca de Neve e a próxima geração”, a terceira tela dá a ver a personagem morta, cercada de três meninos brincando ao pé do leito, enquanto um quarto, um pouco mais afastado puxa o cordão de uma cortina preta. Denominados “*putti* perigosos” por Marina Warner, os meninos são vistos por van Alphen como anões/críticos que imitam o comportamento de seus pais. O fato de dois deles estarem despídos confere certa carga erótica à cena, apesar de Branca de Neve estar morta e ser um recipiente vazio para os desejos masculinos.

Interessada na criação de dramas psicológicos, Dumas inclui atributos e/ou ação em muitos de seus quadros a fim de aumentar seu potencial narrativo. Isso explicaria a presença do menino em “Branca de Neve na história errada”, e da câmera na mão em “Branca de Neve e o braço quebrado”. Esse potencial narrativo é explorado por Marina Warner na análise desta última obra, para a qual

aventa a possibilidade de uma punição sofrida pela personagem por ter sido curiosa e ter acumulado evidências e fotografias. A autora chama a atenção para um fato determinante na composição: a figura tem feições africanas e seu braço quebrado revela um tom de pele marrom. Sob forma de perguntas, surge uma nova possibilidade narrativa: o quadro é “a história de uma impostura”? Branca de Neve “pretendeu ser branca num contexto social que concede tudo à branquitude e recusa tudo à negritude?”.

Enquanto Dumas discute o racismo por meio do conceito de beleza ocidental emblemado em Branca de Neve, Leirner utiliza a mesma figura para enfatizar a carga sexual de determinadas obras de Marcel Duchamp. Para “Apollinaire”, que integra a série “Apollinaire enfeitiçado” (2008), o artista concebe uma instalação dominada por uma grande cama, sob a qual está disposta uma multidão de anões, e por uma Branca de Neve estática. Trata-se de uma reinterpretação de “Apollinère esmaltado” (1916-1917), da qual foi retirada a referência alegórica ao

“ready-made” pretendida por Duchamp, para reforçar a mensagem sexual, simbolizada pela cama, pelo reflexo dos cabelos no espelho e pelo pincel na mão da garota que pode sugerir a imagem de um falo sendo acariciado.

Para Moacyr dos Anjos, a instalação joga com a ambivalência simbólica da figura da noiva: alude ao estado virginal da mulher e ao abandono de tal condição aprovado pela sociedade, quando sacramentado pelo casamento. Esposa “postixa” dos anões, a Branca de Neve de Leirner, que potencializa os aspectos sexuais da obra duchampiana pelo número exagerado de noivos, é considerada por dos Anjos “quase uma releitura kitsch e hiperbólica de ‘O grande vidro’”. Associada a outra obra da mesma série que se inspira diretamente no trabalho desenvolvido por Duchamp entre 1915 e 1923, “Apollinaire” “magnifica a energia sexual que os contos de fada usualmente contêm e recalcam”, podendo ser vista como uma reinterpretação cáustica e grotesca de uma obra fundamental do século XX e de um dos símbolos mais celebrados do universo infantil.

A artista brasileira Monica Piloni apropria-se de duas figuras míticas do universo da comunicação de massa, Bambi e Papai Noel, para propor uma leitura provocadora do abuso sexual. O “bom velhinho”, conhecido como lobista, garoto-propaganda, combatente e símbolo da caridade cristã, tem seu curriculum-vitae enriquecido com uma nova faceta, a de abusador de crianças<sup>12</sup>, em “Bambi meets Santa” (2009). Constituída de dois bonecos mecânicos movidos por um circuito elétrico, a obra de Piloni coloca em cena um homem idoso em trajes de lenhador e de luvas pretas, segurando o Bambi disneyano pelo pescoço e mostrando-lhe uma mamadeira. Quando os bonecos são animados, a cena assume uma conotação sexual: a felação, a princípio insinuada, torna-se explícita em virtude de alguns gestos do ancião, que sugerem masturbação e gozo. Enquanto o pequeno cervo se limita a levar a boca para a fonte do alimento numa atividade repetitiva e mecânica, Papai Noel movimentando a mamadeira posicionada perto da virilha, inclina a cabeça do animal em direção ao bico rosado e se agita,



*Bambi meets Santa*, Monica Piloni. 2009.

sem perder o olhar vago e a pose imperturbável. A artista lembra que a cena foi inspirada por uma decoração natalina em movimento, vista num restaurante do aeroporto de Curitiba, em meados dos anos 2000: “um mini Papai Noel segurando uma mamadeira proporcional a ele e uma rena filhote a seu lado sendo amamentada por ele”. Fascinada por figuras em movimento, Piloni resolveu reproduzir o quadro em tamanho natural anos depois.

Iniciada em 2006, a série “Aparições” da francesa Soasig Chamaillard caracteriza-se por “hibridismos improváveis e provocativos” (Anchieta), produzidos pela associação entre pequenas estátuas da Virgem Maria e personagens provenientes do universo dos desenhos animados e dos quadrinhos (Super-homem), de brinquedos (Barbie) e jogos eletrônicos (Pokémon, Mario Bros), além de uma série de objetos a meio caminho entre o entretenimento, a cultura de massa e o universo infantil. Dentre as personagens do cinema de animação selecionadas pela artista para compor pequenos híbridos lúdicos e irônicos podem ser lembradas uma hierática Hello Kitty

(“Hello Mary”, 2010), o pequeno pônei encimado por uma Virgem também cor de rosa (“Minha pequena Mary”, 2010) e um grupo proveniente de “Bioman” (“Força cor de rosa”, 2012). Esta é provavelmente uma das representações mais emblemáticas do conjunto, pois transpõe a imagem sacra para o universo da ficção científica, unindo um gesto religioso a cinco jovens de capacete, cuja uniformidade é quebrada pela cor da vestimenta: vermelho, azul, rosa, amarelo e verde. Chamaillard, desse modo, confere um aspecto único a personagens femininas (Yellow Four e Pink Five) e masculinas (Red One, Green Two e Blue Three), num jogo de metamorfoses que apaga toda e qualquer distinção entre sagrado e profano e embaralha as diferenças de gênero.

Os exemplos analisados demonstram que o interesse dos artistas visuais por personagens do cinema de animação vai além desse universo particular, abarcando questões artísticas e sociais mais amplas, a não ser no caso de Herculano que tenta propor uma fusão entre Mickey e uma lenda brasileira. Afirmação de um novo

conceito de cultura para Benton, Mickey representa para Curry a dimensão do espetáculo despretensioso, capaz de alimentar a memória das crianças norte-americanas ao longo dos anos. Típica figura da cultura de massa para Paolozzi e Warhol, que lhe atribuem valores diferentes, o camundongo confunde-se com a persona artística de Oldenburg, que chega a considerá-lo um autorretrato<sup>13</sup>. Não faltam visões críticas como as de Banksy, Ribeiro, Leirner e Moraleida, e releituras como as de Hirst, que insere o ícone disneyano dentro de seu programa artístico.

Os tratamentos dados a outras figuras do universo da animação por Dumas, Leirner, Piloni e Chamaillard demonstram não apenas sua persistência no imaginário coletivo, mas também a vontade de desnaturizá-las e de submetê-las a leituras críticas, fora do âmbito a que estariam supostamente vinculadas: o universo infantil. A reação suscitada pela obra de Piloni é bem significativa em termos de quebra de expectativas. Acusada de pedofilia por alguns, a artista sofreu censura numa de suas mostras: a obra poderia

ser exposta, desde que os bonecos fossem desligados quando um menor de 18 anos adentrasse o ambiente. Piloni, que escolheu Bambi “para confundir a percepção do observador” e que não criou um Papai Noel canônico, afirma que o trabalho lida com o “momento de virada da inocência e a percepção da ironia dos nossos sensores psíquicos”. Bastaria perceber que a aura erótica conferida a dois personagens associados à inocência infantil tem um aspecto paradoxal: a rigidez dos corpos e a previsibilidade dos movimentos acabam por congelar a ação numa repetição infinita e sem um desenlace possível.

A relação entre cinema de animação e artes visuais não é feita só de encontros. Existem também desencontros e dois deles envolvendo Disney, Benton e Salvador Dalí merecem uma análise pontual. Em março de 1946, Benton é convidado por Disney a participar da criação de uma opereta animada dedicada à figura do político, militar e explorador Davy Crockett. Interessado, tal como o realizador, no tema da fronteira americana como um palco no qual as forças históricas

desempenharam um papel fundamental, o pintor aceita o convite e começa a trabalhar no projeto ao lado dos músicos encarregados da trilha sonora. Sua proposta para a abertura do longa-metragem – jacarés que sapateiam num pântano ao som da canção tradicional “Johnnie Queen’s Clog” (1883) – não é aceita, pois é considerada “muito extravagante” pelo Estúdio. Um dos esboços dá a ver um animal fora do comum, descrito por Benton como “meio jacaré, meio cavalo e meio diabo”. Percebendo que todas as suas ideias esbarravam em objeções de natureza prática, o artista resolve abandonar o projeto quando é instado a modificar a cena da morte de Crockett. Havia um motivo preciso para essa exigência. O explorador morreu na defesa da missão Álamo (6 de março de 1836)<sup>14</sup>, sitiada desde 23 de fevereiro pelas tropas mexicanas do general Antonio López de Santa Anna. Como uma parte considerável dos lucros do Estúdio provinha do mercado latino-americano, a verdade histórica deveria ser sacrificada para não melindrar um público tão importante.

O desencontro com Dalí é mais

complexo, pois repousa num processo de admiração mútua e na busca de novas fontes de inspiração que Disney detecta na arte moderna. “Surrealista americano”, nos dizeres do pintor espanhol, Disney entra em contato com ele em fevereiro de 1944, depois da leitura de “The secret life of Salvador Dalí” (1942), propondo uma colaboração. Esta efetiva-se no inverno 1945-1946 quando o artista se instala no Estúdio Disney, onde se dedica ao projeto do curta-metragem “Destino”, contando com a colaboração de John Hench. Ao longo de nove meses, Dalí concebe mais de uma centena de desenhos, esboços, colagens e vinte e duas telas, tendo como guia a história do amor impossível de Cronos e Dália, embalada pela canção “Soy tu destino”, do compositor mexicano Armando Dominguez, cantada em inglês por Dora Luz.

Dalí, que tinha percebido tangências entre cinema de animação e surrealismo, chega a definir as “Sinfonias tolas” (1929-1939) como “deslumbrantes arcos-íris cataclísmicos”, capazes de proporcionar ao espectador a experiência do sonho. Em “Destino”,

ele pretendia explorar “novas formas visuais” e, sobretudo, criar “uma exposição mágica da vida no labirinto do tempo”. Interessado numa “simples história de amor”, Disney estava na contramão das intenções do pintor, que desejava propor metáforas e sequências poéticas, e não uma narrativa convencional. Este, porém, não é o motivo do abandono do projeto depois da produção de um segmento de 17 segundos, o das duas tartarugas que se juntam para formar o corpo de uma bailarina, cuja cabeça se transforma numa bola de baseball. Ao que tudo indica, os 70.000 dólares gastos na produção da sequência levaram Disney a desistir da empreitada, num momento em que a situação financeira do Estúdio inspirava cuidados.

O projeto será finalmente realizado a partir de 1999, quando Roy E. Disney, sobrinho de Walt, entrega ao animador francês Dominique Monféry o material não organizado e, em parte críptico, deixado por Dalí para transformá-lo num curta-metragem. Monféry admite que introduziu cortes e mudanças significativas no “storyboard” de Dalí/Hench para tornar sua narrativa

“mais legível” para o público, indo ao encontro da concepção de um filme surrealista, alicerçado exclusivamente em imagens enigmáticas e cenários oníricos. Apesar dessas interferências, que introduzem um fio condutor na concepção daliniana, o filme não deixa de ser enigmático, realizando, em parte, a ideia inicial de que ele não deveria ser de fácil decifração. O roteiro traçado em 1946 incluía metamorfoses contínuas, o uso de elementos evocativos recorrentes nos quadros do artista (paisagens sombrias, rochosas e áridas, que se estendem ao infinito para gerar uma sensação de profundidade) e a incorporação de pinturas a óleo originais, cuja presença deveria ser clara para o público. Chris Pallant, para quem a cronologia introduzida por Monféry interfere no resultado buscado por Dalí, conclui que “Destino” não consegue “representar um antagonismo da existência convencional realmente surrealista”, mesmo sendo um tributo à lenda daliniana.

Embora Dalí não tenha conseguido realizar seu desenho animado surrealista<sup>15</sup>, Disney foi capaz

de provar - como escreve Samuel Blumenfeld - que era possível “fazer Dalí sem Dalí”. O autor toma como parâmetro a sequência da marcha das cartas de baralho de “Alice no País das maravilhas” (1951), que “se parece com um quadro de Dalí em movimento”. Desenhado por Mary Blair, a qual tinha se inspirado num quadro do pintor - “A ponte quebrada e o sonho” (1945) - para criar a sequência das criadas de “Cinderela” (1950), o segmento caracteriza-se por um jogo cromático, que Jim Korkis aproxima do aspecto alucinatório do episódio dos elefantes cor de rosa de “Dumbo” (1941)<sup>16</sup>, pois as cartas assumem diferentes tonalidades: rosa choque, azul, verde e amarelo. As cores, de fato, brilham na tela, enquanto as cartas vão formando figuras geométricas, tomadas pela câmera a partir de diversos ângulos para realçar seu efeito coreográfico. Não é improvável que Dalí tenha visto “Dumbo” e que tenha apreciado a sequência dos elefantes cor de rosa, em particular, pois ela tinha tudo a ver com seu universo visual, por estar baseada no princípio da metamorfose



constante, em efeitos caleidoscópico e numa fantasia desenfreada.

## NOTAS

1 A peça data de 1933, como comprova um artigo de Ary Pavão dedicado ao projeto de fundação do Clube do Camundongo Mickey por um grupo de intelectuais e “cinematografistas” do Rio de Janeiro. Na primeira reunião previam-se falas dos “mais destacados elementos da literatura moderna”, a apresentação da peça de Herculano e de desenhos de caricaturistas, feitos em “cena aberta”.

2 Em agosto do ano seguinte, estreia no Brasil o curta-metragem de animação “A tartaruga e a lebre” (1935), dirigido por Wilfred Jackson. O “Diário Carioca” escreve que Disney tinha aproveitado, “com ligeiras alterações e estilizações”, a narrativa nacional. Nos registros oficiais do Estúdio Disney lê-se, porém, que o filme é uma adaptação da fábula homônima de Esopo.

3 Em 1953, os oito painéis foram adquiridos pelo Museu de Arte Americana de New Britain (Connecticut).

4 A identificação dos personagens foi feita a partir do livro de Apgar.

5 Em 1938, Disney pensa em realizar um longa-metragem de animação baseado em “A história de Pedro Coelho”, mas não consegue chegar a um acordo com Potter.

6 Punch e Judy eram dois personagens de um espetáculo inglês de marionetes, cujas origens remontam ao século XVII.

7 A atriz Margaret Hamilton, que tinha representado o papel no filme dirigido por Victor Fleming, repete diante da câmera de Warhol as expressões e poses de 1938.

8 Em 2021, a Quacker Oats Company retirou o ícone feminino (considerado racista) e o substituiu com o desenho de um moinho, voltando ao nome original da marca: The Pearl Milling Company.

9 A escultura está presente também no Reino Mágico (1995), na Disneylândia de Tóquio (1998), na sede do Estúdio Disney (2001) e na Disneylândia de Paris (2002).

10 As obras do artista podem ser vistas no catálogo da exposição “Arteminas 2017: Faça você mesmo sua

capela sixtina/Pedro Moraleida”.

11 Para um aprofundamento da relação do artista com o desenho animado, ver: Fabris, Annateresa. Nelson Leirner.

12 Serguei Eisenstein via no pequeno animal antropomórfico um homem que tinha voltado à condição cervídea.

13 É significativo que o artista não tenha concordado com a inclusão de uma imagem do “Rato geométrico” no livro de Apgar, por acreditar que sua obra nada tinha a ver com a proposta do autor.

14 Existem duas versões sobre a morte de Crockett: teria morrido durante a batalha ou teria sido executado por ordem de Santa Anna depois da rendição.

15 Em 1956, Disney e Dalí discutem a possibilidade de realizar um desenho animado inspirado em “Dom Quixote”, mas o projeto acaba não se realizando.

16 Korkis propõe outra possível fonte para esse segmento: o curta-metragem “Through the mirror” (1936), no qual Mickey, durante um sonho,

interage com cartas de baralho.

## REFERÊNCIAS

ALBERGE, Dalya. Unseen treasures from the golden age of Disney revealed for first time (3 set. 2016). Disponível em: <[theguardian.com/film/2016/sep/03/unseen-treasures-golden-age-disney-revealed-first-time](http://theguardian.com/film/2016/sep/03/unseen-treasures-golden-age-disney-revealed-first-time)>.

ALLEN, David. Dalí, Disney and Destino: alchemy in animation (nov. 2020). Disponível em: <[researchgate.net/publication/347158681\\_Dali\\_Disney\\_and\\_Destino\\_Alchemy\\_in\\_Animation](http://researchgate.net/publication/347158681_Dali_Disney_and_Destino_Alchemy_in_Animation)>.

ALPHEN, Ernst van. “Art in mind: how contemporary images shape thought”. Chicago-London: The University of Chicago Press, 2005.

ANCHIETA, Isabelle. “Imagens da mulher no Ocidente moderno”. São Paulo: Edusp, 2021, v. 2.

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

ARAÚJO, Emanuel. Fernando Ribeiro - Um pop paulistano. Disponível em:

<[artefernandoribeiro.wordpress.com/category/textos](http://artefernandoribeiro.wordpress.com/category/textos)>.

“Arteminas 2017: Faça você mesmo sua capela sixtina/Pedro Moraleida”. Belo Horizonte: Fundação Clovis Salgado, 2017.

BARTHES, Roland. “Mythologies”. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

BLUMENFELD, Samuel. Dalí-Disney. Rencontre surréaliste à Hollywood. “Le Monde” (Hors-Série), Paris, nov. 2012-jan. 2013, p. 26-28.

BOOGERD, Dominic van den. Marlene Dumas. Snow White in the wrong story. Disponível em: <[phillips.com/detail/marlene-dumas/NY010722/18](http://phillips.com/detail/marlene-dumas/NY010722/18)>.

BOWLER, Gerry. “Papai Noel: uma biografia”; trad. Cristina Cupertino. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.

Cinema. “Diário Carioca”, Rio de Janeiro, 22 ago. 1935, p. 8.

Damien Hirst (b. 1965). Disponível em: <[christies.com/lot/lot-5766915](http://christies.com/lot/lot-5766915)>.

Disney and Dalí: architects of the imagination (2015). Disponível em: <[waltdisney.org/exhibitions/disney-](http://waltdisney.org/exhibitions/disney-)

[and-dali-architects-imagination](#)>.

DUMAS, Marlene. Miss interpreted. Disponível em: <[marlenedumas.nl/miss-interpreted-2](#)>.

EISENSTEIN, Serguei. “Walt Disney”. Belval: Circé, 2013.

FABRIS, Annateresa. Nelson Leirner. Disponível em: <a terra é redonda.html, 22 maio 2022>.

GILLEY, Kenneth. The mysterious death of Davy Crockett (13 dez. 2019). Disponível em: <[web.archive.org/web/20200516010616/https://stnuhistorymedia.org/the-mysterious-death-of-davy-crockett](#)>.

HEPNER, Guy. Myths series by Andy Warhol. Disponível em: <[guyhepner.com/myths-series-by-andy-warhol](#)>.

Os intelectuais brasileiros prestam homenagem a Walt Disney. “Jornal do Brasil”, Rio de Janeiro, 18 ago. 1934, p. 16.

Os intelectuais brasileiros prestam homenagem a Walt Disney. “Diário Carioca”, Rio de Janeiro, 19 ago. 1934, p. 23.

KORKIS, Jim. The march of the cards

in “Alice in Wonderland” (1951. Disponível em: <[cartoonresearch.com/index.php/the-march-of-the-cards-in-alice-in-wonderland-1951](#)>.

LEIRNER, Nelson. Limites. In: “Limites”. São Paulo: Mônica Filgueiras Galeria de Arte, 2006 (folheto).

LEIRNER, Sheila. Claes Oldenburg e Mickey Mouse. In: \_\_\_\_\_. “Arte como medida”. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 383-385.

No mundo cinematográfico. “O Jornal”, Rio de Janeiro, 18 ago. 1934, p. 13.

PALLANT, Chris. “Desmystifying Disney: a history of Disney feature animation”. New York: Bloomsbury, 2014.

PATTON, Phil. Oldenburg’s mouse. “Artforum International”, New York, v. 14, n. 7, mar. 1976, p. 51-53.

PAVÃO, Ary. Panorama. “Diário Carioca”, Rio de Janeiro, 13 set. 1933, p. 2.

PILONI, Monica. E-mail a Annateresa Fabris (4 dez. 2022).

Ratón geométrico y el Museo Ratón. Disponível em: <[guggenheim-bilbao-](#)

[eus/aprende/mundo-escola/guias-para-educadores/raton-geometrico-y-el-museo-raton](#)>.

STEINER, Wendy. “Venus in exile: the rejection of beauty in 20th century art”. New York: The Free Press, 2001. The tortoise and the hare. Disponível em: <[disney.fandom.com/wiki/The\\_Tortoise\\_and\\_the\\_Hare](#)>.

WARNER, Marina. Marlene Dumas: in the charnel house of love. “Parkett”, Zurich, n. 38, 1993, p. 76-79.

WIEN, Jake Milgram. The gold dust twins: Thomas Hart Benton, Walt Disney, and the mining of frontier mythology (22 maio 2015). Disponível em: <[themagazineantiques.com/article/gold-dust-twins](#)>.

**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).