

**ARTE & CRÍTICA**

ANO XX - Nº63 - 2022



**abca**

Associação Brasileira de Críticos de Arte

**ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte**

Presidente

**Sandra Makowiecky**

**Revista Arte&Crítica**

ISSN: 2525-2992

Periodicidade: publicação trimestral

Conselho Editorial

**Alexandre Sá Barretto da Paixão [UFRJ]**

**Ana Lúcia Beck [UFG]**

**Annateresa Fabris [USP]**

**Carlos Terra [UFRJ]**

**Diana Weschler [UNTREF/Argentina]**

**Gonzalo Leiva [PUC/Chile]**

**Jacques Leenhardt [EHESS/França]**

**Jesus Pedro Lorente [AICA e UNIZAR/Espanha]**

**Luana Maribele Wedekin [UDESC]**

**Marek Bartelik [MIT/Estados Unidos]**

**Percival Tirapelli [UNESP]**

**Rodrigo Vivas [UFMG]**

**Sandra Hitner [UNICAMP]**

**Sandra Makowiecky [UDESC]**

**Tadeu Chiarelli [USP]**

**Viviane Bashiroto [UDESC]**

Coordenação

**Leila Kiyomura**

Edição de arte e diagramação

**Fernanda Pujol**

Edição Geral

**Leila Kiyomura [USP]**

**Maria Amélia Bulhões [UFRGS]**

Editoria Arte/Atualidades

**Sylvia Werneck [USP]**

Editoria Arte/Diversidade

**Alessandra Simões Paiva [UFSB]**

Editoria de Arte/História

**Alecsandra Matias de Oliveira [USP]**

Editoria Arte/Internacional

**Lisbeth Rebollo Gonçalves [USP]**

Editoria Arte/Meio Ambiente

**Gil Vieira da Costa [UNIFESSPA]**

Editoria Arte/Tecnologia

**Lilian França [UFS]**

Jornalista responsável

**Leila Kiyomura**

MTB 11.968-48-41-SP

Design página web

**Fernanda Pujol**

Programação página web

**Alessandra Klein**

<https://abca.art.br/arte-critica/>

**Arte&Crítica ano XX - nº63 - 2022**

Imagem da capa: **Meio monumento, Giselle Beiguelman, 2022. Design: Luis Felipe Abbud.**

A Revista Arte & Crítica é uma publicação da Associação Brasileira de Críticos de Arte

*Caro leitor,*

“A arte é mais ampla e profunda do que a vida de quem a produz?”, questiona Juan Carlos Flores Zuñiga no artigo que abre esta edição 63 de *Arte & Crítica*. O pensador da AICA, de Costa Rica, traz a história de Frida Kahlo e Diego Rivera, o casal que se tornou patrimônio da arte mexicana. E propõe uma análise sobre a contribuição da vida e arte de Rivera e Kahlo, pontuando os mitos pessoais que permeiam seu legado e destacando especialmente a força, criatividade e coragem da artista.

Nesse universo que alia arte e vida, Zuzana Paternostro, que nasceu em Budapeste, traz uma lembrança sensível sobre a importância que o pintor Cândido Portinari tem na sua trajetória de crítica de arte, há 50 anos no Brasil. Destaca os 60 anos de ausência do pintor entre os 200 anos de Independência e 100 anos da Semana de Arte Moderna.

Também o professor, crítico e artista Walter Miranda cita o desafio da vida contra a pandemia e, ao mesmo tempo, o recolhimento que propicia a reflexão e a arte evidenciada em sua exposição “Tempo Insular...”

Certo é que a arte e a pandemia marcaram presença em 2022 na 13ª Bienal do Mercosul. A jornalista e crítica Leonor Amarante descreve esse desafio do trauma e do sonho nas 100 obras expostas em Porto Alegre. Importante também a 37ª edição do Panorama de Arte Brasileira no Museu de Arte Moderna de São Paulo apresentando o Brasil “Sob

as cinzas, brasa”. Tema que indaga o passado colonial através das obras de 26 artistas.

Sandra Makowiecky e Luciane Garcez destacam a artista argentina Patrícia Di Loreto em uma revisão poética antes e durante a pandemia, perceptível de maneira sutil em suas telas.

Dois livros indispensáveis são sugeridos para os leitores: João Sebastião: Baú Iconográfico, de Aline Figueiredo, na resenha de Elisa de Souza Martinez que descreve a pesquisa da autora sobre um artista irreverente e atual. E Desafios: arte e internet no Brasil, de Maria Amélia Bulhões. Segundo o artigo de Lilian Cristina Monteiro França, a obra é publicada em um momento estratégico, apresentando as chaves para a decodificação da arte contemporânea, particularmente aquela interfaceada à “rede das redes”.

O cinema de animação e as artes visuais é o tema do artigo de Annateresa Fabris. Reflexão e pesquisa que a professora e crítica começou a apresentar na edição passada. E continua nesta trazendo, com a infinitude de seu conhecimento, e lições e referências para os pesquisadores.

Fabrizia Jordão e Fernanda Pujol, com muita criatividade, apresentam um ensaio visual inspirado nas cenas do filme *Mamma Roma* (1962), de Pasolini, articuladas ao pensamento de diversos teóricos, filósofos, artistas e poetas sobre a imagem fetiche/feitiço na sociedade capitalista.

O professor Martin Grossmann, da Universidade de

São Paulo, homenageia a trajetória de Emanuel Araújo, artista, pensador e fundador do Museu Afro Brasil... Um filho de Ogum que sonhava em ser filho de Xangô.

Emanuel Araújo é homenageado pela ABCA com o seu nome em um dos novos prêmios que a associação está instituindo para reconhecer a todos que se dedicam à arte brasileira. Os nomes de Yêda Maria Corrêa de Oliveira e Gilda de Mello e Souza também são reverenciados.

Boa leitura para todos...

*Leila Kiyomura*

*Maria Amélia Bulhões*

# SUMÁRIO

## INTERNACIONAL

9

**KAHLO Y RIVERA: ARTE, DESAMOR Y CULTO**

JUAN CARLOS FLORES ZUÑIGA

## ARTIGOS

29

**13ª BIENAL DO MERCOSUL TRAZ A ARTE VIVIDA NA PANDEMIA. TRAUMA, SONHO E FUGA...**

LEONOR AMARANTE

58

**PATRÍCIA DI LORETO: “ALEGORIA REAL DE TRÊS ANOS NA VIDA DE UMA ARTISTA”**

LUCIANE R. N. GARCEZ  
SANDRA MAKOWIECKY

96

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

ANNATERESA FABRIS

## LIVROS

38

**“OS ALGORITMOS NÃO SE ESCREVEM SOZINHOS”:  
IMBRICAMENTOS ENTRE ARTE E TECNOLOGIA**

LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA

44

**UM ARTISTA ALÉM DA TELA...  
IRREVERENTE E ATUAL**

ELISA DE SOUZA MARTINEZ

# SUMÁRIO

## ENSAIOS

**50**

***200 ANOS DE INDEPENDÊNCIA,  
100 ANOS DA SEMANA DE ARTE  
MODERNA, 60 ANOS DA AUSÊNCIA  
DE PORTINARI (1903-1962)...***

**ZUZANA PATERNOSTRO**

**69**

***TEMPO INSULAR... SOB A LUZ DA  
ARTE***

**WALTER MIRANDA**

## HOMENAGEM

**84**

***UM FILHO DE OGUM QUE SONHAVA  
EM SER FILHO DE XANGÔ***

**MARTIN GROSSMANN**

## EXPOSIÇÃO

**88**

***UM BRASIL “SOB AS CINZAS,  
BRASA”***

**LEILA KIYOMURA**

## ENSAIO VISUAL

**116**

***ESTUDOS VERMELHOS 2: ODEIO O  
NATURAL***

**FABRÍCIA JORDÃO  
FERNANDA PUJOL**

## NOTA

**130**

***AS NOVAS CATEGORIAS PARA A  
PREMIAÇÃO ANUAL***







***KAHLO Y RIVERA: ARTE, DESAMOR Y CULTO***

JUAN CARLOS FLORES ZUÑIGA

INTERNACIONAL

## KAHLO Y RIVERA: ARTE, DESAMOR Y CULTO

JUAN CARLOS FLORES ZUÑIGA  
AICA/COSTA RICA

¿Es el arte más amplio y profundo que la vida de quienes lo producen? Indudablemente. De otra manera nuestra apreciación de la producción artística se limitaría a la investigación y lectura que hacen de ella disciplinas como la historia, la sociología y la psicología.

Hemos aceptado como convención desde el siglo pasado que un objeto para ser considerado arte debe ser producido por un ser humano dotado de pensamiento simbólico e intencionalidad para comunicar emociones, pensamientos y experiencias de vida. No obstante, se sostiene que la primera evidencia artística en este planeta fue realizada 40.000 años antes de Cristo por el homo sapiens mediante su intención por comunicar su inteligencia y sensibilidad mediante objetos de concha, piedra y representaciones pictóricas rupestres.

Pero, si desconociéramos el contexto en que se produjeron tales objetos prehistóricos, ¿tendrían el mismo significado para cada uno de nosotros hoy en día? Es muy probable que no. Lo ideal para apreciar el hecho



Diego y Frida, Nicholas Murray, San Angel, México, 1938

artístico con libertad es no depender de las lecturas distanciadas e interesadas de terceros que fuerzan lentes ajenos sobre nuestra propia manera de mirar y experimentar el arte.

Desde la perspectiva del crítico de arte como ya apuntó Charles Baudelaire *“la crítica debería ser parcial, apasionada y política - lo que quiere decir, escrita desde un punto de vista exclusivo, pero un punto de vista abierto a los horizontes más amplios”*.<sup>1</sup>

Nunca ha sido esto más apremiante, que cuando se estudia la mitificada producción artística de la dupla compuesta por Diego Rivera y Frida Kahlo convertidos en patrimonio nacional mexicano, culto popular de masas y saga cosmética “heroica y romántica” articulada por la izquierda y el feminismo, especialmente desde fines de los setenta del siglo pasado.

La muestra titulada *“Frida Kahlo, Diego Rivera y el Modernismo Mexicano”* es parte de la Colección de Jacques y Natasha Gelman que viaja



modularmente alrededor del mundo - casi setenta ciudades la han acogido en la última década - permitiendo a cada museo adaptar el contenido a su propio concepto curatorial.<sup>2</sup>

La misma brinda una oportunidad excepcional para examinar críticamente la contribución artística de Rivera y Kahlo y los mitos que desde el ámbito personal terminaron permeando su legado por razones de reputación, moda y mercado.

Distintos curadores han desplegado más de 150 objetos en 19 secciones en cada ciudad enfocadas en la pareja Rivera - Kahlo, aunque se exhiben obras de otros artistas mexicanos de renombre. Como explica André Gilbert, curador del Museo Nacional de Bellas Artes de Quebec, Canadá, donde se exhibió *“Es una exhibición sobre una pareja. Así traté de diseñarlo. Ambos son importantes, aunque hoy la fortuna crítica de Frida Kahlo ha superado a la de su marido. Contamos la historia de una pareja y ponemos a Frida en el corazón de cada sala.”*<sup>3</sup>

Al entrar a las salas de museos

en ciudades como Quebec, Denver y Portland se nota que la curaduría ha dado consistentemente preeminencia a la figura de Frida Kahlo sobre la del resto de expositores, incluido Diego Rivera (1886-1957). No solo se muestran cinco de los veinte conocidos autorretratos de la colección Gelman sino también numerosas fotografías cuyas tomadas por conocidos fotógrafos como Edward Weston, Manuel Álvarez Bravo, Gisèle Freund y Nickolas Muray, autor de una conocida serie de fotografías en color. Además, se enfatizan producciones del padre de la artista, Guillermo Kahlo junto con breves filmes biográficos de la pareja y el vestuario típico de Kahlo que también coleccionaron los Gelman.

El guión museográfico es similar en todas las ciudades. Después de la primera sala dedicada a la obra de Diego Rivera, el personaje central en las restantes es Kahlo a pesar de la compañía de obras de grandes muralistas como José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros y pinturas maduras de Rufino Tamayo, Carlos Mérida y María Izquierdo. La muestra



Autorretrato com vestido vermelho, Frida Kahlo, 1926

es sobre la vida más que sobre la obra de Rivera y Kahlo, por lo que el concepto del modernismo mexicano con se bautizó la muestra queda en el aire como una promesa vacía.

## FÁBULA DEL ELEFANTE Y LA PALOMA

Frida Kahlo (1907-1954) nunca destacó como pintora o dibujante antes de conocer a su futuro esposo en 1928 en una fiesta de activistas de izquierda organizada en la casa de su amiga en común, la fotógrafa Tina Modotti. Había pintado solo

por cuatro años sin mayor técnica o dominio compositivo y enfáticamente, según su propia confesión, motivada por su dimensión terapéutica.

Rivera por su parte, tenía 42 años y una carrera artística establecida internacionalmente, mientras ella tenía 21 años y sus aspiraciones académicas truncadas por un serio accidente ocurrido tres años antes cuando un tranvía colisionó contra el autobús en que viajaba causándole problemas de salud por el resto de su vida que afectaron, entre otras cosas, una propensión al aborto espontáneo.

Ese mismo año Rivera la retrata en un fresco llamado “*El arsenal*” del ciclo de la “*Revolución Proletaria*” que pintaba para el Ministerio de Educación Pública. Aparece flanqueada por Tina Modotti, Julio Antonio Mella y David Alfaro Siqueiros. Viste una falda negra y blusa roja con una estrella roja sobre el pecho que afirma su membresía en el Partido Comunista de México del que se hizo parte en 1928.

Frida había estado ilusionada por

otro hombre, Alejandro Gómez Arias, quien además de mentirle empezó a distanciarse de ella tras su accidente. Y se acercó a Diego en busca de consejo ya que lo respetaba como pintor y necesitaba saber si podía vivir de la pintura, actividad que había iniciado como autodidacta ya que necesita apoyar a su familia que estaba en bancarrota. El primer autorretrato de Frida data de 1926.

Según su amiga y biógrafa, la crítica de arte, Raquel Tibol, al muralista le atraían las personalidades atípicas como la de Frida. Para vencer los celos de sus padres, Rivera pagó las deudas de la familia cuya residencia estaba a punto de ser embargada. Guillermo Kahlo era de pensamiento liberal y temperamento artístico pero su esposa Matilde Calderón era religiosa y conservadora. No debe extrañar que al conocer la intención de Diego de casarse con Frida en 1929 bautizará la misma como la unión entre un **elefante** y una **paloma**.<sup>4</sup>

Diego era un hombre mayor, gordo, feo, con bronquitis crónica, los ojos con conjuntivitis hasta el punto de que

tuvieron que internarlo varias veces, por temor a que perdiera la visión. Además, era un hombre desaseado y con un pasado preocupante por mujeriego. Lo compensaba con su impresionante cultura y escala como pintor y maestro. Frida quien era básicamente una autodidacta, pintaba en un estilo muy “*naïf*”, retomando con frecuencia la antigua tradición del exvoto incorporado a la cultura mexicana durante la conquista española.

No había tenido un maestro y parece haberlo encontrado en Diego Rivera quien afirmó al conocer sus obras tempranas, “*Los lienzos revelaban una desacostumbrada fuera expresiva, una exposición precisa de los caracteres y auténtica seriedad.. Poseían una franqueza fundamental y una personalidad artística propia. Transmitían una sensualidad vital, enriquecida mediante una cruel, si bien sensible, capacidad de observación. Para mí era evidente que tenía ante mí una verdadera artista*”. (Autobiografía por Gladys March, 1960)<sup>5</sup>



*Frieda e Diego Rivera, Frida Kahlo, 1931*



Lo que hace Rivera es animarla a seguir pintando, reafirmando temáticamente el descubrimiento que había hecho mientras convalecía del ya citado accidente, “*Me retrato a mí misma porque paso mucho tiempo sola y porque soy el motivo que mejor conozco*”. (Entrevista publicada en 1945)<sup>6</sup>

De las cerca de 150 obras que produjo durante su vida, 55 son autorretratos. A diferencia de Diego Rivera que era un virtuoso de la pintura y el dibujo, formal y conceptualmente, la obra de la autodidacta Kahlo debe mucho a cierta facilidad innata. No obstante, sus dibujos en la tradición de los exvotos van siempre acompañados de notas referenciales escritas a mano, mientras sus pinturas son intencionalmente folclóricas o crudos tratamientos a partir de elementos de la cultura popular alimentados por algunas “*notas rojas*” de origen periodístico.

Pero su obra se refina a partir de los treinta cuando debe abandonar México con su marido para una estancia de cuatro años en los Estados Unidos



As duas Fridas, Frida Kahlo, 1939

debido a la persecución política desatada por el gobierno de Plutarco Elías Calles que abandona la política cultural que promovía la pintura mural y rescinde los contratos con los artistas. Incluso algunos frescos son destruidos como el mural de Rivera “*La Creación*” ubicado en el Anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria en la capital mexicana.

## AL NORTE BUSCANDO AUXILIO

Mientras tanto en el norte había un enorme interés por el llamado “*renacimiento mexicano*”, como ya he indicado en *Ars Kriterion E-Zine*. (que Rivera como representante más destacado del movimiento muralista supo capitalizar mediante importantes encargos públicos en San Francisco, Detroit y Nueva York.<sup>7</sup>

Un año antes, 1931, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, había dedicado su segunda mayor retrospectiva a la obra de Diego Rivera. La anterior había sido dedicada a Matisse. Rivera vendía más obra que Picasso aun en plena recesión económica

estadounidense. Era el artista de moda y los industrialistas lo perseguían para comisionarle obras públicas y de caballete. Aunque todos sabían de sus inclinaciones políticas comunistas ignoraban ese aspecto agregándolo a los matices étnicos y de autenticidad del cotizado artista. Como declaró el extinto escrito y crítico de arte, Robert Hugues, Rivera era un “*cruce entre Whitman y Picasso*”.

Era un dibujante dotado que nunca dejaba de estudiar y perfeccionar sus trazos con una mano segura y una forma delicada. Gracias a una beca recibida durante el porfiriato mexicano se estableció en España primero a partir de 1907 y luego en París a partir de 1909. Fue parte del movimiento Cubista con Picasso y Braque como evidencia su óleo sobre tela de 1915 “*Paisaje zapatista*”, pero para 1918 vuelve a la figuración. En 1921 regresa a México a solicitud del ministro de educación e intelectual, José Vasconcelos, que estableció el vasto programa de pintura mural en edificios públicos. Una vez que pintó su primer mural “*La creación*”

en 1922 Rivera nunca abandonó el género.

Cuando Rivera y Kahlo arribaron el 21 de abril de 1932 a Detroit para desarrollar el encargo de los murales para la Compañía Ford, preguntaron a Frida que, si ella era también pintora a lo que respondió con fiereza y ambición “*Si, la mejor del mundo*”. ¿Cómo han cambiado los tiempos? En el 2015 la exhibición realizada por el Instituto de Arte de Detroit tituló la exhibición “*Rivera y Kahlo*”, pero en Quebec, como en Denver y Portland y antes en Sidney y en Viena, lo que predomina es “*Kahlo y Rivera*”. La muestra que abordamos hace justamente esta inflexión debido a claros factores de moda y mercado.

En Detroit, Rivera alcanzó la cúspide de su carrera como muralista mientras Kahlo encontró su propia en un estilo primitivista o “*naif*” que rayaba en lo fantástico traduciendo su dolor emocional y físico a un arte claramente autobiográfico que apelaba a emociones profundas.

Rivera, por su parte, amaba la





*Umás facadinhas de nada*, Frida Kahlo, 1935

grandilocuencia de las declaraciones públicas de sus enormes formatos y contenidos sociopolíticos. No obstante, las cuatro paredes de frescos sobre la “*Industria de Detroit*” pintados sobre yeso

húmedo, en el estilo pictórico renacentista, crearon lo que la crítica ha bautizado justamente como una “*Capilla Sixtina Secular*”. En ella, un Rivera radicalizado por la revolución mexicana y su adopción de

la doctrina comunista - aunque para entonces había renunciado al partido comunista mexicano por su enfoque estalinista - representó a los trabajadores de la planta automotriz de la compañía Ford en Río Rojo como héroes, tal y como hizo con los campesinos en las pinturas murales de su tierra natal.

En uno de los frescos, una enorme imprenta se transforma en una deidad azteca en una especie de convergencia entre el poder de la industria y la identidad mexicana. Rivera y Kahlo expresaban su identidad cultural de manera diferente. Rivera era optimista sobre el potencial de una síntesis cultural entre Mesoamérica y Norteamérica.

La muestra de la colección incluye cincuenta fotografías de alta calidad sobre los murales de Rivera para ilustrar este crucial período.

Pero donde él tendía un puente, Kahlo levantaba un muro. Esto fue medular para el desarrollo creativo de Kahlo a partir de esta década con base en sus pinturas, en su mayoría de pequeño formato, que exploraban

la intimidad de su propio cuerpo, sus sueños, pesadillas, y las dolorosas aflicciones físicas que la acompañaría hasta su deceso en 1954, en un aparente suicidio.

Cuatro obras de este período confirman su afirmación como autora primitivista atisbando a veces en la dimensión de lo fantástico en esta etapa. Primero, su retrato del doctor Leo Eloesser, cirujano torácico del Hospital de San Francisco quien la había tratado mientras estuvo allí con Rivera de quien era amigo desde 1926. La obra, un óleo sobre masonite, fue hecha en agradecimiento por sus servicios, pero la relación con la pareja se mantuvo varias décadas. Es el primero de dos que le realizó tras sendos tratamientos médicos.

Kahlo confiaba totalmente en el Dr. Eloesser al punto de solicitarle consejo sobre si debía o no abortar al niño que llevaba en sus entrañas. Ya había abortado en 1930 por razones médicas. El médico le recomendó a otro galeno del Hospital Henry Ford en Detroit donde sopesó sus opciones. Escribió entonces, “*Después de haber*

*sopesado todas las dificultades que un niño ocasionaría, estoy entusiasmada con la idea de tenerlo*”. Todo lo anterior a pesar de que a Rivera no le interesaba tener más hijos después de su segundo matrimonio. Sin embargo, Kahlo sufre un aborto natural y registra la experiencia en un dibujo a lápiz que sirve de base para su óleo “*Hospital Henry Ford*”.<sup>8</sup>

La artista se muestra desnuda sobre una enorme cama de hospital que parece flotar. La sábana debajo de su cuerpo está empapada de sangre. De su vientre aun henchido flotan tres cuerdas rojas como si fueran venas y a las que se enlazan símbolos de su sexualidad y fallido embarazo. Una de ellas muestra en el centro al feto sobredimensionado de lo que llamaría luego su “*pequeño dieguito*”. El tercer elemento es un caracol que representa la lentitud del aborto, pero también es un símbolo de concepción, y parto.

Tres hilos conectan la causa del aborto en la parte inferior de la cama, como una maqueta médica de un modelo óseo a la derecha que

recuerda las fracturas pélvicas y de columna que había sufrido antes de que conociera a Rivera. Así como una máquina de uso médico a la izquierda que servía como esterilizador con base en vapor. La flor de color violeta al centro es una orquídea que le llevó Diego al hospital.

La obra evoca impotencia, y desamparo, un estado de ánimo que sumo a creciente crítica de los estadounidenses y su estilo de vida. Hay nuevamente una semejanza en esta obra con las características votivas de sus obras de pequeño formato sobre metal. No incluye una explicación en texto como en las obras tradicionales del siglo XIX y XX excepto por escribir el nombre del hospital, pero sigue en la misma tradición biográfica naif con ribetes fantásticos.

También su obra “*Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos*” que la muestra en un elegante vestido rosa sosteniendo en su mano izquierda una bandera mexicana erguida como si estuviera sobre un pedestal ante un mundo dividido por la tradición y el modernismo. En

el norte la técnica con sus feas chimeneas industriales y en el sur el paisaje y la herencia cultural precolombina. Hay un simbolismo claro al mostrar los recursos de la fertilidad en el sur, en contraste con la infertilidad del norte. El ciclo de la vida está claramente simbolizado por la presencia de las *Quetzalcóatl* y *Tezcatlipoca* que corresponden en la composición al sol y la luna sobre las ruinas de un templo prehispánico.

En una carta al Dr. Eloesser escribe, *“La High Society de aquí me saca de quicio y me sublevan todos estos tipos ricos, pues he visto a miles de personas en la peor de la miserias, sin lo mínimo para comer y sin un lugar para dormir; eso es lo que más me ha impresionado; es espantoso ver a estos ricos que celebran fiestas de día y de noche, mientras miles y más miles de personas mueren de hambre...Aún cuando me interesa mucho todo este progreso industrial y mecánico de USA, encuentro que los americanos carecen de sensibilidad y sentido del decoro. Viven como en un enorme gallinero sucio e incómodo.*

*Las casas parecen hornos de pan y el tan raído y llevado confort no es más que un mito”.*<sup>9</sup>

En esta obra en particular no vemos la síntesis con que comulga Rivera. Ella definitivamente no cree en los beneficios de la vida americana que celebra su esposo. El único crisol en la pintura es ella viviendo el momento con su cuerpo.

Finalmente, en el collage *“Allá cuelga mi vestido en Nueva York”* realizado en 1933 define el rumbo de su producción. A la izquierda representa a la actriz *“sexy y fatal”* Mae West que fuera famosa no solo usar su sexualidad para escalar en el cine, sino que además fue guionista y escenógrafa.

Frida la admiraba por su empoderamiento afirmado en frases como *“Cuando soy buena soy muy buena, pero cuando soy mala soy mejor”*. Este collage simbólico retrata con cierta ironía los iconos del capitalismo moderno en términos de decadencia de los valores humanos. Kahlo no oculta su desacuerdo con Rivera por su fascinación con el progreso que

domina el mundo capitalista. Ella quiere volver a México mientras Rivera quiere quedarse más.

El momento de ruptura ocurre cuando a sus continuas discusiones se suman las críticas de su colega David Alfaro Siqueiros que lo acusa de haberse vendido al capitalismo americano en el momento que Rivera está realizando su mural al fresco *“Hombre: controlador del universo”* en 1933 para la familia Rockefeller en el vestíbulo de edificio No 30 de la Plaza Rockefeller en Nueva York.

En claro doble discurso que revela sus contradicciones, Rivera alteró su propuesta original del mural agregando el retrato del revolucionario ruso Vladimir Lenin a la derecha de la figura central del mural. Eso no le impidió cobrar el equivalente hoy en día de USD \$412.000.

Rockefeller pidió a Rivera en una respetuosa carta, el 4 de mayo de 1933 que sustituyera la imagen de Lenin ya que contradecía lo que buscaba en el espacio público de exhibición. Ante su negativa, todo el mural fue





Natureza morta: viva a vida, Frida Kahlo, 1954



cubierto con pintura. Diez meses después fue demolido. Como respuesta Rivera pintó otra versión de la obra actualmente exhibida en el Palacio de Bellas Artes de México que modificó insertando una caricatura de John D. Rockefeller coqueteando con una mujer con células de sífilis sobre sus cabezas.

Rivera y otros muralistas que habían migrado a Estados Unidos en busca de ingresos como el propio Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco gozaban de un ventajoso posicionamiento, talento e influencia en un período crítico de la historia mexicana, pero sus vidas y carreras desnudaron un doble discurso común a la militancia de izquierda: mantener una ideología marxista sustentada por un mercado capitalista.

## MACHISMO SURREALISTA

El retorno a México se vuelve inevitable, y el inicio de una etapa en las artes visuales gradualmente dominada por la abstracción y la no figuración. El realismo épico de Rivera súbitamente se empieza

a ver tradicional. Pero, en cambio la carrera de Kahlo despegó merced a su oportuna asociación con el surrealismo mediante artistas influyentes como Salvador Dalí, Joan Miró, Marcel Duchamp y el líder del movimiento, André Breton que se mueve en 1938 a México con su esposa Jacqueline Lamba.

Allí aboga con Rivera por un arte libre de restricciones políticas y aprovecha la amistad del líder marxista disidente, Leon Trostky su esposa Natalia Sedova, que desde el año anterior vivían y trabajaban en calidad de exiliados en México. Breton escribe el *“Manifiesto para un arte revolucionario independiente”* que suscribe con Trostky y Rivera.

Aunque esto abre las puertas para la promoción internacional por parte de Breton de la obra de Frida Kahlo primero en Nueva York en 1938 y luego en París en 1939, la relación se amarga por la desilusión de Frida con los surrealistas.

Para comenzar Frida nunca fue surrealista a pesar de la caprichosa afirmación de Breton, ya que no

seguía los métodos de producción intelectual de dicho movimiento. Frida era libre conscientemente del intelectualismo que despreciaba tanto como la arrogancia de los surrealistas. Su estilo no correspondía con la expresión desinhibida del inconsciente, caracterizada por los sueños, pesadillas y símbolos neuróticos freudianos. Si aceptó ser parte de la retórica surrealista fue por el interés de ser independiente. Cuando vio que sus cuadros se empezaban a vender escribió, *“Así podré ser libre. Podré viajar y hacer lo que quiera sin tener que pedirle dinero a Diego”*. Pero, estaba clara en que lo suyo no era arte surrealista. Por ello declaró en una ocasión, *“Nunca pinté sueños, sólo pinto mi propia realidad. Lo único que sé es que pinto porque necesito hacerlo, y pinto todo lo que pasa por mi cabeza, sin ninguna otra consideración”*.<sup>10</sup>

Sin embargo, un patrón empieza a emerger en la vida y obra de Kahlo. El intento de distintos grupos o movimientos por *“secuestrarla”* intelectualmente. Primero fueron

los surrealistas, luego por las fundamentalistas feministas. Los surrealistas intentaron apoderarse de ella, sobre todo a partir del cuadro *Lo que el agua me ha dado*, en el que Frida está bañándose y se ven sus pies, uno de ellos herido. El agua está llena de cosas: recuerdos y objetos.

André Breton llegó a decir que la obra de Frida Kahlo es “una cinta de seda alrededor de una bomba”. Su estancia en París hizo que se decepcionara para siempre de los surrealistas. En una carta a su amante, Nicholas Muray, escribió, *“No puedes imaginarte lo joputas que son esta gente...Me hacen vomitar. Son tan condenadamente intelectuales y degenerados, que ya no los aguanto más...Ha valido la pena venir aquí para ver por qué Europa se pudre y que todos estos tunantes son la razón de todos los Hitlers y Mussolinis. Te apuesto mi vida a que, mientras viva, voy a odiar este lugar y a sus habitantes”*.<sup>11</sup>

La propia esposa de Breton, Jacqueline Lamba, que había tenido devaneos

lésbicos con Frida, aseguraba que *“Las mujeres han estado siempre infravaloradas. Era muy duro ser pintora”*.

Artistas también consideradas parte del movimiento surrealista, pero en realidad “fantásticas” como Leonora Carrington y Remedios Varo con las que equivocadamente fuer también comparada Kahlo, denunciaron el rampante machismo chauvinista de los surrealistas.

Su progreso en el mercado internacional le llevó a competir en precios y atención con Rivera al tiempo que expuso las fisuras de su disfuncional matrimonio con Diego, donde este tenía sexo con distintas mujeres, incluso su hermana Cristina. Si bien es cierto, ella también tenía aventuras con distintos hombres parte del problema se debía que su relación afectiva era casi abstinente en lo sexual. Rivera era celoso cuando ella estaba con otros hombres, por lo que fomentaba su relación con lesbianas, a las que, sin embargo, nunca Kahlo pareció amar.

En su correspondencia y diarios se

encuentran declaraciones profundas de amor solo hacia hombres, en particular el pintor catalán José Bartolí y el fotógrafo húngaro Nickolas Muray a quien dijo amar casi tanto como a Diego y con quien convivió en Nueva York. A esta relación se debe la popularización de Frida en revistas de moda estadounidenses. Fotos en color desarrolladas y publicadas por Muray que se incluyen en la presente exhibición en Quebec.

## RIVERA SIEMPRE FUE SU MENTOR

Independientemente de sus rupturas y reencuentros, el único maestro que respetaba Frida en lo político y artístico era Diego. Todas las personas que presumían su conocimiento o cultura le desagradaban profundamente, según sus conocidos.

A su regreso de Europa abandona la casa que compartía en común con Rivera y se muda definitivamente a la casa que había heredado de sus padres en Coyoacán, la casa azul hoy convertida en museo. Rivera le solicita el divorcio y este se



*O Abraço Amoroso entre o Universo, a Terra (México), Eu, o Diego e o Senhor Xólotl, Frida Kahlo, 1949*

consuma a finales de 1939.

Frida se ve muy afectada por la separación y empieza a beber alcohol en grandes cantidades. Se niega a recibir sustento económico de su exesposo y refleja su estado en su conocida obra *“Las dos Fridas”*. La obra que fue parte de la exposición internacional surrealista realizada

en 1940 debido a la segunda guerra mundial exhibe la bidimensionalidad emocional y cultural de Kahlo.

En una tónica claramente biográfica y terapéutica refleja la crisis matrimonial y el divorcio consumado. Las figuras conectadas por una arteria representan dos dimensiones de Frida, a la derecha vestida a la usanza tehuana como le gustaba a Diego Rivera sostiene en su mano izquierda un amuleto con el retrato de su marido cuando era un niño mientras su alter ego a la izquierda del cuadro la representa en estilo europeo vestida de encaje con un órgano que evoca la tradición católica del corazón de Jesús. Esta última trata de evitar desangrarse con una pinza de cirujano sobre una segunda arteria. Podría decirse que el éxito reciente de Frida se debe a su experiencia europea, que es menospreciada en medio de la ruptura.

Se enfocará principalmente en sus autorretratos en los años siguientes casi siempre descubriéndose a sí misma en la composición de frente mostrando su

rostro en un ángulo que recuerda los retablos medievales. Casi siempre es el mismo rostro con distintos adornos y fondos. Su expresión es impasible, posada a veces derramando lágrimas o gotas de sangre. Se trata de variantes del mismo concepto producidos en serie para vender y lograr la autosuficiencia financiera.

A finales de 1939 reaparecen con mayor intensidad los dolores en su columna por lo que viaja a San Francisco para someterse a un tratamiento con su amigo el Dr. Eloesser. Rivera quien se encontraba cumpliendo un encargo en la misma ciudad le propuso volver a casarse lo que ella aceptó de inmediato. Como ha dejado constancia Rivera, “la separación había tenido malas consecuencias para ambos”. Pero, Frida puso condiciones para la boda, entre ellas que *“no volveríamos a mantener contacto sexual”*.

Los siguientes años Kahlo vivirá con Rivera en la casa azul, seguirá atendiendo encargos, cada vez en mayor formato, y haciendo concesiones a compradores que desean autorretratos, pero solo de la

cintura para arriba para no afectar sus sensibilidades.

Aunque empieza a enseñar en la academia de La Esmeralda en 1942 y participa en varias exhibiciones colectivas solo tendrá una exposición realmente importante hasta 1953, un año antes de su muerte organizada por su amiga la fotógrafa Lola Álvarez Bravo a la que asistirá en una cama de convaleciente.

No obstante, su salud empezó a empeorar a partir de 1946 pese a la rápida atención médica e intervenciones quirúrgicas en el extranjero. Los problemas de salud de fondo que la agobiarán el resto de su vida y servirán como insumo de su expresión artística se descubrirán finalmente: secuelas del accidente de 1925 y columna bífida que produjo su continua cojera.

En el 48 vuelve a afiliarse al Partido Comunista y muchas de sus obras enfatizan panfletariamente su servicio al partido y utilidad a la revolución comunista.

A partir de ahí el deterioro de su salud se profundiza por su adicción

al demerol y otros analgésicos para el dolor extremo y el alcoholismo. Su obra de los últimos años se vuelve francamente mediocre por su estado general de salud. En medio de su agonía resuenan hoy sus palabras *“Me gustan mucho las cosas, la vida, la gente. No quiero que la gente muera. No tengo miedo a la muerte, pero quiero vivir. El dolor no, eso no lo soporto”*.

A partir de su muerte en 1954, Kahlo pasará gradualmente a la oscuridad pese al esfuerzo de algunos biógrafos como Raquel Tibol. No ayudó mucho el hecho de que Diego Rivera, antes de su muerte en 1957, instruyera a su amiga y ex modelo, Dolores Olmedo Patiño, a quien había confiado en fideicomiso su patrimonio y el de Kahlo, que sellará por quince años las muchas salas de lo que se convertiría en el Museo Olmedo conteniendo las pertenencias dejadas en la Casa Azul por Frida.

## **KAHLO BAJO LA LUPA**

Es hasta la década del setenta, con la emergencia de la conciencia

feminista y una nueva generación de artistas mujeres que proclama ideológicamente que la dimensión de lo personal es el resultado de una estructura de poder política patriarcal, Kahlo comienza a ser utilizada como madrina del arte feminista. Algo parecido a lo que ocurrió con Georgia O'Keeffe cuando las feministas de posguerra empezaron a hacer lecturas sobre sus enormes formatos que sobredimensionan las flores al punto de evocar vulvas femeninas. Al menos en esa oportunidad la estadounidense estaba viva para desmentir tales interpretaciones y hacer valer su concepto estético propio.

Pero, el hecho histórico que relanza la figura de Frida Kahlo al punto de crear un culto global y un fenómeno de mercadotecnia de su vida y obra fue la biografía escrita por Hayden Herrera en 1983 que fomentó una ola de atención internacional y exhibiciones en torno a la primitivista mexicana.

Frida fue así secuestrada con su rebozo folclórico y cejas unidas como un emblema de facciones radicales



del fundamentalismo feminista al punto de que su vida ha terminado opacando su obra.

Una de las razones innegable de esto, además de la connotación biográfica de sus obras más conocidas, es el hecho de que Frida haya sido conocido más a través de los miles de fotografías que tomaron y publicaron artistas como Manuel Álvarez Bravo, Nicholas Muray, Imogen Cunningham, Edward Weston, y Tina Modotti, entre otros célebres, que, por su propia obra plástica, la cual incluso hoy es difícil de apreciar fuera de México o en imágenes de alta resolución en bancos digitales.

Fue la única de las seis hijas del matrimonio Kahlo en aprender a retocar, colorear, trabajar en el cuarto oscuro y hacer fotografía. Por ello aprendió tempranamente a posar en todas sus fotos con una especie de *laxitud sensual* como apuntó en su momento la crítica Raquel Tibol.

Desde que su padre Guillermo le tomó una foto con un traje de terciopelo, no existe una sola imagen fotográfica de Frida en que su aspecto sea

descuidado. Sus poses siempre fueron estudiadas. El hecho de que Rivera la ataviara con pesados adornos precolombinos, tocados típicos y vestidos tehuanos solo contribuyeron a crear agregar a su imagen un exotismo que seducía especialmente a los etnocéntricos extranjeros.

Kahlo compensaba sus carencias técnicas en el dibujo y la pintura con una gran imaginación que era tanto sombría como exuberante, aprovechando las raíces precolombinas y el arte popular religioso (exvotos) y callejero para crear una expresión cruda ideológicamente en sus pinturas político-panfletarias, kitsch en su última producción y de dolorosa subjetividad en sus pinturas mejor logradas entre los treintas y cuarentas como sus mejores autorretratos, las dos Fridas, la columna rota y mis padres y yo principalmente.

Como explicó en el 2001 en la Revista Time, el extinto crítico Robert Hughes, Frida *“vista bajo cualquier criterio razonable, no es una gran pintora, sino una mujer*

*recia y talentosa que, gracias a su sufrimiento hagiográfico (por no mencionar el ardor con que es coleccionada por gente como Madonna), se ha convertido superando incluso a Artemisia Gentileschi - en el emblema de las artistas-santas del feminismo”*.<sup>12</sup>

No obstante, la historiadora Araceli Rico Cervantes en su tesis doctoral en la Sorbona sobre la pintura mexicana ha ubicado a Kahlo dentro de la comunidad de *“enfermos creadores”* recordando a Van Gogh, Egon Schiele, Marcel Proust o Antonín Artaud.

Si ponemos atención a la artista, su martirio físico fue más una oportunidad que una amenaza lo que la distancia por mucho de cualquier santa o mártir. Escribió en 1925, *“Como era joven, esta desgracia no tomó rasgos trágicos, sentía energías suficientes para hacer cualquier cosa en lugar de estudiar para médico, Y sin darme cuenta empezó a pintar”*.<sup>13</sup>

Ni surrealista, ni feminista, Frida Kahlo produjo más allá del culto absurdo que se le rinde, obras de

estilo primitivo con referencias al arte fantástico mexicano a la manera de su coterránea y amiga María Izquierdo como se evidencia en su obra, *“Sueño y presentimiento”* un óleo de 1943, o la obra de Antonio Ruiz con su sueño de la malinche de 1939 o el pintor e ilustrador simbolista Julio Roelas en su óleo *“la domadora”* de 1897. Todos compartieron con Kahlo el ser autodidactas, de expresión ingenua, composiciones a menudo sin perspectiva, con planos dominados por elementos populares y vernáculos mexicanos. Es interesante que Izquierdo, quien fue la primera artista mexicana que había expuesto internacionalmente en 1930, se convirtiera en la figura dominante del primitivismo mexicano desbancando el legado de Kahlo, a pesar de que murió al año siguiente de Kahlo.

Para efectos de aclaración a las fundamentalistas, la única obra importante de denuncia contra el feminicidio realizada por Frida no creó tendencia en su producción enfocada más en su propia vida y drama. Me refiero, por supuesto, al óleo sobre

metal de 1935 titulado *“Unos cuantos piquetitos”*, inspirado en un crimen pasional reportado en medios periodísticos.

El homicida, según la prensa, se defendió ante el juez a raíz del atroz hecho declarando *“Pero, si no eran más que unos cuantos piquetitos”*. El uso del crimen fue usado simbólicamente por Kahlo aludiendo a la situación que vivía por la aventura de Rivera con su hermana Cristina.

Merced a colecciones privadas como la de Jacques y Natasha Gelman podemos aquilatar sin tanto ruido mediático o lecturas ideologizadas el valor real de la obra de Rivera y Kahlo.

Fuera de México, exceptuando sus murales estadounidenses, es difícil acceder de primera mano a la obra de ambos artistas. La colección que nutre la muestra en Quebec está compuesta por 300 pinturas, y no cuenta con un lugar permanente para exhibir, aunque estuvo por un tiempo en un pequeño pueblo de Cuernavaca. Sin embargo, ha seguido creciendo, incluso desde la muerte de Natasha Gelman en 1998.

Su marido, Jacques hizo fortuna como productor de cine de las más famosas películas de Mario Moreno *“Cantinflas”*, pero dedicó su fortuna y tiempo libre a buscar alrededor del mundo obras de arte con un criterio que ha permitido que hoy se exhiba su colección arte europeo moderno en el Museo Metropolitano de Nueva York.

La curaduría del MNBAQ califica las obras de la itinerante colección Gelman como muy representativas de *“un período extraordinariamente fructífero del arte mexicano”*, en referencia al muralismo, corriente de la que Rivera fue el líder indiscutible.

## ¿SE ESFUMARÁ EL CULTO A FRIDA KAHLO?

Dolores Olmedo, la depositaria en vida de la obra de Rivera y Kahlo cuenta en la colección de su museo con 25 pinturas de Frida que constituyen un octavo de producción total, pero casi no destaca en su curaduría. Antes de su muerte acaecida en el 2002 había declarado al diario *Los Angeles Times* que *“en el futuro,*

*Kahlo se desvanecerá”.*

Por ahora el pronóstico de Olmedo sobre el culto de Frida Kahlo no parece disiparse y como en Quebec Kahlo y no Rivera es el centro de atención. El hecho de que el llamado arte contemporáneo está siendo dominado por aquellos que políticamente tienden con grandilocuencia a la izquierda y las causas liberales sumado a un pluralismo estilístico que busca conciliar el arte con las tendencias inclusivas y diversas de moda explica porque la vida más que la calidad de la obra de Kahlo la mantienen vigente.

Lo que ocurre hoy con este desplazamiento no es inusual. El pintor neerlandés del siglo XVII, Johannes Vermeer pasó en total oscuridad por dos siglos después de su muerte, hasta fue redescubierto para ocupar su lugar entre los grandes de la historia del arte. Otro tanto ocurrió con Vicente Van Gogh que fue popular solo para su hermano Teo, pero cuyas pinturas se venden ahora por más de cincuenta millones de dólares.

Esto solo demuestra que la historia puede cambiar para mejor o para peor, por lo que es difícil predecir el futuro. El examen crítico del arte deja claro que el gusto es subjetivo, que la moda y el mercado gravitan promoviendo a menudo lo insustancial y que nadie puede mantener la misma reputación por siempre. Esto que debería hacernos más humildes en nuestros juicios y opiniones han alcanzado por igual a Frida Kahlo y a Diego Rivera.

## NOTAS

- 1 Baudelaire, Charles. The Salon of 1846. David Zwirner Books, 2021.
- 2 White, Anthony. 2001. Exhibition: Frida Kahlo, Diego Rivera and Mexican Modernism: The Jacques and Natasha Gelman Collection. The World of Antiques & Art Magazine. Australia.
- 3 Gilbert, Andre. Frida Kahlo, Diego Rivera et le modernisme mexicain. La collection Jacques et Natasha Gelman, entrevue avec André Gilbert. June 2020. 3600 secondes d'histoire, Quebec, Canada.
- 4 Tíbol, Raquel. Escrituras de Frida Kahlo. Editorial Plaza & Janes, España. 2004.
- 5 Marcha, Gladys. Mi arte, mi vida: una autobiografía. Editorial Herrero, México. 1960.
- 6 Tíbol, Raquel. Ibid.
- 7 Flores Zúñiga, Juan Carlos. Vida Americana: Revolución y Farsa. Ars Kriterion E-Zine, Marzo 13,2020. <https://arskriterion.blogspot.com/2020/03/vida-americana-revolucion-y-farsa.html>

8 Herrera, Hayden. 2019. Una biografía de Frida Kahlo. Taurus Ediciones S.A. Penguin Books. Barcelona, España.

9 Tíbol, Raquel. Ibid.

10 Tíbol, Raquel. Ibid.

11 Herrera, Hayden. 2019. Cita.

12 Hugues, Robert. Escaping the provincial trap. Time Magazine. Sunday, Sept. 02, 2001

13 Tíbol, Raquel. Ibid.

## **JUAN CARLOS FLORES ZÚÑIGA**

(Costa Rica, 1958) - Magister en Comunicación y Lenguaje (M.A.), Comunicólogo (B.Sc.), Crítico de Arte, presidente del capítulo costarricense de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA), Vicepresidente de AICA Internacional, director de Ars Kriterion E-Zine, CEO de Fundación LiderInnova, coach certificado, docente universitario, blogger y escritor.

A mechanical sculpture of a human figure, viewed from the back. The figure is light-colored and appears to be made of a smooth material like plaster or resin. It is mounted on a central vertical metal pole. The back of the figure is open, revealing a complex mechanical structure with gears, chains, and metal plates. The figure's arms are slightly out to the sides. The background is a dark, industrial-looking space with some lights and structural elements.

***13ª BIENAL DO MERCOSUL TRAZ A ARTE VIVIDA NA PANDEMIA.  
TRAUMA, SONHO E FUGA...***

**LEONOR AMARANTE**





*Pulse Topology*, Rafael Lozano-Hemmer. Instalação no Santander Cultural.  
Foto: Leonor Amarante

## ARTIGO

# 13<sup>a</sup> BIENAL DO MERCOSUL TRAZ A ARTE VIVIDA NA PANDEMIA. TRAUMA, SONHO E FUGA...

*Estes sentimentos emergem em 100 obras expostas em Porto Alegre na primeira edição presencial em quatro anos*

**LEONOR AMARANTE**  
ABCA/SÃO PAULO

A 13ª Bienal do Mercosul (de 15 de setembro a 20 de novembro de 2022) reflete o tema *Trauma, Sonho e Fuga*, gatilho narrativo da primeira edição presencial em quatro anos. A curadoria é assinada por Marcello Dantas, junto com os curadores adjuntos, Carollina Lauriano, Laura Cattani, Munir Klamt e Tarsila Riso. A presidência é de Carmen Ferrão, aliada à proposta curatorial de fazer uma exposição inclusiva e disruptiva. A empresária, animada com o resultado da mostra, apostou em um público de 800 mil visitantes. Uma das dimensões utópicas de qualquer curador é colocar em cena todos os seus delírios. Marcello Dantas, criador interdisciplinar, acostumado a pilotar grandes projetos internacionais, avalia que foi um esforço enorme comissionar mais de 60 obras, entre as 100 apresentadas por artistas de 23 países. “O conceito era trabalhar com projetos inclusivos, participativos em face do tempo que acabamos de viver com a pandemia.” Ele fala da ideia de viver junto de novo e de sentir o batimento disso, o que produziria um

sentimento de união comum a todas as pessoas, independentemente das origens étnicas, de gênero, cultura. “Enfim, que a gente voltasse a pensar em uma coisa do indizível, aquilo que não dizemos e que fica preso dentro da gente.”

Esta edição teve que superar a perda da Usina do Gasômetro, em decorrência de um processo burocrático que impediu que a reforma do prédio fosse concluída a tempo. Em compensação a Bienal ganhou espaço no Instituto Caldeira, local multiuso, que fica na antiga fábrica da Renner, completamente reformada, somando uma área útil de 22 mil metros quadrados. Com o enigmático título *Transe*, a exposição experimental *high-tech* toma parte desse mais novo espaço da cidade, introduz o visitante à artemídia atual, com obras realizadas com complexas ferramentas virtuais, linguagem tecnológica, liberdade experimental e muita ludicidade. A curadoria é de dois jovens artistas, Laura Cattani e Munir Klamt. Pela primeira vez a Bienal através de um edital com chamada aberta reúne quase

900 projetos, dos quais somente 19 são escolhidos pelo curador geral e seus adjuntos, sem que nenhum deles soubesse o nome do autor. O que os trabalhos vencedores têm em comum é o idioma tecnológico, atual ou ancestral, como define a curadora Laura Cattani.

Os artistas projetam seus trabalhos, mas, para garantir a execução e o funcionamento deles, a Bienal fez parceria com a Tecnopuc, da PUC gaúcha, onde algumas das peças foram executadas.

Nesta exposição, as perguntas se multiplicam diante de uma tecnologia ainda pouco conhecida do grande público. Surpresas, algumas pessoas tentam adivinhar do que se trata a “engenhoca” montada pelos artistas mais jovens dessa mostra, Luis Enrique Zela-Koort e Genietta Varsi, que formam a dupla Esfincter. A instalação tem como título *Órgano primo: Condensador de Cuerpos* e é inspirada nas cosmovisões pré-modernas, propõe novos futuros ao público a partir de um esfíncter robótico composto por uma caldeira, bomba de água, um





*Em suspenso*, Cleverton Salvaro. Instalação na Casa de Cultura Mario Quintana. Foto: Ricrdo Braescher.





*Mycorrizal Insurrection*, César & Lois (César Baio e Lucy HG Solomon), no Instituto Caldeira. Foto: Leonor Amarante.

resfriador e um gerador de faíscas. Trocando em miúdos a instalação reporta-se a um esfíncter digestivo, que coleta um composto orgânico e destila a putrefação. O projeto alude à experiência científica de Stanley Miller e Harold Urey sobre a

hipótese de que a matéria precursora da vida poderia ter se formado espontaneamente.

Entre as obras deste segmento, que trazem complexidade conceitual destaca-se *Insurreição Micorrízica*, da dupla Cesar & Lois (Cesar Baio

e Lucy HG Solomon), que estabelece um canal de comunicação com o público propondo uma reflexão sobre o Antropoceno, nova época geológica caracterizada pelo impacto do homem na Terra. Cattani explica que a instalação é composta por um ambiente controlado no qual a inteligência artificial, micélios vivos (cogumelos) e redes digitais reagem às mensagens enviadas pelos participantes “Além de receber as respostas em seu smartphone, eles podem visualizar nas telas dispostas ao redor da obra dados sobre as atividades dos micélios e intervir nas características do ambiente, que vão oscilando conforme essa comunicação se estabelece.”

Há trabalhos com abordagem lúdico experimental como a instalação de Leandra Espírito Santo sobre a relação entre o corpo e máquina, fragmentação do corpo em ambientes virtuais. Moldes de partes desmembradas de diferentes corpos deslizam sobre trilhos mecânicos. Por meio da visão monocular de uma câmera, por breves instantes, as partes amputadas de corpos diferentes se juntam e

transformam-se num corpo perfeito. Cattani vê nesse trabalho uma alusão à ideia do projeto *Vitruviano*, de Leonardo Da Vinci que apresenta o corpo humano ideal.

Distante do Instituto Caldeira, bem no centro da cidade, o Santander Cultural exemplifica a ideia de batimento contido no conceito da bienal, com a instalação de Rafael Lozano-Hemmer. Mais uma vez, o artista mexicano-canadense desafia pontos de tensão entre a arquitetura e o espaço. A instalação *Pulse Topology* toma todo o andar térreo do Santander e capta, a partir de sensores, o pulsar dos visitantes, que o visualiza na sequência repetitiva de três mil luzes que brilham individualmente. O resultado é uma chuva de brilho, experiências cinética e visual contagiante.

A 13ª edição ocorre num momento de transformação urbana da orla do rio Guaíba, com a recuperação do Cais do Porto, agora com bares, restaurantes e espaços de convivência. Os antigos armazéns ainda permanecem lá, mas só o de número 6, com entrada pelo Cais

Embarcadero, acolhe obras da Bienal, sendo algumas mais superficiais e outras mais densas.

No momento político em que vivemos, *Ar*, instalação de José Bento, provoca empatia imediata com o público, por seu conteúdo crítico. O artista cria uma floresta com 36 peças de madeira, esculpidas em forma de cilindros de oxigênio hospitalares, semelhantes aos que faltaram durante o pior momento da Covid-19, provocando a morte de centenas de pessoas. As peças foram trabalhadas com espécies diferentes de madeiras que representam quatro biomas brasileiros: o amazônico, o atlântico, o cerrado e a caatinga.

Drogas e suas consequências sempre provocaram o imaginário dos artistas, em todas as épocas. Sob o título *Placebo*, Raphael Escobar inventa um cenário de produção caseira de drogas. Em cima de uma mesa de aço, o jovem artista espalha 20 mil comprimidos prensados nas cores rosa e lilás, que rebatem também um laranja, confeccionados à base de café e açúcar. Ao fundo, um vídeo

exibe a produção de drogas legais e ilegais, enquanto as legendas explicam as etapas da produção do café. Tudo parece nonsense, mas a intenção do artista é justamente confundir o espectador sobre os limites entre as duas substâncias.

Política e ativismo atravessam também essa edição. Marilá Dardot, com *Zero Tolerance Silver Clouds*, instalação confeccionada com elos de corrente preenchida com balões de fibra de poliéster metalizada que flutuam no espaço, conecta as políticas migratórias estadunidenses à obra *Silver Clouds* (1966), de Andy Warhol. A artista reporta-se à lei de imigração *Tolerância Zero*, que em 2018 separou duas mil crianças de suas famílias mantendo-as presas em um cercado de arame num centro de detenção no Texas. Os cobertores prateados usados pelos menores foram confeccionados com o mesmo material empregado por Warhol em sua obra.

Alguns artistas despertam a atenção do público, mesmo com um trabalho intimista. Marina Abramovi apresenta o vídeo *Seven Deaths of*



*Placebo*, Raphael Escobar. Instalação no Cais do Porto.  
Foto: Leonor Amarante.



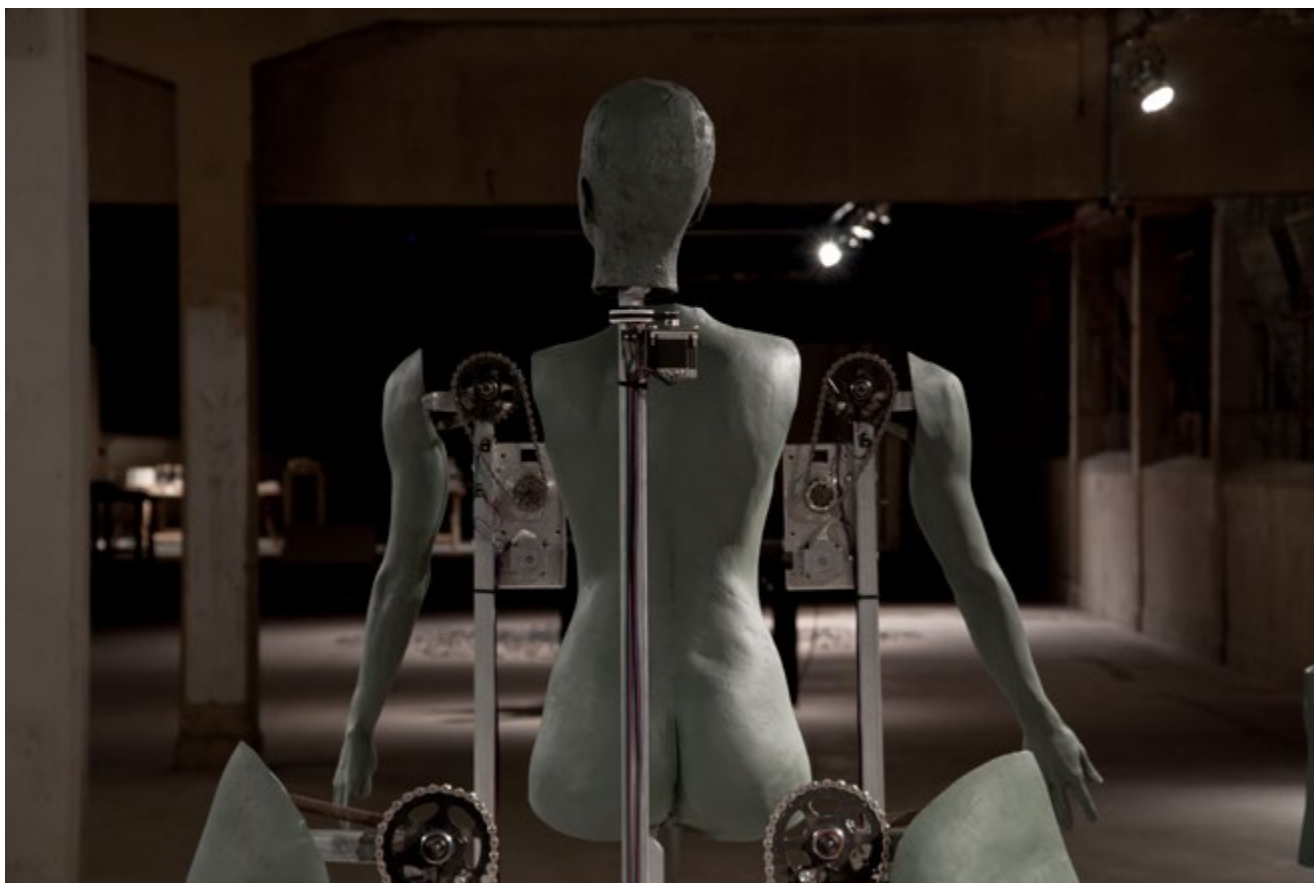
*Maria Callas* (2021). A performer cria experiência cinematográfica imersiva impulsionada pela cantora lírica Maria Calas (1923-1977). Para cada uma das sete mortes, Abramovi interpreta um solo original de Maria Callas recompondo os finais trágicos das árias. Em vez de estrangulada por Otelo, a Desdemona de Abramovic é esganada por uma serpente. Já o suicídio ritualizado de *Madame Butterfly* é substituído pela artista se desfazendo do traje de proteção, em meio a uma paisagem de devastação química.

Há motivações que enriquecem o discurso, como prova o artista inglês Tino Sehgal, que já em agosto engajou-se virtualmente à 13ª Bienal, participando do terceiro encontro do seminário *Zonas de Contato*. A obra, *This Element*, é uma somatória de suas vivências e, para realizá-la, incorporou *samples* de música pop e tons vibracionais que, segundo o artista, relacionam-se com as frequências dos chacras. Ainda utiliza fragmentos da banda alemã Kraftwerk e da rapper estadunidense Missy Elliot. Sehgal acredita que

o ato de cantar não conecta apenas o corpo e a mente, “muito mais do que isso, mostra conexão com nós mesmos e com os que nos cercam.” A cada duas horas, o “palco” do *This Element* reúne pessoas para fazerem

algo de forma coletiva.

O impacto do imaginário, por meio da ativação do onírico, dos sonhos e delírios estimulou o artista catalão Pedro Reyes a criar *Hypnopedia*, uma espécie de enciclopédia dos sonhos. O



*Re-member*, Leandra Espírito Santo. Instalação multimídia no Instituto Caldeira.  
Foto: Leandra Espírito Santo.

arquivo digital é uma rede semântica de autores, nesse caso o público foi convidado para produzir pequenos registros de memórias oníricas, agora exibidos numa sala zen no Instituto Ling, com os espectadores deitados.

Os dez locais que abrigam a 13ª Bienal espalhada pela cidade, mais do que pontos expositivos, são plataformas onde as pessoas se abastecem no reencontro com a arte e com amigos.

## **LEONOR AMARANTE**

Jornalista (Fundação Armando Álvares Penteado, Fundação Cásper Libero), crítica de arte, curadora, autora de diversos livros, Membro do conselho editorial na Revista ARTE!Brasileiros.

*“OS ALGORITMOS NÃO SE ESCRIVEM SOZINHOS”:  
IMBRICAMENTOS ENTRE ARTE E TECNOLOGIA*

LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA

LIVRO

## “OS ALGORITMOS NÃO SE ESCREVEM SOZINHOS”: IMBRICAMENTOS ENTRE ARTE E TECNOLOGIA

*Maria Amélia Bulhões lança um novo livro e apresenta chaves para a decodificação da arte contemporânea interfacetada à rede das redes.*

**LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA**  
**ABCA/SERGIPE**

“Desafios: arte e internet no Brasil”, de Maria Amélia Bulhões, é uma obra indispensável. Publicada em um momento estratégico, apresenta chaves para a decodificação da arte contemporânea, particularmente aquela interfaceada à “rede das redes”.

Professora, pesquisadora, crítica de arte, Maria Amélia Bulhões contabiliza títulos acerca das artes plásticas, com ênfase no Brasil e na América Latina, modernidade e contemporaneidade, discutindo o conceito de “sistema da arte”, que cunhou e sobre o qual se debruça desde o final da década de 1980.

O ingresso na pesquisa sobre arte e internet, há, pelo menos, duas décadas, lança um olhar acurado sobre uma realidade ainda pouco conhecida/compreendida, entretanto, sempre mais presente, quer seja em museus, galerias, feiras de arte, de modo presencial e/ou virtual.

Desde o primeiro momento, a autora apresenta claramente sua perspectiva de análise: “Assumo que meu lugar é a crítica do sistema da arte no

mais ▾

fpujol@gmail.com Nova postagem Design Sair

# Territorialidade/Territoriality

[Início](#) [Cartografia](#) [Cidade](#) [Memória](#) [Paisagem](#)

## Apresentação

A internet possibilitou o compartilhamento de ideias com pessoas que estão distantes de nós. O processo de socialização desencadeado a partir desta tecnologia possibilita uma nova relação entre os limites dos territórios e do espaço simbólico. O blog disponibiliza materiais do banco de dados organizado por esta pesquisa sobre web arte. Nenhuma imagem é permanente, elas se desdobram ao clicar do mouse, questionando radicalmente o conceito dessa permanência. Cada obra funciona como um dispositivo para os usuários, uma vez que são os fluxos de informação e a circulação que determinam suas formas.

Apresentamos algumas propostas artísticas selecionadas, em que suas características refletem os focos da pesquisa: Cartografia, Cidade, Memória e Paisagem. Com estes elementos conceituais, abordamos os aspectos da territorialidade em suas novas dinâmicas frente ao avanço das tecnologias digitais e suas repercussões no sistema de arte.

O Grupo de Pesquisa Territorialidade e Subjetividade: Cartografia e Novos Meios, inscrito no Conselho Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq desde 1995, desenvolve suas atividades abordando aspectos das relações entre territórios e artes visuais contemporâneas de forma mais ampla do que os limites regionais.

**Coordenação da pesquisa:** Dra. Maria Amélia Bulhões (Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS)  
**Bolsistas de Iniciação científica:** Fernanda Pujol, Giordana Dal Castel, Katerine Bastezini, Laura Sôro, Natália Chaves Bandeira, Thais Leite

**Escolha seu idioma**

Selecione o idioma ▾

Powered by Google Tradutor

### Como funciona?

Divulga os sites coletados para o Banco de Dados da pesquisa Territorialidade e Novos Meios. Os sites foram agrupados de acordo com as seguintes temáticas: Cartografia, Cidade, Memória e Paisagem. O internauta pode colaborar com a ampliação do Banco de Dados enviando endereços de web arte, que se relacionem com as temáticas da pesquisa, para o e-mail: teocontemporaneas@gmail.com

**UFRGS**  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

**CNPq**  
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

Territorialidade/Territoriality, banco de dados sobre web arte coordenado por Maria Amélia Bulhões: <<http://territorialidadeterritoriality.blogspot.com/>>



panorama da cultura contemporânea”. E, para adensar a discussão, trabalha com dois conceitos centrais da física quântica: matéria escura e energia escura.

A matéria escura é a responsável por manter a coesão do sistema, enquanto a energia escura trabalha para a sua expansão. Dialeticamente, coesão e expansão alternam-se na dinâmica da produção contemporânea, num ritmo, de acordo com a autora, pautado pela internet, *locus* em que a energia escura faz brilhar um sem número de estrelas, algumas incorporadas ao *mainstream*, outras orbitando mais ou menos próximas, promovendo reorganizações sutis e nem sempre imediatamente perceptíveis.

Não sem razão, o rótulo de “arte digital” envelopa os mais díspares processos, fruto que são deste *continuum* de *softwares*, *hardwares*, *gadgets*, despontando como possibilidades criativas, instigantes e inovadoras.

Por um lado, tal fato leva à construção de posições de resistência no que tange a classificar como arte o produto

da interação homem x máquina ou, mesmo, máquina x máquina. Por outro, fascínio ou desconhecimento atraem olhares mais favoráveis, gerando conjuntos nem sempre representativos desse *modus operandi*, apresentando para a sociedade uma visão parcial ou, ainda, equivocada, do que seria a arte na internet, a *net art* ou a *web art*.

Estruturada em cinco capítulos, a narrativa conduz o leitor aos temas mais complexos da tensa relação entre a arte e as tecnologias de base microeletrônica, pontuando desde a necessidade de documentação de práticas *online*, a instauração de um regime visual e estético específico para o digital, dos caminhos percorridos pela e-imagem, até a remodelação dos mercados - com a presença dos NFTs (*Non-fungible Token*) - e o papel da crítica de arte dentro desse universo fragmentado e experimental, que demanda, também, catalogação.

Cabe destacar que na produção de arte eletrônica, a proximidade entre a prática de artistas e a

reflexão teórica sempre reconheceu nas universidades uma instância mediadora indispensável: a USP com Waldemar Cordeiro e Giorgio Moscati; a UnB com o Grupo do IDA/VIS (Tania Fraga, Suzette Venturelli, Malu Fragoso, Beatriz Medeiros, entre outros(as)); a PUCSP com a equipe de Arlindo Machado na Comunicação e Semiótica; por exemplo, conferindo à pesquisa desenvolvida pelos alunos e orientandos de Bulhões, e por ela coordenada, na UFRGS, com o apoio do CNPq, um ponto de vista privilegiado. Por sua vez, o *blog* “Territorialidade/Territoriality”, criado especialmente para apresentar o banco de dados organizado, cumpre a tarefa de identificar o que vem acontecendo nos mais diversos segmentos artísticos. Três eixos centrais articulados: paisagem, memória e cartografia, apoiados por um quarto - “cidades”, conduzem o fio discursivo em meio à fricção causada pelo local e o global nos territórios da arte.

O contato com os trabalhos registrados revela a diversidade de temas, fluxogramas, formas de



*Glitched Landscapes*, Giselle Beiguelman, 2013. <<https://desvirtual.com/glitch/about.html>>

participação/co-criação, levando o leitor a um “vórtice labiríntico” improvável, ao mesmo tempo caótico e inovador, transformando o rol de exemplos na materialidade do debate empreendido.

Evidencia-se, dessa forma, o caráter interdisciplinar das bases teóricas que sustentam as hipóteses apresentadas, promovendo o intercâmbio de ideias entre os campos das mídias, filosofia, sociologia, antropologia, física, arte e tecnologia, e, ainda, uma ação típica do que Pierre Lévy chamou de inteligência coletiva.

Arte eletrônica, matemática, matrizável, digital, binária, iônica, computacional, generativa, algorítmica: expressões muitas vezes tomadas como sinônimos ou cuidadosamente conceituadas, vão sendo ressignificadas com a leitura de “Desafios: arte e internet no Brasil”, recebendo luz ao tempo em que mostram a complexidade que lhes é inerente.

Como destaca Luciano Floridi, “os algoritmos não se escrevem sozinhos”,

eles revelam escolhas, frase esta que levou a autora a pensar em seu livro também como “um alerta em relação à necessidade de assumir os desafios do contexto digital que nos envolve, com projetos decoloniais, pluralistas e inclusivos”.

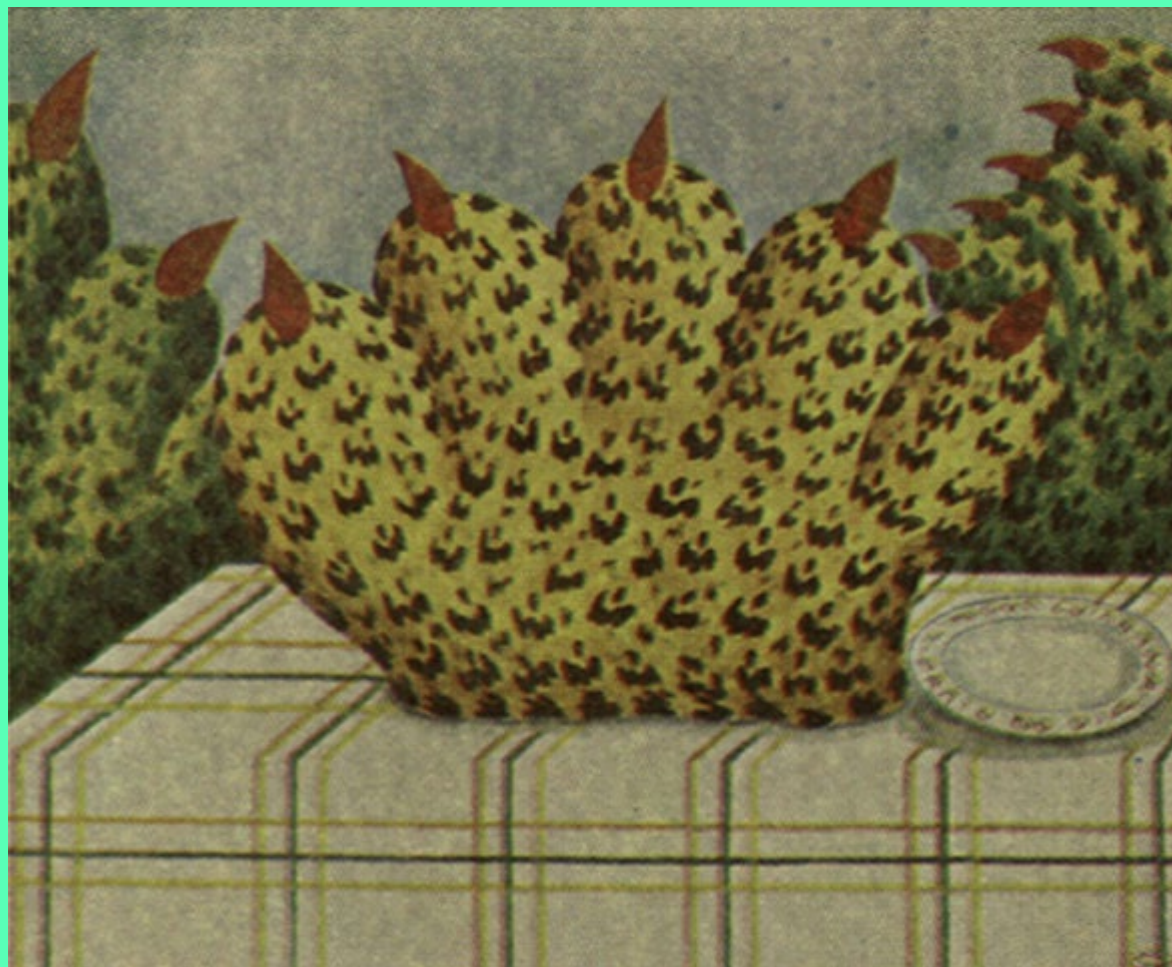


#### Serviço

*Desafios: arte e internet no Brasil, de Maria Amélia Bulhões, 152 páginas. Editora Zouk, 2022, Preço 56,00*

#### LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA

Doutora em Comunicação e Semiótica (PUCSP). pós-doutora em História da Arte (UNICAMP), professora titular da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Autora de: “Webdocumentários e narrativas em paralaxe” (Criação); “Imagens e números” (EdUFS); “The Facebook Instant-Articles Bussines model” (Criação); “Caos-Espaço-Educação” (Annablume); “Da geometria euclidiana a Geometria Fractal - Um estudo sobre a história da arte” (EDUC), entre outros.



## ***UM ARTISTA ALÉM DA TELA... IRREVERENTE E ATUAL***

**ELISA DE SOUZA MARTINEZ**



**LIVRO****UM ARTISTA ALÉM DA TELA...  
IRREVERENTE E ATUAL**

*O livro João Sebastião: Baú Iconográfico, de Aline Figueiredo gera um movimento que nos conecta a um Brasil “popular, caboclo e erudito.*

**ELISA DE SOUZA MARTINEZ  
ABCA/BRASÍLIA**

Às vésperas das comemorações do centenário da lendária semana de 22, foi publicado o livro, de Aline Figueiredo. Ao reler a frase “Acontece que o tema às vezes descaminha”, usado por Mário de Andrade em sua *Paulicéia desvairada* para nos fazer cogitar o desordenamento da história do Brasil a partir de um episódio, ampliamos o questionamento para pensar na história da arte nacional. Essa frase nos desafia a considerar que um evento, um fenômeno artístico no Brasil (essa imagem rechonchuda do país que predomina em presunçosas visões panorâmicas), pode descarrilhar o trem da história contada por nossos antecessores, ainda que as locomotivas tenham sido construídas com sensibilidade e rigor teórico. Podemos também duvidar dos panteões bidimensionais que construímos, com latitudes e longitudes fixas, antigos e recentes. Nossas regiões geográficas têm sido demarcadas por uma história unificadora, em que predomina um universo de referências forçosamente consensual.

Obras de referência que, certamente, precisam de atualização urgente, têm



Sem título, João Sebastião, s/a. Foto: Divulgação.

suas leituras ampliadas apenas com a ajuda da literatura de ficção, dos relatos de expedições científicas e de viagens etnográficas das quais se extraem temas de ocasião. Este último gênero, o das viagens etnográficas, foi explorado pelo “turista aprendiz”, Mário de Andrade, buscando descobrir o Brasil em primeira mão, sem filtros. Confrontando seus achados com o que considerava a ignorância da intelectualidade culta nacional, o escritor rechaça critérios hegemônicos para pensar o Brasil, e combate o velho hábito de transformar o diferente, ou indigesto, em palatável ao gosto burguês, em mero entretenimento. Passadas várias décadas desde as viagens desse turista, nos perguntamos se ainda é preciso falar da arte no Brasil em termos regionais. Seria pertinente falar ainda de uma “pintura cabocla” como arte da “província”, como fez Frederico Moraes em texto publicado em 1981? Segundo esse crítico de arte, a pintura cabocla seria forma de falar e de ser ouvido, de manifestar a saturação com a “hegemonia do eixo



Rio-São Paulo, que reproduz, entre nós, o mesmo esquema de dominação internacional”. O que mudou desde 1922, ou desde 1981?

As velhas narrativas coerentes e unificadoras ainda podem reivindicar uma abrangência que, de fato, não possuem? A leitura não-dogmática de autores que nos antecederam nos faz ver que muito já foi escrito e publicado para desestabilizar o convencional e o hegemônico no Brasil. Pensando no Brasil sem filtros, o livro de Aline Figueiredo é essencial para que se tenha uma visão completa da obra do artista João Sebastião, irreverente e atual, assim como do contexto em que foi produzida, e sua atualidade.

**“O BAÚ É APRESENTADO A PARTIR DE UM PONTO DE VISTA PRIVILEGIADO, DE GRANDE INTIMIDADE COM O TRABALHO DO ARTISTA E COM OS IDEAIS QUE O MOTIVARAM...”**

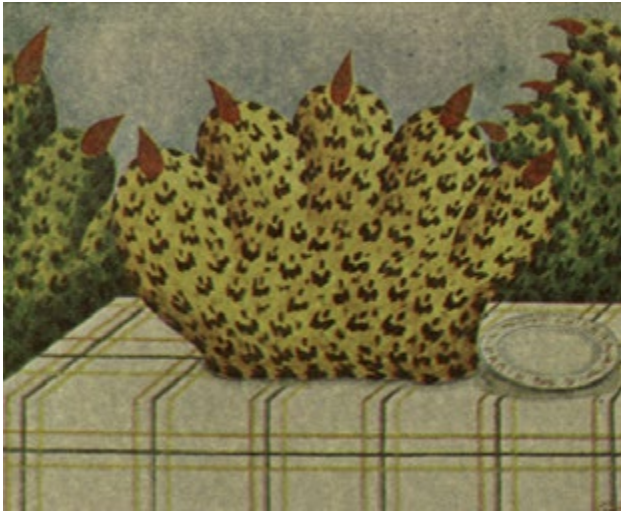
O livro é uma viagem, uma expedição, pelos caminhos percorridos pela produção artística que se consolidou em Mato Grosso sem divisas, a partir



*Sagrados Corações de Caju*, João Sebastião, 1974. Foto: Divulgação.

das ações de um núcleo de artistas idealistas, dos quais se destacam também Humberto Espíndola, Dalva de Barros, Alcides Pereira dos Santos, Gervane de Paula, Clóvis Irigaray, Adir Sodré e a autora do livro. O baú é apresentado a partir de um ponto de vista privilegiado, de grande intimidade com o trabalho do artista

e com os ideais que o motivaram. Talvez seja difícil para o leitor de hoje dimensionar o forte impacto que as obras de João Sebastião produziam em exposições que percorriam as capitais do país. Os textos do livro nos ajudam a dimensionar o assombro e o acolhimento que seu trabalho recebeu.



*Língua Cuiabana*, João Sebastião, 1977.  
Foto: Divulgação.

Se quisermos conhecer a atualidade temática e política do trabalho desse artista e de sua família (artística), o livro é, sem qualquer dúvida, necessário. Do baú iconográfico construído por Figueiredo, extraem-se múltiplos componentes: políticos, ecológicos, plásticos, temáticos e identitários. Expressões como “barroquismo telúrico”, “surrealismo antropofágico”, “soltura fovista” e “cubismo tropicalista”, nos ajudam a ver o quanto a obra do artista se relaciona a movimentos da arte e, também, extrapola nossa curiosidade

pela maneira inusitada (talvez?) como combina cajus e monalisa, onças e santos, paisagens naturais e geometria urbana. Combina também a necessidade de viver além da tela, de se manifestar no espaço social, lúdico e amplamente político. No livro vemos reproduções de uma vasta produção em quatro décadas de trabalho: pinturas, performances, gravuras, artes gráficas, figurinos, pintura corporal e figuras tridimensionais feitas com material reciclado. Para ver o conjunto, é preciso compreender as afirmações de “erudição expressiva” e “sofisticação” do artista, introduzidas por Aline Figueiredo, bem como as análises de outros críticos. A autora fala também de uma cardiografia a cumprir no coração da América e do Brasil, lembrando-nos de que o artista nasceu no centro geodésico da América do Sul, Cuiabá, onde o esforço maior é combater o marasmo que acompanha o isolamento geográfico. O esforço aproxima o baú de João Sebastião do movimento Armorial, tendo o caju como “insígnia vegetal brasileira”, nas palavras de Ariano Suassuna.

Desse modo, a obra do artista gera um movimento que nos conecta a um Brasil “popular, caboclo e erudito”, que se constata na rica documentação selecionada para o livro, bem como na coletânea de textos críticos publicados entre 1970 e 2016, assinados pela autora e por Mário Schenberg, Mariza Bertoli, Frederico Moraes, Aracy Amaral, Ricardo Guilherme Dicke, Luiz Ernesto Kawali, Jacob Klintowitz e Marília Beatriz.

A questão que atravessa nossa leitura, apresentada por Aline Figueiredo, de que uma atualização estética no Brasil se faz com a descentralização, nos leva de volta ao discurso dos modernistas de 22, e é, portanto, imprescindível. Tomando a obra de João Sebastião como referência, como tema que *descaminha* nossa história, adotando sua maneira de transformar paisagem em alegoria, podemos ver em suas pinturas, e no Centro-Oeste, a maneira como a expansão de fronteiras, seja esta de ocupação humana, de exploração da terra ou de produção artística, gera um tipo de sincretismo simbólico-visual. O conteúdo crítico de sua obra nos faz



Lembrar que essa expansão, vista como um caminhar em direção ao deserto (este pensamento ainda mais polêmico que aquele que afirma a necessidade de atualizar o Brasil) implica em retorno, em regresso ou devolução. A via é de mão dupla, e Aline Figueiredo nos lembra disso com muita clareza, no livro dedicado ao “amigo das onças e dos santos”. As rodovias, de traçado e cores limpas, sem marcas de trajetos humanos, atravessam a série de trabalhos “Asfalto”, citada por Mário Schenberg em texto incluído no livro. São emblemas dos itinerários de nossas idas e vindas (Qual é o ponto de partida? O litoral? Cuiabá? O Morro de Santo Antônio?), entre onças, caju e santas. Afinal, como o slogan oficial citado por João Sebastião em uma pintura de 1977: “O Brasil é feito por nós”. Qual Brasil?

### Serviço

*João Sebastião: baú iconográfico, de Aline Figueiredo. Lançamento da Editora Entrelinhas. Tem 144 páginas em policromia e papel couche (R\$160,00).*



### ELISA DE SOUZA MARTINEZ

Pesquisadora Colaboradora Sênior do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados sobre as Américas (PPGECsA/ELA/ICS) da Universidade de Brasília. Editora da Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Em 2019, coordenou a Jornada ABCA Síntese das Artes: memória e atualidade, em comemoração dos sessenta anos de realização do Congresso Internacional Extraordinário da AICA no Brasil (1959).



**Cândido Portinari**  
 – pamětná výstava  
 JUDITKA F. KUBŠOVÁ

CÂNDIDO PORTINARI (1903-1962) - umělec a veřejný činitel. Vystava jeho děl v galerii v Praze, 10. října 1972.

CÂNDIDO PORTINARI (1903-1962) - umělec a veřejný činitel. Vystava jeho děl v galerii v Praze, 10. října 1972.

CÂNDIDO PORTINARI (1903-1962) - umělec a veřejný činitel. Vystava jeho děl v galerii v Praze, 10. října 1972.

CÂNDIDO PORTINARI (1903-1962) - umělec a veřejný činitel. Vystava jeho děl v galerii v Praze, 10. října 1972.

# 200 ANOS DE INDEPENDÊNCIA, 100 ANOS DA SEMANA DE ARTE MODERNA, 60 ANOS DA AUSÊNCIA DE PORTINARI (1903-1962)...

ZUZANA PATERNOSTRO



Prédio “Casa da Arte” (Dom Umenia), Bratislava, local que acolhia exposições em seus espaços e salas. Em 1960, exibiu as obras de Cândido Portinari. Foto: Divulgação.

ENSAIO

**200 ANOS DE INDEPENDÊNCIA,  
100 ANOS DA SEMANA DE  
ARTE MODERNA, 60 ANOS  
DA AUSÊNCIA DE PORTINARI  
(1903-1962)...**

*Entre estas efemérides, eu comemoro a lembrança dos meus 50 anos no Brasil.*

**ZUZANA PATERNOSTRO  
ABCA/RIO DE JANEIRO**

Diante de muitas dessas efemérides que desfilam na minha memória pela ordem cronológica - 200 anos de Independência, 100 anos da Semana de Arte Moderna, 60 anos da ausência de Portinari (1903-1962) e 120 anos da artista tcheco surrealista, Toyen (1902-1980) - eu poderia destacar aquela que é mais próxima a mim: a lembrança dos meus 50 anos no Brasil. No entanto, mesmo intermediado pelas Artes, o contato era bem mais antigo: desde a adolescência, já lia em traduções as obras literárias de Jorge Amado bem como folheava revistas com imagens de Cândido Portinari. Foi a época em que estavam intensas as relações entre meu país - a Tchecoslováquia - e o Brasil, principalmente no campo cultural. Afinal, o presidente Juscelino Kubitschek - ao menos pela sonoridade de seu nome - me era muito familiar.<sup>1</sup>

Porém, apenas em 1960, tive conhecimento das obras originais de Portinari numa exposição itinerante por Praga, Brno e Bratislava, na ex-Tchecoslováquia. Nesta última cidade citada, eu era estudante

profissionalizante da Escola da Arte Utilitária e Design, portanto foi mais que apropriado entrar naquela fila, que dobrava o quarteirão da Casa da Arte, para apreciar os originais daquele artista “mundialmente conhecido”, conforme a imprensa do meu país tratava aquele pintor

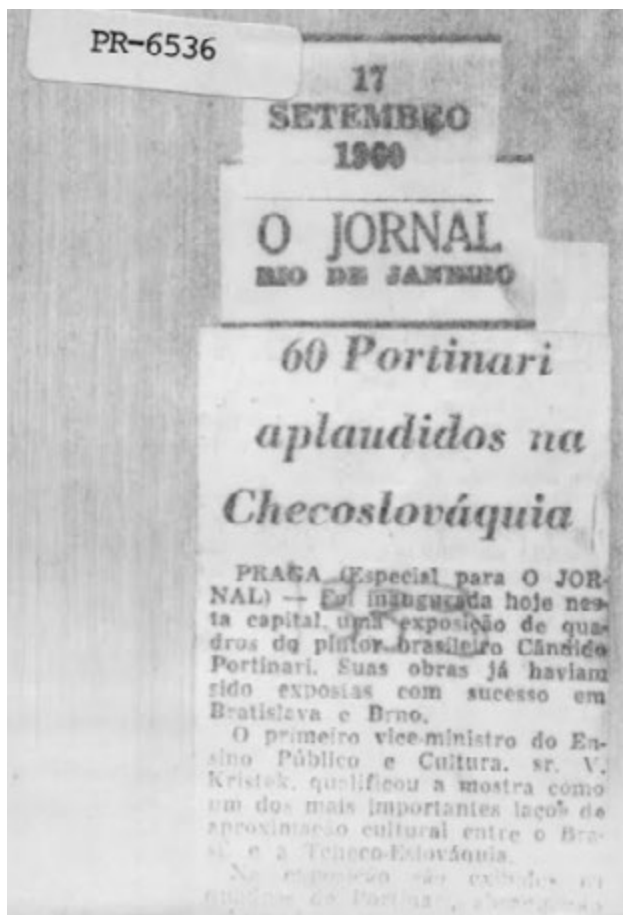
brasileiro para mim, até então, desconhecido.

Cheguei ao Brasil no *Réveillon* de 1971. Após certa aclimatação aperfeiçoando meu português aprendido no Curso para Estrangeiros, me radiquei no Rio de Janeiro. Logo procurei a mais próxima



Anúncio da exposição com as obras de Cândido Portinari na Checoslováquia, em 1960, periódico Lidová Demokracie (Fonte: Acervo do Projeto Portinari).





Anúncio da exposição com as obras de Cândido Portinari na Checoslováquia, 1960, em *O Jornal*, Rio de Janeiro (Fonte: Acervo do Projeto Portinari).

instituição museológica - local de minha atuação profissional recém-abandonada, e foi assim que visitei o Museu de Arte Moderna (MAM-RJ)

que, na ocasião, estava justamente instalando a exposição itinerante do pós-impressionista Pierre Bonnard (1867-1947), exibição proveniente da Europa, de onde eu havia acabado de chegar.

Na oportunidade daquela visita, procurei pelos funcionários encarregados e, na condição de Historiadora da Arte, pude adentrar a Reserva Técnica: para minha felicidade, dei de cara com uma das obras da já internacionalmente reconhecida pintora surrealista Marie Cermínová (1902-1980)<sup>2</sup>, mais conhecida por seu pseudônimo Toyen<sup>3</sup>.

Fiquei feliz de ver ali uma “conterrânea”, mas, na total impossibilidade de ser contratada, acabei batendo na porta do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA-RJ), quando me deparei com algo mais interessante ainda: a exposição em cartaz de Cândido Portinari.

Meu português também era ainda insuficiente, então optei por escrever para a revista *Výtvarný Život* (em português: ‘Vida das Artes Plásticas’), especializada em

pintura, escultura e design. Decidi compartilhar minha descoberta, já que Portinari era bastante conhecido, divulgando o seu trabalho na minha volta para a Tchecoslováquia. Para minha surpresa - como é possível conferir a seguir - o artigo foi publicado.

Eis a tradução:

### **CÂNDIDO PORTINARI - EXPOSIÇÃO MEMORIAL**

*O legado de um dos maiores artistas modernos do Brasil contemporâneo - a arte do destacado pintor Cândido Portinari (1903-1962) - possui, sem dúvida, valor supranacional. Sua visão filosófica humanística, transformada de forma distinta em pinturas, gravuras e murais, representa um panorama artisticamente completo na história da arte moderna brasileira. Os valores artísticos de sua obra ultrapassaram as fronteiras nacionais e situaram, dentro da arte latino-americana, parte integrante da arte contemporânea de nosso século.*

*O Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA-RJ), com*

a participação do Grupo Halles, realizou em junho passado uma extensa exposição de pinturas de C. Portinari provenientes de coleções de algumas instituições de arte nacionais e coleções de arte privadas. O motivo para a realização desta mostra foi o décimo aniversário da morte do artista em 1962. Dezenas de obras, majoritariamente pintadas, estiveram reunidas no museu e instaladas no Salão de Exposições Temporárias do MNBA, representando o trabalho do artista no período de 1930 a 1960.

A exposição tornou-se uma vitrine das mais importantes obras de arte do pintor e atraiu o visitante com uma paleta de cores fortes – que dominaram nas obras iniciais de Portinari e, mais tarde, ganharam uma posição quase privilegiada. Em retratos por volta de 1928-30, o sentimento de cor é visível na superfície marcada pela influência dos primitivistas italianos, além de Modigliani, para manifestar e potencializar composições em telas inspiradas na arte de monumentalistas mexicanos.

Em *Café (1935)*, representando conflitos sociais, Portinari abre suas observações críticas na extensa pintura a óleo que, pelas suas ênfases expressivas, atraiu atenção na exposição. A tela representa uma composição de quase 50 figuras, cuja representação se tornou um meio de moldar a ideia artística de posteriores murais figurativos. Esta pintura também marca o primeiro sucesso internacional do pintor, expresso com um prêmio em uma exposição internacional em Pittsburgh (EUA). A robusta divisão da área vista nesta tela, que vai até a estilização decorativa, dá lugar a obras posteriores, mais maduras, criadas no ambiente da colaboração de Le Corbusier com Lúcio Costa na construção do Ministério da Educação e Cultura do Rio de Janeiro, tendo Cândido Portinari como o coautor.

Desse período, a exposição do MNBA concentra-se em obras que documentam a concepção super realista de Portinari com um tom patético característico. Este elemento torna seus desenhos, estudos, esboços e pinturas a óleo documentos significativos de sua

trajetória social e, de fato, refletem um núcleo crítico da sociedade. O objetivo da maioria das telas, exibidas por volta dos anos 1935-1945, é retratar o conflito entre a vida e a morte. Artisticamente, a estilização monumental dá lugar a uma afinação mais íntima das obras, onde as cores densas e coloridas do período anterior se transformam em cores mais sensíveis. O desenho recua para o fundo e deixa o efeito na cor específica das pinturas, no caso das pinturas a óleo, aparecer com força e impacto em desenhos e estudos separados. Esse período inclui pinturas da região Norte do Brasil, sofrendo de uma seca cíclica (quadro *A Terra da Seca, 1938*), que marca a vida dos habitantes. São alternadas por telas de mulheres e crianças baianas, criadas por uma cor leve e pitoresca com subtexto de desenho nervoso. Seus exemplos típicos são as obras *Mulheres da Bahia (1940)*, *Meninas de Arcozelo (1940)*, *Mulher com Filhos (1940)* e *Mulher com Galo (1941)*. Todas correspondem às principais obras de cavalete de Portinari nesse período.

O crescimento de componentes expressivos é substituído por esse lirismo visual transitório, sobretudo no final dos anos 1940, nas pinturas *Mulher Chorando* (1947) e finalmente no ciclo *Meninos de Brodowski*, que se tornou um meio de estudo aprofundado dos tipos e rostos infantis cujo denominador comum é a pobreza e a adolescência prematura. As figuras das crianças são esboçadas nas mesmas posições com uma expressão facial distinta, como se chamando a atenção para o seu destino comum. Na obra de Portinari, há uma concentração analítica, que ele utiliza com maestria artística em inúmeros estudos de arte sobre o mesmo tema da prosa que conhece desde a infância na cidade de Brodowski, no estado de São Paulo.

O desenvolvimento artístico do próprio pintor culmina em pinturas a óleo do final dos anos 1950 que foram representadas na exposição do MNBA por telas com o tema de famílias migrantes tentando escapar da miséria do Nordeste. Ele resumiu seus estudos de pintura nos conhecidos ciclos *Refugiados* (1958)

e na série *Terre Promise* (1960). Na obra de Portinari, ambos os ciclos representam um período completo com uma síntese de traços típicos, que ele ganhou de forma artística única, absorvendo os estímulos fortes da pintura monumental em uma composição pensativa desprovida de detalhes e realçada por uma cor única em um todo, compondo um conjunto perfeito. Esses conhecidos ciclos dos últimos anos de sua vida concentraram o domínio artístico numa síntese única, que, para além dos conflitos da arte figurativa e abstrata, têm mostrado uma indiscutível validade universal. (In: VÝTVARNÝ ZIVOT - Ano 17 - 1972 - Número 10, p. 41-42.)

Este texto acima é a prova cabal de que o exercício efetivo (1967-71) e o intervalo de retomada de trabalhos (1972), na minha profissão, de fato foram insignificantes. O que se pode dizer de um trabalho que virou prazer? Pouco tempo depois, o MNBA me aceitou na condição de voluntária, em seguida me contratando como guia na exposição Memória da Independência do Brasil por mais alguns meses na realização desse evento. Lá fui

eu – uma estrangeira recém-chegada – mostrar quadros, esculturas, bandeiras, documentos, armas e objetos diversos que ilustravam, de forma espetacular, o mencionado Sesquicentenário.<sup>4</sup>

De quebra, pude apreciar obras de Jean-Baptiste Debret (1768 - 1848), Nicolas Taunay (1755 - 1830) e Grandjean de Montigny (1776 - 1850) além de, dentre outros, Marc Ferrez (1788 - 1850). De tudo que observei e analisei, o que me convenceu a fincar o pé no país foi o monumental



Artigo publicado em 1972 para a revista Vytvarny Zivot, Bratislava.

catálogo publicado na ocasião - a edição de *Memória da Independência 1808/1825*, elaborada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) com a iniciativa do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e a colaboração de inúmeros museus brasileiros consagrados, por isso continua sendo meu livro de cabeceira.

Pouco tempo depois descobri, nesse mesmo MNBA, quadros de Portinari tais como *Retrato de Olegário Mariano* (1928) e o da sua esposa, *Retrato de Maria* (1932), ambos deslumbrantes, bem como foi possível apreciar o imponente *Café* na sua plenitude material. Não satisfeita com minha sorte, acrescentei à minha fortuna o encontro com os quadros de Anita Malfatti (1889-1964) e de Tarsila do Amaral (1886-1973), produção artística da Semana de Arte Moderna de 1922. Delas, o impactante *Autorretrato* da Tarsila continua sendo exibido em minhas palestras - particularmente as relativas ao feminismo - tanto nacionais como internacionais, uma espécie de “carro-chefe” ou de “joia da coroa”.

1972, o ano da minha chegada ao Brasil, foi decididamente maravilhoso para mim. Neste 2022 pleno de efemérides, tenho que admitir a minha motivação pessoal tão especial - escolhi exatamente os meus 50 anos por aqui, que envolveram incontáveis novidades e descobertas insuspeitas numa sequência caleidoscópica de encontros felizes e realizações: melhor, impossível!

## NOTAS

1 Conheci, na minha adolescência, mais de um amigo com o sobrenome Kubicek.

2 A Marie Cermínová (Toyen) é o assunto da pesquisa, já em fase final, da escritora e cineasta tcheca Andrea Sedláčková.

3 Para conferir a origem do apelido “Toyen”, consultar o conteúdo disponível em: <https://dasartes.com.br/materias/toyen/>

4 *Memória da Independência 1808/1825* - Catálogo contendo mais de mil itens dividido em 15 categorias: documentos, publicações, personagens e outros.



## ZUZANA PATERNOSTRO

Zuzana Trepková Paternostro (12 de janeiro de 1944, Budapeste, Hungria) é uma historiadora de arte de origem eslovaca que vive e trabalha no Brasil desde 1972 no Brasil. Formada em História e Teoria da Arte (1962 - 1967); Possui Mestrado e Doutorado (1975) pela Faculdade de Filosofia da Universidade de Jan Amos Komensky em Bratislava (Tcheco-Eslováquia); Durante 39 anos técnica do Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro foi Curadora-Chefe da Coleção de Pintura Estrangeira no MNBA ; Indicada pela ABCA ao Prêmio Mário de Andrade (2012); Membro de diversas associações (AICA e ICOM) e curadora - única da América do Sul - do Conselho Internacional de Curadores de Arte Flamengo e Holandesa (CODART). Especializada em Pintura Européia Antiga. Participa de Palestras e publicações no Brasil e no exterior



***PATRÍCIA DI LORETO: "ALEGORIA REAL DE TRÊS ANOS NA VIDA DE UMA ARTISTA"***

LUCIANE R. N. GARCEZ  
SANDRA MAKOWIECKY

ARTIGO

## PATRÍCIA DI LORETO: “ALEGORIA REAL DE TRÊS ANOS NA VIDA DE UMA ARTISTA”

*A artista argentina propõe uma revisão de sua poética antes e durante a pandemia, perceptível de maneira sutil em suas telas, cujo colorido pungente é uma marca importante em seu trabalho.*

**LUCIANE R. N. GARCEZ  
SANDRA MAKOWIECKY  
ABCA/SANTA CATARINA**

Neste texto, propomos um olhar mais especulativo sobre a exposição intitulada “Alegoria Real de três anos na vida de uma artista”, da artista argentina Patrícia Di Loreto, no Museu da Escola Catarinense, MESCUDESC, realizada nos meses de agosto e setembro de 2022, na qual podemos testemunhar a permanência da pintura em que revela as subjetividades do processo, com a curadoria de Luciane Garcez e Sandra Makowiecky.

O título se refere a uma obra do pintor francês Gustave Courbet (1819-1877), “O estúdio do pintor: uma alegoria real que resume sete anos da minha vida moral e artística” (1854-5), na qual Courbet representa seu ateliê com os personagens emblemáticos que figuraram ao longo de suas pinturas, contando uma história de vida artística em uma imagem a ser desvendada pelo espectador, posto que o próprio título indica: são alegorias. Temos então uma dupla referência já no título da exposição de Patrícia: um artista reconhecido na história da arte, Courbet, que evoca em pintura um período importante em sua vida, os 7 anos mencionados,

no seu ateliê. Em Patrícia, há menção aos 3 anos em que se vive o evento da pandemia pelo Covid 19, cujos desdobramentos podemos ver nas pinturas desse período deixando que o ateliê tomasse conta de sua residência, fazendo com que as composições evocassem sua vivência cotidiana e as pesquisas à que a artista se dedicou.

É sabido que o período pandêmico influenciou a todos, democraticamente, interferindo em todos os setores da vida. E na arte não foi diferente. A exposição é então dividida em dois momentos: pinturas de um mundo onde o convívio social era prolífico, e pinturas onde a pandemia impôs o isolamento e as mudanças de comportamento, criando um cenário inédito em nosso cotidiano.

Patrícia propõe uma revisão de sua poética antes e durante a pandemia, perceptível de maneira sutil em suas telas, cujo colorido pungente é uma marca importante em seu trabalho. Ao passearmos pela exposição, fica claro que a artista não somente mudou seu repertório pictórico ao

montar cenas mais intimistas, cada vez menos povoadas, mas também veio modificando sua paleta de cores. Dos vermelhos e amarelos, característicos em suas telas, a artista foi migrando para azuis e verdes, algo que ficou evidente vendo o conjunto de obras dispostos no museu.

Sua trajetória artística revela um mundo de narrativas que engendravam relações interpessoais em cenas que convidavam o espectador a participar de diálogos que se desenrolavam em ambientes por Patrícia, com formação em arquitetura e urbanismo, cujas referências não negam sua experiência passada em cenografia. Parte de seu material de produção pertence a esse processo teatral, Patrícia usa como base para seus desenhos o papel que é característico dos cenários teatrais portenhos, onde a artista engendra figuras humanas nas mais variadas posturas e situações, reminiscências de suas experiências no teatro Colón em Buenos Aires, onde trabalhou efetivamente na criação de cenários.

Com tal pluralidade de vivências profissionais, não é surpresa que

suas pinturas ofereçam um cenário vasto em referências, como a atenção dada ao mobiliário apresentado na composição, assim como o cuidado na criação do ambiente onde a cena acontece. Patrícia coloca de forma tangencial peças de mobília que ganham importância dada a atenção que a artista confere às formas e cores de cadeiras, especialmente, evidenciando seu passado em arquitetura de interiores. Nessas cenas, a mobília ganha importância, mas não se revela como o foco da cena. Cabe ao espectador compreender os detalhes dos móveis criados por Patrícia, para mergulhar nesta pluralidade referencial que ela nos apresenta.

Nesta mesma teia de referências, sutis ou mais evidentes, temos menções diretas à história da arte, e essas são uma constante em seu processo, sejam revelações de esculturas que aparecem como parte da “decoração” de seus interiores, sejam telas que Patrícia coloca nas paredes dos ambientes que cria, cada obra trazendo um momento diferente da história. Ao olharmos suas telas,



passeamos igualmente por Goya, Picasso, Caribé (vide figura 1), entre tantos outros representantes da história da arte.

Na tela “Nova Aurora” temos uma viagem pelo tempo histórico e simbólico, além da referência a Caribé na tela que adorna a parede do fundo, na porção superior da pintura, vemos elementos que nos remetem a símbolos presentes na história da arte, especialmente a europeia renascentista. Patrícia compõe uma sala, com uma mesa oval, claramente a fim de indicar opulência, solenidade no encontro, cujo título indica uma reunião em que algo deve ser decidido, uma nova aurora de fato. Temos homens vestidos com roupas formais, representando aqueles que governam o mundo secular, o mundo onde habitamos. A figura masculina no primeiro plano está em pé e ocupa o espaço principal da composição, representando talvez a hierarquia máxima neste encontro. Apesar de que as cores ali lhe faltam. Seria uma referência ao governante máximo desta sociedade, a exemplo de pinturas onde o rei estaria enfatizado na cena?



Fig. 1: *A nova aurora*, Patrícia Di Loreto, 2012. Série *Alquímia*. Acrílica, óleo e papel cenográfico sobre tela. Díptico de 220x125cm cada. Foto: Carlos Pontalti.

Seria a escolha do desenho uma forma de evocar um fantasma da história, ao invés das cores sólidas, que

o colocariam no “nosso tempo”? A artista passeia pelos tempos, busca a história, e localiza sua poética



mesmo curiosas, se pensarmos no ambiente formal que se desenrola a cena. Observemos o casal ao fundo, à esquerda, que parece estar em um abraço amoroso, ou então as figuras imediatamente à direita, cujas vestimentas e posturas diferem da solenidade da situação apresentada. Talvez Patrícia queira representar, além das posições sociais e políticas vigentes, as relações sociais - e talvez culturais, posto que outros artistas permeiam suas obras - que existem em nossos meios.

Interessante perceber que em cada ambiente criado, Patrícia, na maior parte das vezes, oferece uma porta, uma janela, uma passagem, algo que dê a indicação de que a cena não termina ali, a pintura não limita ao ambiente mostrado, tem mais a acontecer, mas nos cabe aguardar o processo da artista que aos poucos nos revelará o restante do local representado, ou deixará ver o que está acontecendo nos outros cômodos,

os quais temos somente um vislumbre. Como podemos observar nas figuras 3 e 4, abaixo. Ambas as composições evocam situações de relações sociais em curso, um encontro entre amigos, um jantar, momentos em que as pessoas trocam, compartilham. Um ambiente foi criado pela artista, reminiscências de suas experiências em arquitetura. Em ambas as pinturas podemos perceber cadeiras especialmente pintadas, quase que modeladas, o olhar do designer de interiores não escapa, bem como outros artistas que visitam as cenas por meio das homenagens que Patrícia cria àqueles que enriquecem seu repertório. Mas fato é que Patrícia se expressa em meio a cenas que permeiam a interação humana, relações sociais, festas, jantares, diálogos dois mais variados, colocando em evidência a importância que a artista dá às pessoas e suas possíveis relações. Imaginamos uma artista sociável, festeira, alegre, comunicativa, a qual não se reprime em atestar sua

Fig. 2: *A nova aurora* (detalhe), Patrícia Di Loreto, 2012. Série *Alquimia*. Acrílica, óleo e papel cenográfico sobre tela. Díptico de 220x125cm cada. Foto: Carlos Pontalti.





Fig 3: *Los profetas*, Patrícia Di Loreto, 2013. Série *Meetings*. Acrílica, óleo e papel cenográfico sobre tela. 100x120cm. Foto de Carlos Pontalti.





Fig. 4: *Ministerio del amarillo*, Patrícia Di Loreto, 2015. Série *Rizomas*. Acrílica, óleo e papel cenográfico sobre tela. 100x145cm. Foto: Carlos Pontalti.

personalidade esfuziante em suas telas, seja pelas figuras humanas em posturas e roupas que as colocam em situações de desfrute social, seja pelas cores fortes e técnica variada da artista. Sua personalidade se reflete em suas criações. E o que dizer dos fantasmas que habitam suas obras?

A artista desenha no papel cenográfico a título de esboço. Depois disso tudo é possível. O desenho vira molde, *cartone*, inspiração, até fazer parte da obra efetivamente, sendo colado e

impermeabilizado na tela. A artista não deixa claro quais os critérios que lhe ocorrem ao escolher figuras que são deixadas no desenho primário, outras que a partir deste são modeladas em cores fortes, ou simplesmente recortadas e usadas partes de cada corpo, como vemos na figura 5, por exemplo. De certa maneira, não deixa de ser também uma reminiscência renascentista italiana, lembrando que os artistas do período, testemunhas de diversos processos arqueológicos que trouxeram ao mundo partes de estátuas e monumentos da Roma e Grécia clássicas, tinham partes destas esculturas armazenadas em seus estúdios a fim de servirem de inspiração, modelo, ou o que seja, para seus próprios trabalhos. Oficinas que guardavam braços, pedaços de pernas, algumas cabeças, mãos e pés em mármore, e que acabavam por aparecer tangencialmente em seus próprios desenhos e pinturas. Não seria este um tipo de processo similar que Patrícia faz? Cria seus moldes e modelos, e a partir destes, compõe suas cenas. Até que finalmente o próprio material primordial é

acolhido na obra.

Com um olhar mais atento, conseguimos divisar os materiais que Patrícia escolhe para cada pintura: tinta óleo, acrílica, vernizes diversos, pigmentos variados, pó de carvão, pó de ouro, pastel oleosos, colagens, desenhos a lápis e a cravão, enfim, a artista vagueia pelas materialidades sem distinção de hierarquias. O que dita o caminho matérico de suas obras é o efeito plástico que Patrícia busca. O fio que conduz e une isso tudo: pessoas que se relacionam num colorido contagiante, entremeados por uma arquitetura bem pensada, que ocasionalmente se torna tão importante quanto as pessoas ali representadas.

Até que chegamos na pandemia. Neste momento, as pinturas de Patrícia evocam o silêncio, o isolamento, entretanto, mesmo em cenários em que a figura humana desaparece, permanecem seus rastros, seus vestígios, não há solidão. A artista nos dá um vislumbre de sua própria rotina pandêmica, em meio a livros, estudos, pesquisas de outros artistas, e suas





Fig. 5: *Les demoiselles d'ille*, Patrícia Di Loreto, 2019. Série *Entre rojos y azules*. Acrílica, óleo e papel cenográfico sobre tela. 100x128cm. Foto de Carlos Pontalti.

próprias telas. É neste mundo que ela mergulha, e é este mundo que ela revela nas pinturas de 2020 em

diante. Um mundo povoado por suas referências, vestígios do tempo em que as relações eram físicas, agora

as relações são mais conceituais, estão no âmbito do virtual, portanto, suas cenas apenas evocam a presença humana.

A artista nos oferece momentos domésticos, quase que partilhando uma intimidade, que mesmo vazia, parece reveladora. Na tela “A vida privada também é pintura” (ver figura 6) Patrícia nos convida ao seu quarto. As únicas figuras humanas que a artista oferece são as que estão nas telas que adornam as paredes. E que de fato são as companhias da artista em momentos pandêmicos. Junto a seus companheiros teóricos, os livros e os artistas que habitam neles, as relações sociais se limitaram ao mundo virtual. Mesmo em uma vivência mais solitária, sem os encontros e as festas, as cores seguem vibrantes. Entretanto um detalhe aparece, e vai fortificando aos poucos. Até 2020, as pinturas de Patrícia passeavam muito mais pelos vermelhos e amarelos, fortes, marcando posição em sua paleta de cores; não que não existam ainda, mas agora, timidamente os azuis e verdes começam a despontar, como podemos ver abaixo, na roupa de



Fig. 6: *A vida privada também é pintura*, Patrícia Di Loreto, 2022. Série *Alegorias*. Acrilica, óleo e papel cenográfico sobre tela. 70x100cm. Foto: Carlos Pontalti.

cama, e nem toda ela, apenas parte que vai chegando da porção inferior da tela (vide figura 6). Vejamos também “Corona V” (vide figura 7), onde azuis potentes compõem o tapete em primeiro plano, e refletem mais sutilmente na pintura pendurada



Fig. 7: *Corona V*, Patrícia Di Loreto, 2020. Série *Alquimia*. Acrilica, óleo e papel cenográfico sobre tela. 130x100cm. Foto: Carlos Pontalti.

na parede da tela que enfeita a parede fictícia da pintura de patrícia. Quantos mundos e quantas temporalidades encontramos em um único exemplo!

Até que tomam lugar cativo, em

“Alegoria real de três anos na vida de uma artista” (ver figura 8), onde o amarelo está presente, na cadeira à esquerda - mais uma vez uma cadeira disputa o papel de protagonista da tela - mas ali é único, e vem talvez como o pigmento que junto ao azul, que faz o debruado da própria cadeira, forma o verde, cor que domina a composição. E, ao mesmo tempo em que os vermelhos, laranjas e amarelos escapam, temos o retorno da figura humana, que deste feita nos encara, tranquilamente, desafiadoramente. Quem tem a coragem de questionar sua presença? Dois anos após a pandemia, o mundo se revela presencial mais uma vez.

No contexto da pandemia, da experiência do trauma, da agonia, do desassossego, levantaram-se algumas questões. Casazza (2020) apontou, com certo didatismo, algumas destas questões, que destacaremos. Conhecer a si mesmo oferece armas poderosas que ameaçam o sujeito agindo no meio de uma pandemia em um local diferente e saudável, diz ele. A tarefa deixa de ser não contagiosa e passa a ser como preservar o ser humano diante da



ameaça carregada pelo mal-entendido quase coletivo sobre o escopo e o significado de viver em meio a uma pandemia. Para entender os múltiplos danos que a humanidade sofreu diante da ameaça de uma pandemia, é preciso cavar por dentro, olhar para dentro de si. Toda vida vale a pena, a dos mortos e a dos vivos. Juntamente com os cuidados pessoais, devemos cuidar da humanidade. É por isso que foi necessário, mesmo com as restrições da circunstância, apoiar todas as coisas boas da vida. Música, artes, todas as formas de criação também são formas de cuidado. O fato de as reuniões terem sido possíveis não implica que se devem encarcerar os vivos. Todas as experiências de alteridade levam ao aprendizado. A humanidade pode e deve aprender com essa nova experiência, mas deve escolher bem seus ensinamentos. Você pode aprender que nem sempre é necessário ir trabalhar em um escritório, ou que os sistemas de saúde e proteção social devem estar preparados para contingências inesperadas, ou que a riqueza não pode continuar a ser tão mal distribuída. O homem do presente



Fig. 8: *Alegoria real de três anos na vida de uma artista*, Patrícia Di Loreto, 2022. Série *Alegorias*. Acrílica, óleo e papel cenográfico sobre tela. Díptico de 120x100cm cada. Foto de Carlos Pontalti.

vive, em tempos de normalidade, como se os perigos não existissem. Essa ilusão dissolve-se em tempos de ameaça de pandemia, mas em sujeitos não treinados para compreender e viver à altura da vulnerabilidade da própria vida. Somente a compreensão da finitude do homem pode diminuir o mal-estar. A inquietação vem da ilusão de imortalidade que se

constitui em uma maquiagem, ciente de que a morte é o seu destino, mas também intuitivamente resistente a qualquer forma não absoluta de quietude. Por fim, diz o autor, que afora todos os cuidados, temos que tentar viver bem. Compreender o silêncio e a solidão pode ser um caminho e ele foi expresso nas obras de Patrícia Di Loreto.

## REFERÊNCIA

CASAZZA, R. *Principios filosóficos para el sostenimiento de la vida feliz en medio de una amenaza de pandemia*. Buenos Aires: Colisión Libros, 2020

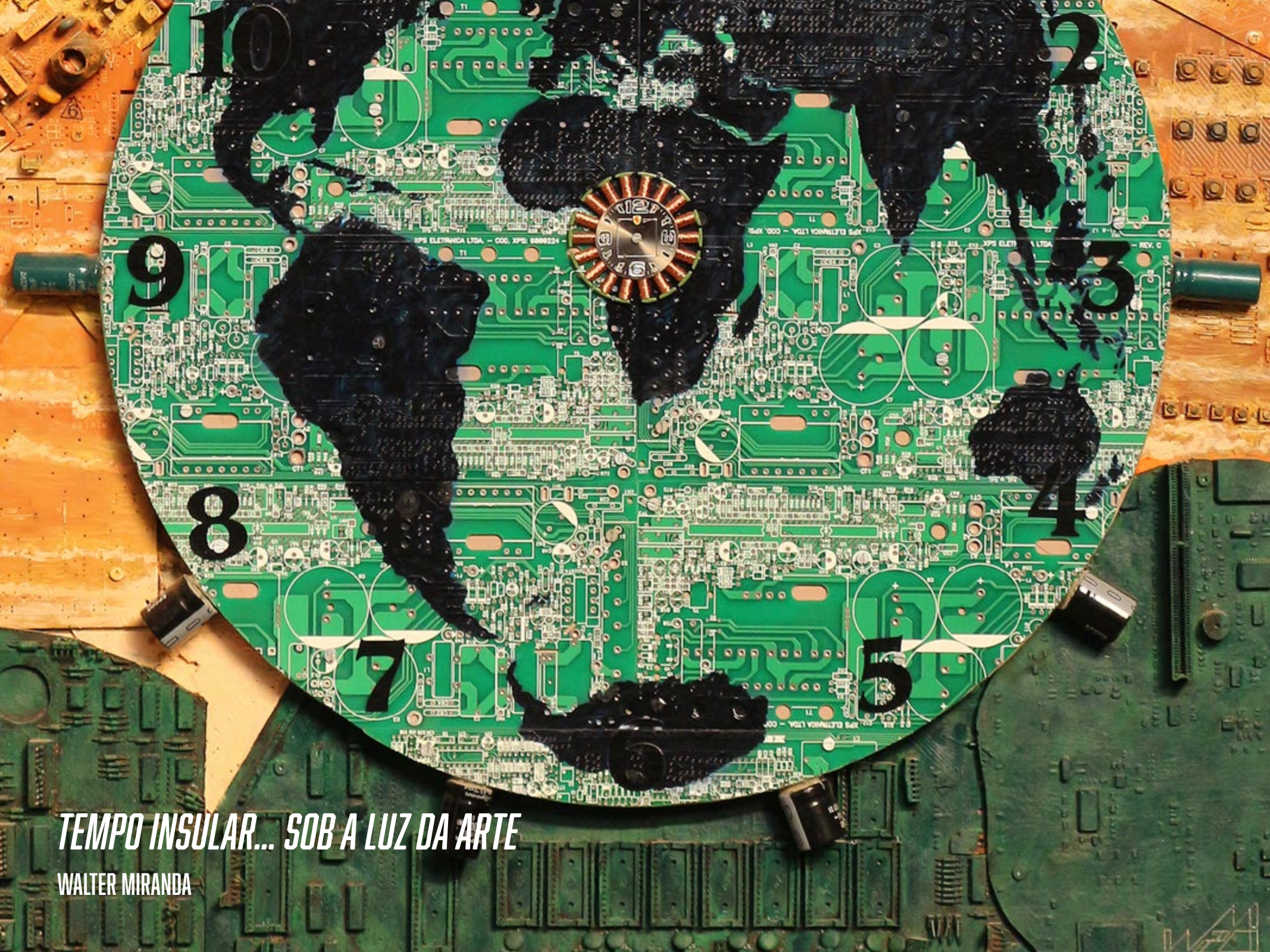
### LUCIANE R. N. GARCEZ

Mestrado em Teoria e História da Arte, pelo PPGAV-CEART, UDESC, bolsista CAPES, sob orientação de Sandra Makowiecky. Doutora pela Université Aix-Marseille, França, na área de Estudos e Ciências da Arte. Pós-doutora na linha de Teoria e História da Arte, pelo PPGAV-CEART, UDESC; bolsista CAPES/ PNPd, sob orientação de Sandra Makowiecky. É membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte Seção Brasil Aica Unesco (ABCA); membro da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA/UNESCO); membro da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas (ANPAP). Professora de Teoria e História da Arte, e de Cerâmica e processos artísticos.

### SANDRA MAKOWIECKY

Mestrado em Gestão do Desenvolvimento e Cooperação Internacional pela Universidade Moderna de Lisboa e Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professora Titular da Universidade do Estado de Santa Catarina - graduação, mestrado e doutorado em Artes Visuais do Centro de Artes. Diretora do MESC - Museu da Educação de Santa Catarina. Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte Seção Brasil Aica Unesco - ABCA. Membro da Associação Internacional de Críticos de Arte - AICA. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas - ANPAP. Membro do Instituto Histórico e Geográfico de SC - IHGSC.





*TEMPO INSULAR... SOB A LUZ DA ARTE*

WALTER MIRANDA





*Chile 33*, Walter Miranda, 2020. Óleo, areia e objetos sobre tela sobre madeira. 136x45,8cm.

## ENSAIO

# TEMPO INSULAR... SOB A LUZ DA ARTE

*Foi um tempo de epidemia; um tempo de recolhimento; um tempo de dormência; um tempo de esperança; um tempo de desespero; um tempo de descobrimento... um tempo de morrer; um tempo de reviver; um tempo de dor; um tempo de paz; um tempo de plantar; um tempo de colher; um tempo de afastamento; um tempo de integração; um tempo de refletir.*

**WALTER MIRANDA**  
**ABCA/SÃO PAULO**

*“A Arte existe porque a vida não basta”*

Essa frase, escrita pelo poeta brasileiro Ferreira Gullar (1930-2016), nunca foi tão atual e significativa. Não importa a época, a cultura, a religião, a raça etc., o espírito humano sempre sentiu necessidade de se expressar por meio de recursos artísticos. Esse é um dos fatores que nos diferenciam das demais criações da Natureza, a mãe Gaia.

O tempo do isolamento devido à covid 19 serviu para muitos artistas criarem obras de arte. Não foi diferente comigo. Não bastava estar protegido, resguardado e bem acompanhado. Não bastava a *internet* para me integrar com distantes amigos, parentes, artistas ou para me manter atualizado sobre os acontecimentos no planeta. A vida não foi suficiente e a Arte brotou em vários sentidos, de várias formas, com várias desculpas, motivos e temas. Foi um tempo pra pintar porque a vida não bastou!

Foi um tempo de epidemia; um tempo de recolhimento; um tempo de

dormências; um tempo de esperanças; um tempo de desesperos; um tempo de descobrimentos; um tempo de empatias; um tempo de egoísmos; um tempo de covardias; um tempo de traições; um tempo de heroísmos; um tempo de angústias; um tempo de decepções; um tempo de tristezas; um tempo de surpresas; um tempo de flores; um tempo de chorar; um tempo de rir; um tempo de amar; um tempo de odiar; um tempo de exaltações; um tempo de abominações; um tempo de uniões; um tempo de separações; um tempo de alienações; um tempo de aversões; um tempo de libertação; um tempo de salvação; um tempo de autoconhecimento; um tempo de saúde; um tempo de morrer; um tempo de reviver; um tempo de dor; um tempo de paz; um tempo de plantar; um tempo de colher; um tempo de afastamento; um tempo de integração; um tempo de refletir.

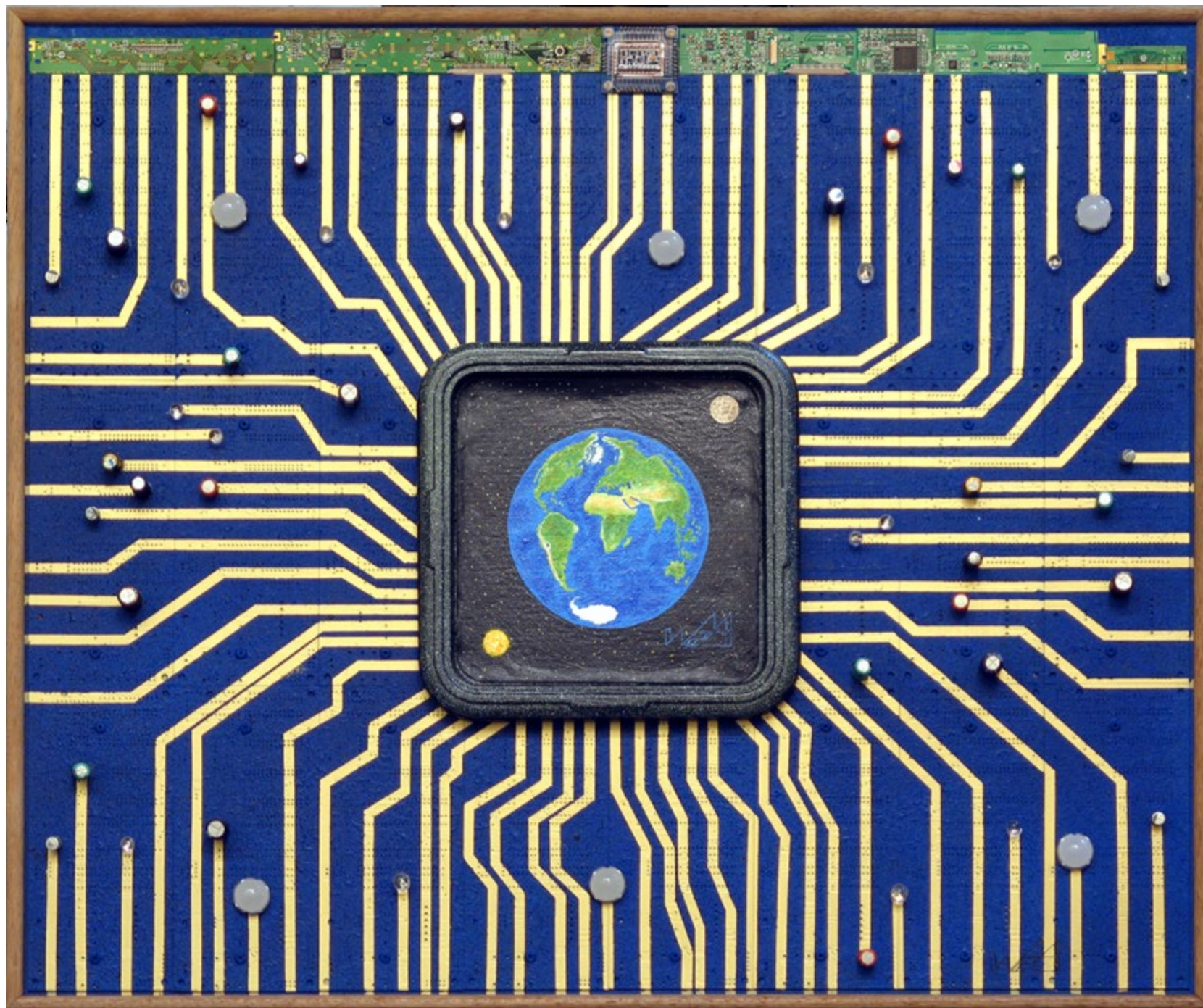
**“DESSA FORMA, A ARTE ME SERVIU COMO VÁLVULA DE ESCAPE, DE REFLEXÃO, DE ENCONTRO E DE INTROSPECÇÃO, EM VÁRIOS DOS MOMENTOS QUE MENCIONEI E QUE ME PROPICIARAM A CRIAÇÃO DE ALGUMAS OBRAS PUNGENTES OUTRAS POÉTICAS; ALGUMAS CRÍTICAS OUTRAS EXULTANTES; ALGUMAS EXALTANDO A VIDA OUTRAS QUESTIONANDO A FALTA DE EMPATIA; ALGUMAS MOSTRANDO O LADO BELO DO SER HUMANO OUTRAS DESPERTANDO UM CERTO DESCRÉDITO NA HUMANIDADE...”**

Enfim, foi um período de insulamento e as obras desse *Tempo Insular* são o resultado dos meus momentos vividos em uma fase da vida que, como postulou a Dra. Margareth Dalcolmo (1954) em seu recente livro, é “Um Tempo Para Não Esquecer”.

Dessa forma, a Arte me serviu como válvula de escape, de reflexão, de encontro e de introspecção, em vários dos momentos que mencionei e que me propiciaram a criação de algumas obras pungentes outras poéticas; algumas críticas outras exultantes; algumas exaltando a vida outras questionando a falta de empatia; algumas mostrando o lado belo do ser humano outras despertando um certo descrédito na humanidade. Esses meus momentos de inflexão me conduziram ao sabor de cada situação sem que eu oferecesse resistência. O resultado são as obras que compõem essa

exposição denominada *Tempo Insular*. Embora a preocupação inicial maior fosse com os idosos, havia também a preocupação do sistema médico mundial em proteger as gestantes e seus filhos. Isso me inspirou a criar alguns trabalhos referentes à gravidez e eles passaram a fazer parte da recorrente série denominada *Exaltação a Gaia*, que venho desenvolvendo desde a década de 1990. Ela faz uma correlação com a vida planetária ao associar a mãe Terra e a maternidade humana. Os quadros dessa série exaltam a importância do planeta Terra, uma célula universal que abriga uma diversidade biológica imensa, mas também expõe a sua fragilidade representada pelo equilíbrio dos bailarinos que reverenciam a mãe Gaia, a deusa grega que representa a Terra e a Natureza. Ao mesmo tempo, os trabalhos fazem uma analogia com três componentes importantes do nosso sistema planetário: Terra, Lua e Sol como elementos geradores de vida na forma como conhecemos e das condições para a sua manutenção.





*Chip metafísico universal*, Walter Miranda, 2021. Óleo sobre tela e capacitores eletrônicos e mini lâmpadas led sobre placas pintadas de circuito eletrônico sobre madeira. 70x59cm.



Dentro desse mesmo ímpeto, surgiu o trabalho denominado *Chip Metafísico Universal*, composto por capacitores eletrônicos e mini lâmpadas led sobre placas de circuito eletrônico pintadas por mim. Nele o planeta Terra, pintado em óleo sobre tela, está no centro como se fosse um processador eletrônico virtual e irradia linhas energéticas da mesma forma que as linhas de um *chip* eletrônico real conduzem energia para os demais componentes do circuito eletrônico. Assim, em termos filosóficos, o centro do universo seria aqui, da mesma forma que todo e qualquer ponto universal seria o centro desde que o observador lá esteja.

Do risco de contaminação pela doença até a insólita infecção que me assolou mesmo estando isolado há um ano, surgiu o projeto para a instalação *Covidianis Plana Terrae*. Ela consiste na utilização de vários elementos pictóricos e objetos tridimensionais estrategicamente distribuídos em um espaço, de 2 X 4m, que pode ser considerado claustrofóbico. A instalação é composta da seguinte forma:

a) Um quadro homenageia todos os funcionários da área da saúde que, para mim, foram os verdadeiros heróis ao batalhar na linha do *front* contra um inimigo invisível e perigoso, uma constante nessa atividade profissional principalmente durante as pandemias históricas. Esse quadro apresenta na parte superior um painel tridimensional (pintado com a técnica da pintura a óleo) mostrando um médico da Idade Média e médicos e enfermeiros contemporâneos usando roupas e equipamentos de proteção. Ao lado deles há duas faixas com elementos eletrônicos retirados de computadores que, pela similaridade de forma, representam o coronavírus. No centro do quadro estão as silhuetas de três bailarinos (pintadas com camadas de tinta a óleo espirradas) representando a humanidade em momentos de reconhecimento e de medo, bem como a representação esquemática e figurativa do coronavírus, além de dois componentes eletrônicos retirados de partes internas de computadores também representando os vírus. Na parte inferior do quadro há um monitor de PC com imagens da

gripe espanhola em 1918, da atual pandemia e a imagem de um médico da Idade Média. Ao lado do monitor, estão duas representações da *Yersinia pestis* (bactéria causadora da peste bubônica) e do vírus da gripe espanhola. Também ao lado do monitor há duas placas de computadores (serradas e esmerilhadas) contendo a suposta data da peste bubônica e da gripe espanhola. Das placas saem dois cabos elétricos em direção às imagens da bactéria e do vírus.

b) Dentro da instalação há um trabalho denominado *Fábrica de Caixões* que contém um moedor industrial de carne que tritura o planeta e o devolve moído em fileiras de mini caixões representados por *chips* eletrônicos ao lado de centenas de mini botões eletrônicos representam as vítimas fatais da pandemia. Mais abaixo, representações tridimensionais do coronavírus flutuam sobre pequenos caixões de madeira, sendo que dois deles apresentam a inscrição “eu/você?”.

c) Quatro quadros denominados *Corona Mundi* foram criados utilizando





Por do Sol Walteriano - 02, Walter Miranda, 2021. Óleo e placas de circuito eletrônico sobre tela sobre madeira. 87x54cm.



diversos refugos e componentes eletrônicos sendo que a silhueta pintada dos continentes representa o vírus se espalhando pelo planeta.

d) Dois trabalhos tridimensionais representam na frente e no verso duas faces do planeta, como se ele fosse plano, e se contrapõem a uma terceira obra composta por uma esfera pintada com os continentes em sua real posição. A questão da esfericidade do planeta ou sua suposta planicidade gerou esses três trabalhos que foram incorporados à instalação para representar o forte ressurgimento na cultura mundial da antiga teoria da Terra plana. Minha intenção foi questionar esses ultrapassados valores culturais, pois a meu ver, esse tipo de pensamento teórico baseado em conceitos medievais e arcaicos traz em seu bojo vários outros conceitos retrógrados referentes à ciência, religião, saúde etc. e reforçam um negacionismo frente ao crítico tempo insular vivido por todos nós. Abaixo da esfera que representa o planeta em sua forma verídica estão 26 seringas sem agulhas que aludem à falta de

medicamentos para tratar os efeitos deletérios da pandemia.

e) Dois quadros denominados *Cloroquina, o Pão Nosso de Cada Dia? 1 e 2* apresentam o planeta Terra rodeado por semiesferas feitas de papel artesanal, que eu produzi, e incrustadas de transistores que representam o coronavírus. Alguns comprimidos de papel artesanal, também feitos por mim, representam comprimidos de cloroquina e centenas de mini botões eletrônicos interruptores táteis representam uma multidão de pessoas que rodeiam o comprimido em busca de uma pretensa proteção.

f) A instalação está infestada com várias representações bi e tridimensionais do coronavírus espalhadas pelo ambiente tanto nas paredes quanto flutuando no ar e causando a impressão de que podemos ser atingidos pelos vírus.

g) Centenas de equipos hospitalares estão espalhados pelas paredes e envolvem os observadores que ocupam o espaço causando a sensação de ambiente hospitalar onipresente.

Além disso, para adentrar ao espaço da instalação, os espectadores passam por uma cortina feita também com equipos hospitalares e que cria uma atmosfera separada dos demais ambientes da exposição em uma zona isolada e insular.

Ao longo da minha produção artística, determinados temas filosóficos sempre são recorrentes e com a pandemia da covid-19 não poderia ser diferente. Na década de 1990, eu criei uma série de trabalhos denominada *Admirável Nova Idade Média*. O termo “Admirável” é derivado de outra série de quadros pintados anteriormente por mim, influenciado pelo livro “Admirável Mundo Novo” do escritor Aldous Huxley. A série foi criada depois de analisar as atitudes humanas da época e procurar entender melhor sua trajetória temporal por meio de estudos históricos. Percebi então um forte paralelo na história: a Idade Média. Todo o sentido de violência, insegurança; solidão; desespero social; riscos de epidemias; controle religioso; relações profissionais; deslocamento espacial; dependência do governo; injustiças sociais;

angústias pessoais etc., que ocorriam naquela década tinham, a meu ver, certa similaridade com o período histórico do passado. Assim, achei interessante provocar no espectador reflexões sobre o presente e o futuro usando as experiências do passado em uma abordagem análoga ao cíclico espaço tempo *continuum*, embora eu acredite que o tempo não deva ser representado exatamente por um círculo e sim por uma espiral (muito mais dinâmica, como é a vida), que tem algumas características aparentemente cíclicas, porque nasce em um ponto e cresce continuamente passando sempre pelos mesmos quadrantes que provocam certas similaridades, porém sem se repetir. Na época em que pintei os trabalhos dessa série, o risco de graves epidemias já era uma preocupação para algumas autoridades sanitárias mundiais, devido às facilidades com que os vírus e bactérias podem ser disseminados. Isto tem gerado o mesmo risco que havia na Idade Média com as pestes, agora concretizado com a atual pandemia da covid-19. Na verdade, o insulamento reforçou ainda

mais a sensação de que ainda estamos revivendo esse paralelo histórico e, por isso, resolvi incorporar na exposição *Tempo Insular* o trabalho relativo à questão da saúde. Para tanto, atualizei alguns elementos do trabalho denominado *Admirável Nova Idade Média - Novo Corona 1.9* e incorporei novos elementos eletrônicos e imagéticos que se referem ao momento atual neste início de século.

Outra situação que gerou trabalhos durante o período de isolamento foi a dicotomia entre os que acreditavam no risco provocado pela pandemia e os que negavam a seriedade da situação. Assim, surgiu a série de quadros denominada *Está nos Olhos de Quem Vê - Olhar Pandêmico 1, 2 e 3* e o quadro *Torre de Babel-2*. Os três primeiros abordam a evolução da pandemia pelo mundo afora por meio da representação pictórica de olhos verdes, castanhos e azuis e da inclusão de elementos eletrônicos característicos da tecnologia atual que geram uma imagem estilizada do vírus. A *Torre de Babel-2* aborda a polarização entre os negacionistas e

os defensores da ciência a respeito da pandemia da covid-19.

**“O PERÍODO DE INSULAMENTO TAMBÉM ME FEZ PENSAR SOBRE A CONDIÇÃO HUMANA E REFLETIR SOBRE A QUESTÃO DA NOSSA INFLUÊNCIA NO PLANETA. POR ISSO, CRIEI MAIS QUATRO TRABALHOS ESPECÍFICOS SOBRE A SITUAÇÃO AMBIENTAL E ECOLÓGICA QUE ESTÁ CRIANDO UMA ARMADILHA TECNOLÓGICA PARA A HUMANIDADE...”**

A análise sobre esses contrapontos filosóficos me conduziu a uma reflexão sobre a condição humana ao longo das eras e culminou na criação da série de trabalhos denominada *Evolução Pari Passu* em que quatro trabalhos representam a evolução do nosso domínio tecnológico (durante a Pré-história, Antiguidade, Idade Moderna e Idade Contemporânea), comparada com a movimentação dos continentes ao longo dos milhões de anos. O primeiro quadro representa o início do percurso humano sobre o planeta por meio de pegadas deixadas durante a fase coletora; pinturas rupestres que se referem à fase de caçador;





a observação da natureza por meio da observação da forma geométrica elíptica e a concepção primal da existência do Sol e da Lua como parte de seu habitat. Os continentes estão unidos em um supercontinente conhecido como Pangeia. O segundo quadro representa a ocupação espacial do planeta; a invenção da escrita; o aprendizado da matemática; a associação de fenômenos da natureza com superstições e posterior

entendimento lógico deles; o domínio de técnicas agrícolas, arquitetônicas e materiais; o início do domínio da eletrônica. Os continentes estão um pouco afastados entre si. O terceiro quadro representa o momento atual em que a humanidade se encontra sendo que o domínio tecnológico se correlaciona com o risco de hecatombes ambientais e atômicas. Os continentes são apresentados na posição atual. O quarto quadro representa um futuro distante em que os continentes estarão unidos novamente em um hipotético supercontinente denominado Novopangeia, Neopangeia, Pangeia Próxima ou ainda Pangeia Última, sendo que a maioria dos registros da nossa civilização estará apagada, permanecendo poucas pistas da presença humana representadas pelas silhuetas dos pés e de uma mão.

Outro trabalho, denominado *Evoluções Paralelas*, também apresenta correlação com a evolução humana, porém agora comparada com a absorção

*Espaço tempo virótico - 2*, Walter Miranda, 2022. Óleo sobre tela e placas de computador, cúpulas de plástico, papel artesanal, componentes eletrônicos. 55,1x61,8cm.

de conhecimentos ao longo do tempo. Assim, a primeira fase é representada pela percepção dos elementos astronômicos, tais como, o Sol, a Lua e as estrelas, pela subsistência por meio da caça e coleta indo até o domínio do fogo. A segunda fase é representada pela invenção da roda, da escrita, da matemática e de esquemas teóricos explicativos do mundo e do universo. A terceira fase é representada pela maçã Newtoniana, sua equação matemática gravitacional e pela notória equação matemática de Einstein. A quarta fase se refere ao momento atual em que a humanidade se encontra sob o risco de autodestruição, representado pela imagem de um cogumelo atômico e por alguns elementos tecnológicos, sendo um deles, de forma circular, que faz correlação com a Atlântida, cidade mencionada por Platão e destruída por um cataclismo natural.

O período de insulamento também me fez pensar sobre a condição humana e refletir sobre a questão da nossa influência no planeta. Por isso, criei mais quatro trabalhos específicos sobre a situação ambiental e ecológica

que está criando uma armadilha tecnológica para a humanidade. Assim, nasceram os trabalhos denominados *Ratoeira Tecnológica 2*, *Pendular*, e *Clausura Tecnológica 1 e 2*. Neles o planeta é colocado como refém das consequências ambientais criadas pelo ser humano sendo que a intenção desses trabalhos é instigar questões filosóficas sobre o risco de uma calamidade ecológica global provocada pela humanidade ao fazer uso descontrolado da tecnologia criada após a revolução industrial. Entretanto, o tempo de clausura não foi apenas um tempo de tristes reflexões, houve também momentos em que a natureza, por exemplo, gerou o ímpeto de representar algumas belas tardes coroadas pelo por do sol e, assim como na série *Skyline*, iniciada a partir de 2017 inspirada nas cores de Velazques e Turner e posteriormente nas geometrias Mondrianas, usei diversas placas de computadores, celulares, aparelhos eletrônicos etc. contrapostas a um fundo quadricular pintado com várias camadas de tinta espirrada, cujo efeito visual se refere ao pôr

do sol. As placas representam os prédios das cidades e a geometria do céu está baseada no uso que faço de divisões geométricas que compõem os meus quadros e por isso resolvi denominar a série de *Pôr do Sol Walteriano*. Além disso, a divisão geométrica do céu faz referência direta aos *pixels* cromáticos de imagens eletrônicas quando ampliadas ao máximo. Assim sendo, os trabalhos dessa série apresentam uma correlação visual e metonímica entre as placas, a geometrização do céu e a interpretação dos observadores.

Outro trabalho denominado *Espaço-tempo Virótico* foi composto por várias placas eletrônicas antigas, recortadas por mim para se justaporem, que tiveram um pôr de sol urbano pintado sobre elas. Embora pintadas em degradê, as faixas da atmosfera que escurecem ao se aproximar do espaço foram pintadas respeitando a forma geométrica das placas. Sobre essas placas antigas foram colocadas placas eletrônicas atuais recortadas em forma circular e na borda delas foram aplicados componentes eletrônicos que representam as espículas do novo

coronavírus. Assim, essas placas redondas se correlacionam visualmente com o coronavírus se apoderando do planeta, pois no interior delas, os continentes foram pintados em forma positiva e negativa. Ainda dentro das placas cortadas na forma circular foram aplicados números que nos remetem às horas do dia e insinuam o tempo em que vivemos, porém sem determinismo porque não existem os ponteiros desse relógio imaginário. Em resumo, a correlação entre o espaço e o tempo ocorre devido às sugestões imagéticas da forma virótica e da noção temporal induzida pelos números de um relógio invisível.

Durante a pandemia, assistimos a questão do racismo mundial ganhar visibilidade por meio de publicações na imprensa e nas mídias sociais sobre a violência policial. Diante das manifestações populares denominadas “Vidas Negras Importam” que protestaram contra o racismo, algumas pessoas se sentiram incomodadas com essa frase e perguntaram: Por que dizer isso já que todas as vidas importam? Essa questão gerou o

trabalho denominado *Vidas Negras Importam*, pois a meu ver, embora todas as vidas sejam importantes, as vidas de pessoas negras têm sido menosprezadas pelos sistemas sociais e econômicos em que as pessoas de pele escura sempre tiveram que lutar para ter os mesmos direitos das pessoas de pele clara. Só isso já bastaria pra dizer que vidas negras importam. Se não fosse assim, por que lutamos para conquistar liberdade ao viver sob ditaduras? Se não fosse assim, por que lutamos por direitos sociais justos? Se não fosse assim, por que as mulheres lutam por direitos iguais? Se não fosse assim, porque a comunidade LGBT luta por direitos iguais? Se não fosse assim, por que lutamos contra as injustiças que nos são impostas? Dessa forma, senti a necessidade de me expressar por meio de uma obra cujo título faz uso e reforça a importância da frase “Vidas Negras Importam”.

Falta mencionar dois trabalhos que criei durante a pandemia, cujos estudos já estavam prontos há algum tempo, mas eu não havia encontrado o tempo necessário para finalizá-

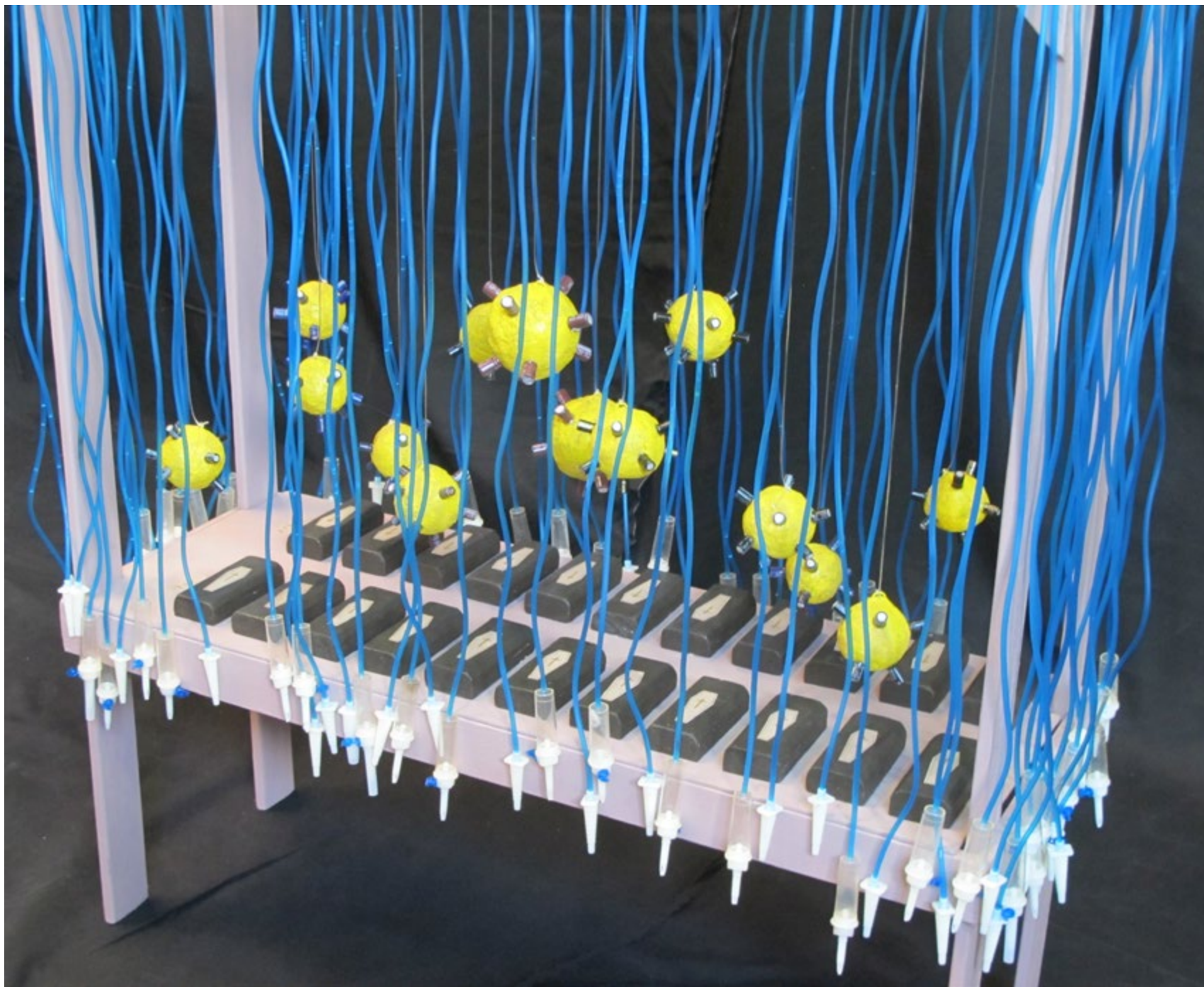
los. Assim, nada como a paralisação das tarefas prosaicas provocadas pelo insulamento para que eles pudessem se concretizar. Nesta série que denominei *Dicotomias Humanas* concretizei uma proposta pictórica e filosófica em que abordo o potencial humano para fazer coisas belas ou destrutivas dependendo do ímpeto filosófico, social, financeiro, religioso etc. Usei três exemplos recentes que me instigaram para pintar dois quadros que representam a capacidade de superação e de descaso humano. O primeiro trabalho apresenta o notório resgate dos mineiros chilenos. O segundo trabalho aborda as consequências dos dois desastres ecológicos provocados em Mariana e Brumadinho, no espaço de quatro anos, pelo desleixo de uma única empresa. O contraponto entre esses dois trabalhos está no fato de que, quando o ser humano quer, ele se dedica a algo construtivo e heróico, como foi no caso do Chile. Porém, o usual é o descaso, a falta de planejamento e de respeito para com a vida humana, animal, vegetal e para com o ambiente ecológico, como





*Covidianis Plana Terrae*, Walter Miranda, 2020-2022. Instalação. 375x218x320cm.





*Fábrica de caixões*, Walter Miranda, 2020. Óleo e objetos sobre madeira. 35x89x141cm.

ocorreu no caso das duas cidades mineiras. Em outras palavras, esses dois trabalhos ganharam sentido de atualidade porque apresentam exemplos diferentes da dicotomia humana quando penso que durante a pandemia convivemos com heroísmos absolutos, por um lado, e com descasos e desrespeito à vida, por outro. Ambos deixaram como herança momentos de júbilo e mazelas indelévels.

Por fim, o suporte para todos os trabalhos incluídos nessa exposição variou da tradicional tela, passando pela madeira, objetos tridimensionais feitos com papel artesanal fabricado por mim e, até mesmo, placas de circuito impresso para computadores e aparelhos eletrônicos diversos.

Os materiais usados incluíram moedores de carne; placas de computador; *chips* eletrônicos integrados; mini botões eletrônicos interruptores táteis; mini lâmpadas *led*; capacitores; resistores; diversos componentes eletrônicos; lentes fotográficas e de *scanner*; placas de computador; placas de circuito impresso sem componentes integrados; hds abertos;

bureta; toquinhos de madeira; lentes de óculos; cúpulas de vidro e acrílico; placas de acrílico; placas de circuito para *pen drive*; cabos paralelos; suporte para espelho; imagens digitalizadas etc. Algumas das placas foram serradas e esmerilhadas para obter diversas formas, inclusive figurativas, ou foram escolhidas devido à suas formas geométricas, mas todas tiveram suas cores estudadas para contrapor ao fundo pintado por mim complementando-o visualmente.

Quanto à técnica artística, procurei criar obras que valorizem o desenho, a forma, a composição e a cor, porém, transmitindo a minha expressão pessoal devido à combinação desses conceitos técnicos com o uso de elementos tecnológicos alheios ao universo da pintura tradicional. Assim, usei a pintura a óleo para criar texturas e efeitos visuais peculiares por meio de sobreposições de cores em camadas de tinta espirrada ou enrugada e pinceladas expressionistas ou abstratas que foram aplicadas tanto ao fundo quanto às silhuetas de figuras

em alto relevo que, desenhadas em estilo realista sobre papelão, foram recortadas e coladas nos trabalhos. A incorporação de elementos bidimensionais e tridimensionais, gerou planos geométricos pictóricos e visuais, pois cada um deles está a uma distância diferente do espectador. Isso me propiciou o desafio de criar relações e correspondências entre os elementos de cada quadro para obter uma expressão plástica em que a estrutura da composição trabalhasse a favor do conceito que eu queria expressar. A junção de silhuetas humanas com elementos pictóricos, além de elementos produzidos pela tecnologia e pela natureza, convidam o espectador a percorrer com os olhos, e até mesmo com o tato, a superfície de cada obra, instigando nele avaliações filosóficas e pragmáticas sobre a questão do meio ambiente e do homem no planeta.

Dessa forma, ao usar a tradicional técnica da pintura a óleo com a incorporação de novos elementos materiais, procurei colocar em foco o uso de novos procedimentos artísticos e conceituais referentes à técnica e



objetivos da Arte Contemporânea.

Acredito que esses fatores geram afinidades simbólicas que se valorizam mutuamente em trabalhos que tentam resgatar o “prazer de se ler uma obra de arte”. Espero que, a cada nova observação, meu trabalho possa revelar novos detalhes para que o espectador faça várias leituras da minha Arte.

Ao todo, durante o período de isolamento, foram criadas 67 obras, sendo 63 delas apresentadas nessa exposição como resultado do meu insulamento que acredito ter deixado uma mensagem positiva e a sensação de um tempo bem aproveitado.

A exposição Tempo Insular ocorreu entre os dias 3 de novembro e 3 de dezembro de 2022. O artista participou de três encontros com o público além do Vernissage e Finissage. Local: Mahavidya Cultural

Endereço: Rua Dona Leopoldina, 239 - Ipiranga - São Paulo - SP.

## **WALTER MIRANDA**

Artista plástico há 46 anos com participação em mais de cem exposições no Brasil e no exterior, tendo recebido 21 prêmios em salões de arte. É professor de história da arte e técnicas artísticas desde 1986 e lecionou no Liceu de Artes e Ofícios. Membro da ABCA Associação Brasileira de Críticos de Arte, Membro de júri de salões de arte desde 1987 e ministra palestras e workshops em universidades, museus e instituições culturais desde 1983. Curador de várias exposições e coordenador da área de artes visuais do “Mapa Cultural Paulista” (2015/16) da Secretaria de Estado da Cultura e coordenador técnico do projeto “Oficina de Esculturas” na cidade de Rio Grande/RS (2013). Foi presidente da APAP Associação Profissional de Artistas Plásticos de São Paulo (2013 a 2018)



*UM FILHO DE OGUM QUE SONHAVA EM SER FILHO DE XANGÔ*

MARTIN GROSSMANN

## HOMENAGEM

# UM FILHO DE OGUM QUE SONHAVA EM SER FILHO DE XANGÔ

*Grossmann homenageia a coragem, a força e a inquietude de Emanuel Araújo, artista, pensador e fundador do Museu Afro Brasil.*

**MARTIN GROSSMANN**  
**ESPECIAL PARA ARTE & CRÍTICA**

Emanuel Araújo (Santo Amaro da Purificação no dia 15 de novembro de 1940 – São Paulo, 7 de setembro de 2022)... Nascer no dia da Proclamação da República e morrer no dia em que o Brasil comemorou 200 anos e um dia antes da morte da monarca mais longeva na história, não é causalidade, em se tratando de Emanuel Araújo.

É assim que Ynaê Lopes dos Santos, professora de História das Américas na UFF inicia a sua homenagem a este múltiplo ser que foi Emanuel Araújo.

Em texto sincero no site da Deutsche Welle, empresa pública de radiodifusão da Alemanha, Ynaê traça perfil esclarecedor desse sujeito inquieto e corajoso que foi Emanuel.

*“Quem o conheceu de perto, sabe que não era uma pessoa fácil, podendo se tornar inacessível, ou até mesmo inviável para muitos. O jornalista Claudio Leal lembrou de maneira afetuosa que Emanuel era um filho de Ogum que desejava ser filho de Xangô. Talvez essa ambivalência entre a guerra e a justiça e a fina fronteira que as separa se embrenhassem dentro dele, fazendo com que a tempestuosidade e altivez*



*que o caracterizavam se combinassem em intensidades que por vezes atraíam, por vezes afastavam.*

*É impossível não pensar que sua maré intempestiva fosse parte da armadura que ele precisou talhar para viver, ao seu modo, um Brasil espúrio, violento e racista. Um país que insistia em dizer em quais lugares Emanuel poderia e deveria estar.”*

Mas Emanuel nunca se curvou galgando com convicção e destemor um percurso ímpar em nossas terras. Como artista, Emanuel foi homenageado em 2007 pelo Instituto Tomie Ohtake com a exposição *Autobiografia do Gesto*, que reuniu obras de 45 anos de carreira, assim como teve esculturas, xilogravuras e cartazes do artista expostos mais recentemente, em 2018, no Masp. Na obra de referência que é o livro em dois volumes coordenado por Walter Zanini e lançado em 1983, *História Geral da Arte no Brasil*, Emanuel é citado em igual grandeza entre artistas expoentes seja na gravura, seja na escultura assim como uma referência seja em São Paulo como na

Bahia.

Mas foi no campo da cultura e em particular nos dos museus, que Emanuel deixou contribuição fundamental, singular. Em seu depoimento ao conhecido Historiador e teórico da Arte Alemão, Hans Belting em 2008, Emanuel resume assim essa sua contribuição, ao ser questionado em relação a importância do Museu Afro Brasil em São Paulo:

*“Esta é a minha terceira experiência no campo da museologia (lembrando que sua primeira foi em Salvador, no início da década de 1980 quando foi diretor do Museu de Arte da Bahia (1981-1983). Eu implantei uma nova idéia de museu, quando dirigi a Pinacoteca do Estado de São Paulo de 1992 a 2002, não apenas em relação a radical intervenção arquitetônica (realizada em parceria com o arquiteto Paulo Mendes da Rocha de 1993 a 1998) como também na expografia e no colecionismo. Agora eu enfrento o desafio do Museu Afro Brasil, que certamente toca a sensibilidade daqueles com idéias pré-concebidas a respeito da sociedade brasileira. Muito pouco se encontra sobre o museu na*

*grande mídia. Tampouco nos jornais, mas apesar do silêncio, mais de 600 mil brasileiros, paulistas e estrangeiros já passaram pelo museu desde que foi aberto (em 23 de outubro de 2004 ).”*

Em outro importante depoimento, desta vez em encontro com Danilo Miranda no próprio Museu Afro-Brasil em 22 de agosto de 2017, evento realizado pela Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência sob a batuta de Ricardo Ohtake, Emanuel complementa que este museu foi feito com a intenção de mostrar e de construir a ideia sobre essa contribuição do negro para a arte, que é tão antiga quanto o Brasil; é tão antiga quanto a escravidão. (...) Esse museu existe para representar uma fração poderosa do Brasil. Mas a gente não é um museu de gueto; a gente trata da cultura brasileira, e isso nos impõe esse trabalho constante, que não é eterno, porque nós não somos eternos, mas que a gente vai levando enquanto viver.

Fazer cultura no Brasil é fazer cultura num país que não se completa, que não se decide, que

não se define. É um país difícil. Difícil politicamente, socialmente, e difícil culturalmente, sobretudo. Somos um povo precário. A cultura no Brasil é precária. Porque a cultura faz parte dessa coisa toda que a gente teima e insiste em fazer.

Retorno a homenagem de Ynaê a Emanuel que revela em seu texto que frequentou o museu Afro-Brasil regularmente desde sua fundação em 23 de outubro de 2004.

*Hoje, passados quase 20 anos das primeiras visitas, entendo que meu encantamento não era apenas pelos retratos de Juliano Moreira, Manuel Querino, Carolina Maria de Jesus; ou os quadros dos irmãos Thimóteos, as esculturas de Rubens Valentim e instalações de Rosana Paulino; ou então pelas bateias que comprovavam o conhecimento tecnológico que os africanos escravizados empregaram na mineração oitocentista, as máscaras de diferentes partes da África, os colares de ouro das quitandeiras negras da Bahia, a sala de ex-votos, ou então a famigerada carcaça do navio negreiro que lembrava que o Brasil é um país de tormento.*

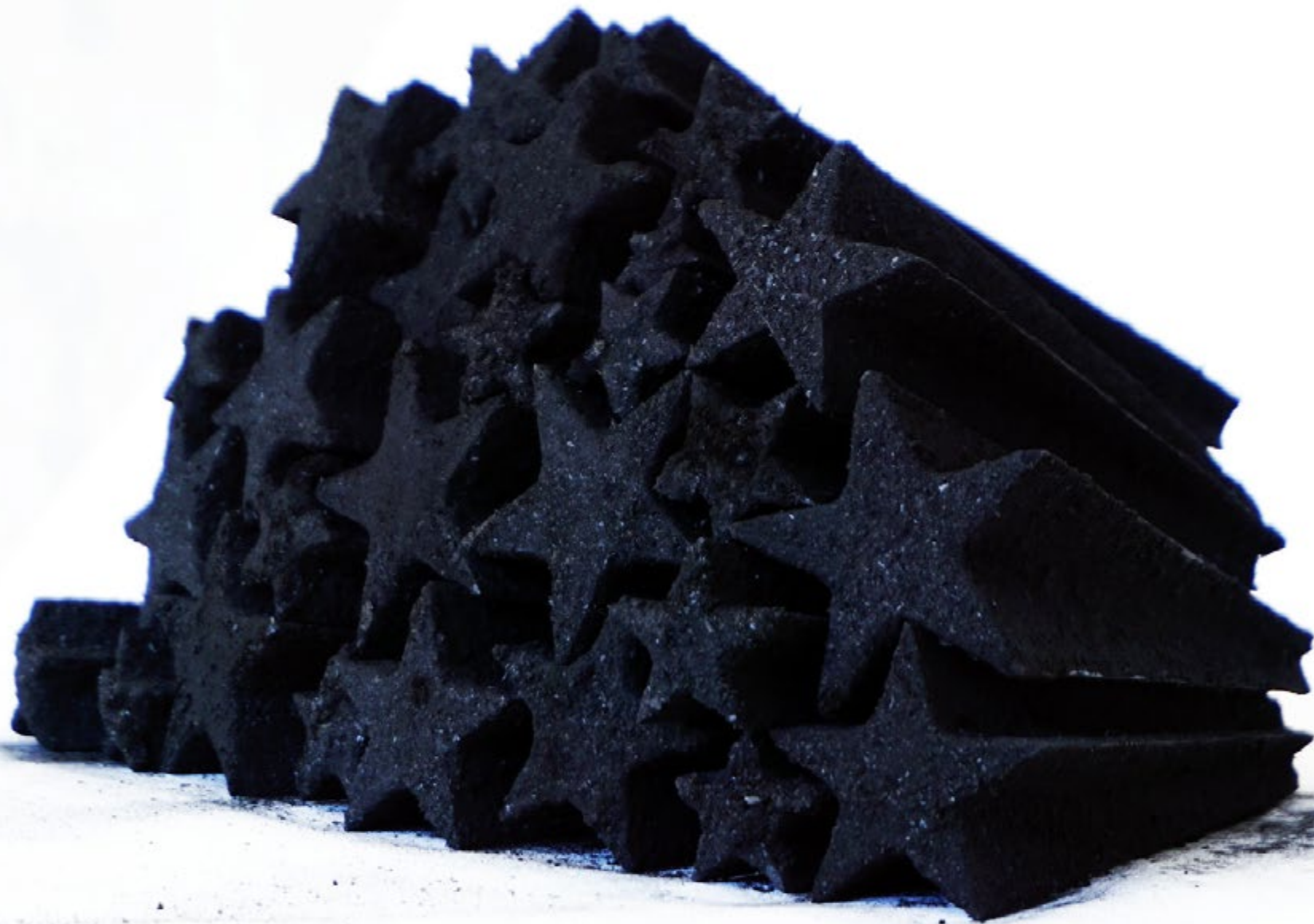
*Esses eram subterfúgios que Emanuel usou para falar de algo maior: a mão negra que talhou o Brasil. E assim como a de Emanuel Araújo, essa mão era bonita. Sua completude como artista não se contentou em restaurar a dignidade, a honradez e a altivez que atravessou a afrobrasilidade. Era imperioso mostrar a beleza, e trazê-la para a centralidade da história do Brasil. Vanguardista que era, Emanuel sabia como poucos que forma também é conteúdo, e vice-versa.*

## NOTA

Emanuel Araújo recebeu em 2020, a homenagem de artista pela trajetória da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) com o prêmio Clarival do Prado Valladares. E, neste ano, a sua história dedicada à cultura brasileira é reverenciada pela ABCA na criação do Prêmio Emanuel Araújo destinado para Coleção, Conservação e Documentação Histórica.

## MARTIN GROSSMANN

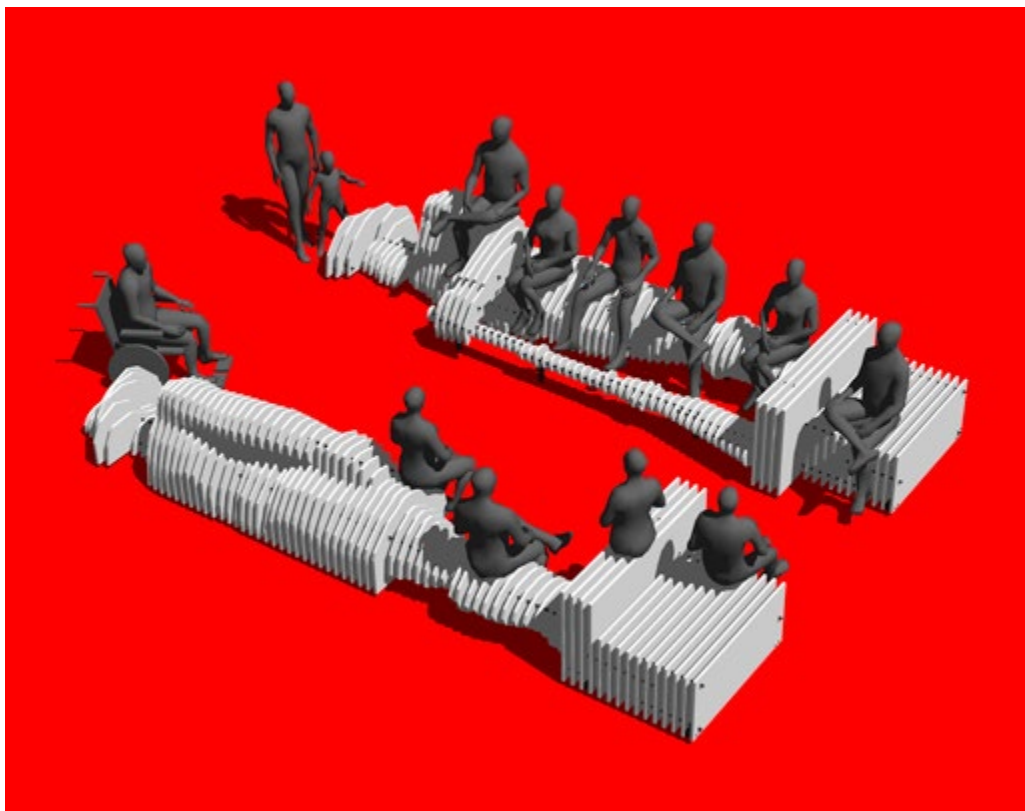
Professor titular da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, coordenador acadêmico da Cátedra Olavo Setúbal de Arte, Cultura e Ciência do Instituto de Estudos Avançados da USP.



***UM BRASIL “SOB AS CINZAS, BRASA”***

**LEILA KIYOMURA**





*Meio monumento*, Giselle Beiguelman, 2022. Design: Luis Felipe Abbud.

EXPOSIÇÃO  
**UM BRASIL “SOB AS CINZAS,  
BRASA”**

*Com esse tema, a 37ª edição do Panorama Brasileiro no Museu de Arte Moderna de São Paulo questiona o passado colonial através das obras de 26 artistas.*

**LEILA KIYOMURA  
ABCA/SÃO PAULO**



(71) *interferências*, Laryssa Machado, 2019. Foto: Bruno Leão/Estúdio em Obra.

O movimento para reconstituir a história do Brasil, desconstruir paradigmas como o heroísmo dos bandeirantes e tentar mostrar a real face do ser brasileiro está acendendo o olhar dos visitantes do Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo. São 26 artistas e grupos de diferentes gerações que estabelecem uma conexão com o cotidiano político, social e ambiental para apresentar a 37ª edição da exposição *Panorama da Arte Brasileira*.

O tema *Sob as Cinzas, Brasa* instiga a reflexão sobre o racismo, a vida e a morte dos indígenas e a vala aberta da desigualdade social. A curadoria é integrada pelos pesquisadores, historiadores e críticos de arte Claudinei Roberto da Silva, Vanessa Davidson, Cristiana Tejo e Cauê Alves.

Ao entrar, o público já é recepcionado com uma obra de Giselle Beiguelman, artista e professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da USP. A obra *Meio Monumento* é uma releitura da estátua do bandeirante Borba Gato (1649-1718), feita em

encaixes de madeira clara, cortada ao meio e deitada no chão. Interessante lembrar que a estátua de Borba Gato instalada em Santo Amaro, na zona sul paulistana, referência para o trabalho da artista, foi incendiada em 2021 e por pouco não virou cinzas. Beiguelman contou com dois parceiros da FAU: o arquiteto e doutorando Felipe Abud e o professor Renato Cymbalista. O mais curioso é que a obra é um convite para as crianças e adultos se sentarem nela. “Ué, pensei que fosse um banco para descansar”, diz Carlos Moreira, de 10 anos, retirando sua mochila de cima da peça. “É o Borba Gato que conheci nas aulas de história? Só olhando bem é que vejo o bandeirante.”

Beiguelman explica: “A obra funciona como uma plataforma, busca pensar novos usos para o patrimônio, rompendo com as cadeias de significado já assentadas”.

**“A IDEIA É PASSAR UM PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA LEVANDO EM CONTA NÃO APENAS QUESTÕES REGIONAIS, MAS AS DIVERSIDADES ÉTNICO-RACIAIS E DE GÊNERO”**

A cenografia da mostra tensiona como se fosse a cidade ou o clima do próprio País. O mural da entrada principal é vermelho, uma cor que está em todo o teto. As obras conversam no espaço, mas, entre elas, há uma distância que insinua o vazio.

“O 37º *Panorama da Arte Brasileira*, com o título *Sob as Cinzas, Brasa* aproveita duas efemérides, o bicentenário da Independência do Brasil e o centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, para refletir sobre o legado colonial, as heranças modernistas presentes na arte contemporânea e problematizar, questionar esse Brasil colônia que se forma”, explica o curador-chefe, Cauê Alves, mestre e doutor em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP. “A ideia é passar um panorama da arte brasileira levando em conta não apenas questões regionais, mas as diversidades étnico-raciais e de gênero, apresentando os artistas de formação universitária mas também os informais, que se dedicaram à arte nas ruas, que vieram da pichação, do grafite.”





A equipe de curadores buscou valorizar a dimensão pedagógica da arte e prospecta rupturas estruturais. Ainda em um mundo pandêmico, a exposição propõe investigar como os artistas enraizados no Brasil têm enfrentado os múltiplos problemas causados pelo modelo de desenvolvimento adotado nos últimos séculos.

**“ESTA EDIÇÃO ENFATIZA AS PESQUISAS QUE RESULTAM EM QUESTIONAMENTOS E POSSÍVEIS SOLUÇÕES ARTÍSTICAS SURGIDAS DO ENFRENTAMENTO DE UM CENÁRIO ONDE A BARBÁRIE ESTÁ MANIFESTADA DE DIVERSAS FORMAS”**

Com a obra *Independência e Morte*, o pintor paulistano Jaime Lauriano faz uma referência ao célebre *Grito da Independência* (1888), quadro de Pedro Américo que é um dos destaques do Museu Paulista da USP. “É uma provocação”, sintetiza o artista. “Essa obra é uma releitura da tela, porém lembrando os crimes ambientais.” Sua produção procura revelar traumas históricos relegados ao passado, aos arquivos confinados, em uma proposta de revisão e reelaboração coletiva

da história.

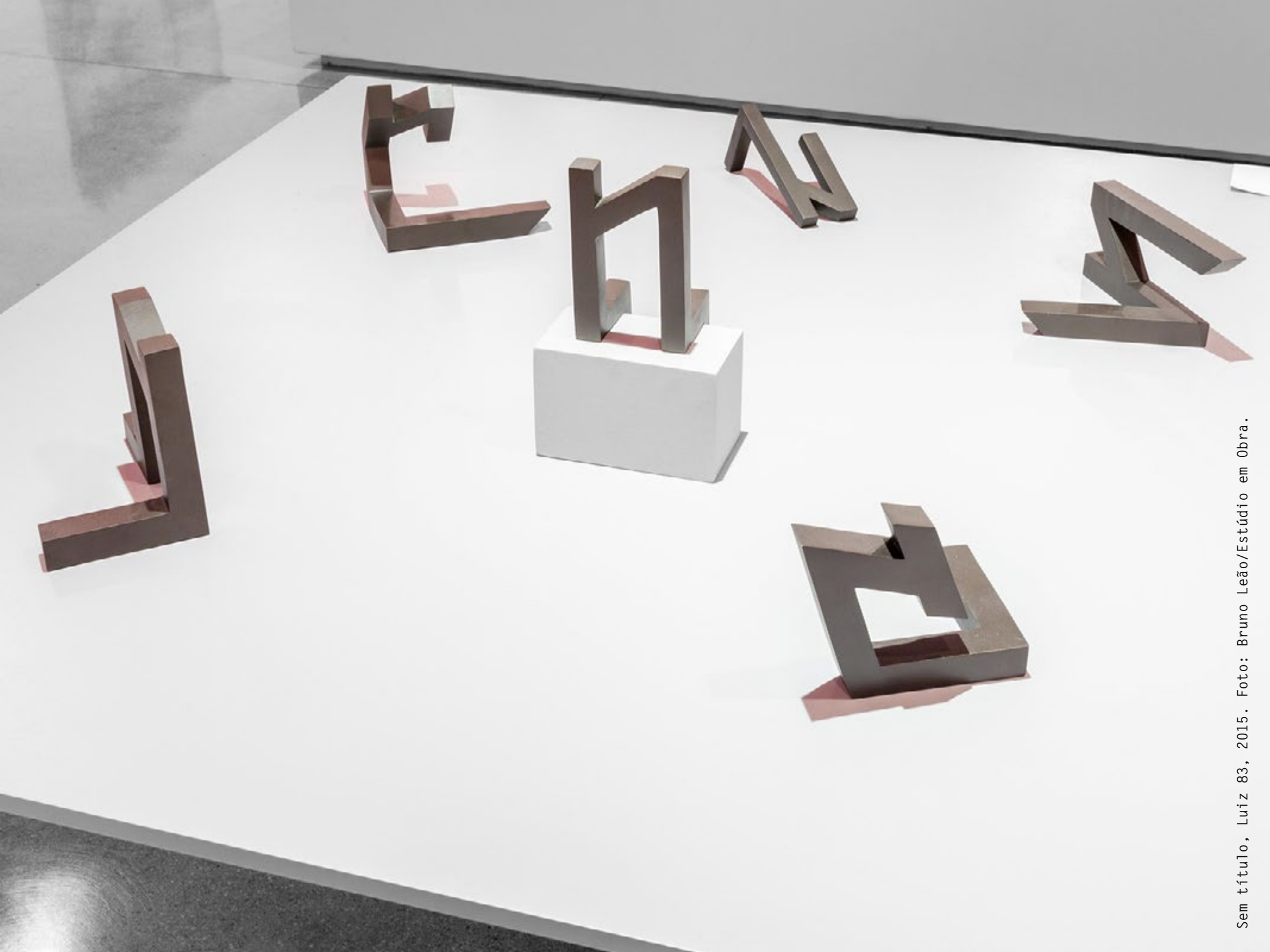
Diferente da tela de Pedro Américo, a obra que o público vê não tem nenhum personagem. Os soldados são de chumbo e estão fora da cena, acima da tela. A paisagem é um lamaçal, lembrando as tragédias de Brumadinho e Mariana. A tela de Lauriano é uma crítica ao governo atual. Sobre o lamaçal está um adesivo com o lembrete “Pra boiada passar”, numa alusão à frase “Passar a boiada”, do ex-ministro do Meio Ambiente Ricardo Salles, quando se referia, em abril de 2020, à importância de afrouxar a legislação de proteção ambiental.

“Esta edição enfatiza as pesquisas que resultam em questionamentos e possíveis soluções artísticas surgidas do enfrentamento de um cenário onde a barbárie está manifestada de diversas formas”, comenta Cauê Alves. “Ideais de civilização se atritam na busca da dimensão plural sobre as questões trazidas à tona a partir de obras que se relacionam tanto pela condição comum desse cenário quanto por uma diversidade de perspectivas.”

A arte das ruas, presente no cotidiano da cidade, também está em *Panorama*. Com a sua instalação de luzes vermelhas que avisam “Danger” (“perigo”, em inglês), o artista paulistano No Martins passa o seu recado. O painel luminoso fica em frente à parede envidraçada do museu e pode ser visto pelos que estão fora do espaço, passeando pelo parque ao redor.

A visitante Elana Fingueman observa as obras com muito interesse. Conta que é jornalista também, nasceu na África do Sul, mas mora hoje em Israel. Elogia a mostra, com o impacto do tema e a diversidade das obras. “A questão das queimadas presente na arte deste espaço é emocionante. Há três anos, presenciei do avião as queimadas na Amazônia. Muito triste. Mas eu acredito que a arte é uma esperança, leva as pessoas a questionarem.”

É essa esperança que se vê nos desenhos de Marcelo D’Salete que estão logo na entrada de *Panorama*. Ele é mestre em História da Arte pela USP e também professor da Escola de Aplicação da



Sem título, Luiz 83, 2015. Foto: Bruno Leão/Estúdio em Obra.



Faculdade de Educação da USP, além de ilustrador de livros infantis, pesquisador de arte e história afro-brasileira e quadrinhista reconhecido internacionalmente. “Seu trabalho recebe a influência da fotografia de cinema expressionista e do realismo italiano”, explica o curador e também artista Claudinei Roberto da Silva, graduado pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP. “Na exposição estão presentes desenhos originalmente realizados para as sagas *Noite Luz* e *Encruzilhada*. Ele elabora, em chave poética e ácida, a realidade a que estão submetidos negros e negras nas periferias das nossas cidades.”

O arquiteto Igor Tatagiba e o estudante Alexandre Russo, da Faculdade de Direito da USP, visitavam o MAM pela primeira vez para ver a exposição. “Somos de Rondônia e estamos admirados com a mostra. É um grande alerta, desperta a consciência para a realidade do Brasil.”

Nas quatro telas do paraibano Sérgio Lucena estão as paisagens de cores

que vêm tornando a sua arte conhecida em todo o mundo. Elas habitam o espaço com a sua mensagem sensível nas camadas sobrepostas de tintas. Os objetos pontiagudos que emergem do vermelho, azul e branco sugerem histórias. Infinitas lutas. Sob as cinzas, brasa.

### Serviço

*A exposição 37º Panorama da Arte Brasileira - Sob as Cinzas, Brasa fica em cartaz até 15 de janeiro de 2023, de terça-feira a domingo, das 10 às 18 horas, no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo (Avenida Pedro Álvares Cabral, s/n, portões 1 e 3, Parque Ibirapuera, em São Paulo, com entrada até as 17h30). Ingresso: R\$25,00 (inteira). Grátis aos domingos. Mais informações podem ser obtidas pelo telefone (11) 5085-1300.*

### LEILA KIYOMURA

Leila Kiyomura é jornalista, crítica de arte da Associação Brasileira de Críticos de Arte, Associação Internacional de Críticos de Arte e Jornal da Universidade de São Paulo. Pós-graduada no Programa Interunidades da USP, atuou como curadora na Fundação Mokiti Okada nas mostras Tikashi Fukushima: Quando os ventos sopram cores (2018), O Japão nas fotos de Atílio Avancini e Joel La Laina (2019) e a Natureza de Evandro Carlos Jardim (2020). Escreveu os livros Claudio Tozzi (Edusp) e Ateliês dos Artistas Contemporâneos de São Paulo (Empresa das Artes) entre outros.

***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).





*ESTUDOS VERMELHOS 2: ODEIO O NATURAL*

FABRÍCIA JORDÃO  
FERNANDA PUJOL

ENSAIO VISUAL  
**ESTUDOS VERMELHOS 2:  
ODEIO O NATURAL**

**FABRÍCIA JORDÃO**  
**ABCA/CURITIBA**  
**FERNANDA PUJOL**  
**ABCA/SÃO PAULO**

Inserida na sociedade capitalista, a artista se interroga: como produzir uma imagem que não opere na chave do feitiço?

*Estudos Vermelhos* pretende investigar a imagem da arte na sociedade capitalista por meio da articulação do pensamento de Karl Marx e a filmografia de Pier Paolo Pasolini.

O segundo *Estudos vermelhos* propõe um ensaio visual a partir de imagens do filme *Mamma Roma* (1962), de Pasolini, articuladas ao pensamento de diversos teóricos, filósofos, artistas e poetas que questionam a imagem fetiche/feitiço na sociedade capitalista.

“Odeio o natural” foi a resposta dada por Pier Paolo Pasolini a Jean Duflot<sup>1</sup> quando perguntado sobre a atuação de atores profissionais em seus filmes. Pasolini respondeu em outra pergunta que Anna Magnani, protagonista de *Mamma Roma* (1962), havia sido a atriz mais difícil de trabalhar.

Este Estudo se debruça sobre um plano sequência de *Mamma Roma* que,

entre pontos de luz, se despede de suas colegas prostitutas e caminha de volta para sua casa enquanto é acompanhada por diferentes homens que se aproximam e se afastam.

Este trabalho foi inicialmente produzido em vídeo e posteriormente foram retirados frames para compor este ensaio visual.<sup>2</sup>

Em coerência com o propósito de confrontar a imagem inserida no capital - a qual, via de regra, nega a opacidade e opera na chave da transparência - o vídeo foi produzido em baixa qualidade, distorcendo as imagens com grandes porcentagens de zooms enquanto procedimento de recusa da legibilidade imagética. Os termos/perguntas foram pixelados na intenção de perderem o caráter de justaposição e passarem a incorporar a cena também como imagem. Os corpos fragmentados e a ênfase nas mãos com a gestualidade italiana instauram uma ambígua correspondência com o gesto artístico na produção da imagem.

Este ensaio não implica na busca por uma resposta do que é a imagem, mas sim no comprometimento da investigação

obsessiva que pensa a imagem para além da transparência do capital.

Agradecimentos: Pier Paolo Pasolini, Anna Magnani e Karl Marx



o que é a imagem?





sonho?



regra?



exceção?



figura?







justaposição?



negatividade?



semelhança?




estranhamento?



forma impossível?



desvio?



dúvida?



topos?

tropos?

atopos?

recusa?

violência?



revolta?

revolução?

opacidade?

transparência?





precorporação?




representação?




feitiço?



mercadoria?



roupagem do capitalismo?



obsessão patética?

## NOTAS

1 PASOLINI, Pier Paolo. As últimas palavras do herege: entrevistas com Jean Duflot. São Paulo: Brasiliense, 1983.

2 Odeio o natural. Produção de Estudos Vermelhos (Fabrícia Jordão e Fernanda Pujol). 2022. 4'13". Vídeo, cor, som. <<https://estudosvermelhos.wordpress.com/2022/12/14/estudos-vermelhos-2/>>

## FABRÍCIA JORDÃO

Curadora e professora. Doutora e Mestre em Artes pela ECA/USP.

Em 2019 recebeu o prêmio de melhor tese da CAPES (Artes) com pesquisa que investigou as contribuições e atuações institucionais de críticos de arte e artistas visuais no processo de redemocratização brasileira. Desde 2019 atua como professora de curadoria e coordenadora do Laboratório de Imaginário Radical na UFPR.

## FERNANDA PUJOL

Mestranda em Poéticas Visuais pela ECA-USP, Bacharela em Artes Visuais pela UFRGS (2016). Trabalha como artista, pesquisadora e agente do vídeo no campo das artes visuais. É editora de arte da Revista Arte & Crítica da ABCA.

# OPREMIOS ABC

*AS NOVAS CATEGORIAS PARA A PREMIAÇÃO ANUAL*



## NOTA

# AS NOVAS CATEGORIAS PARA A PREMIAÇÃO ANUAL

*A Associação Brasileira de Críticos de Arte institui prêmios com os nomes de Emanuel Araújo, Yêda Maria Corrêa de Oliveira e Gilda de Mello e Souza.*

A tradicional premiação anual da ABCA foi ampliada e revista. Passaram a fazer parte do rol de prêmios atuais: Prêmio Emanuel Araújo, Prêmio Yêdamaria (Yêda Maria Corrêa de Oliveira), Prêmio Gilda de Mello e Souza, além dos Destaques Regionais. Na última assembleia da entidade, realizada na sexta-feira, dia 2 de dezembro de 2022, foi decidido por unanimidade a criação destas categorias, que trazem novo fôlego ao tradicional prêmio anual da instituição. Desde a gestão de Maria Amélia Bulhões, após um estudo sobre a história das premiações da ABCA, que será publicada em livro, se cogitou a ampliação das modalidades de prêmios, considerando que os últimos prêmios foram criados no ano de 2003, quais sejam Prêmio Paulo Mendes de Almeida e Prêmio Antônio Bento. Os debates iniciaram no ano de 2021. No ano de 2022, criou-se uma comissão no âmbito da ABCA para tratar da revisão. Juntou-se a ela, a Comissão de Pluralidade Crítica, atuante desde 2021, que elaborou um documento com várias sugestões. Das sugestões apresentadas pela

Comissão de Pluralidade Crítica, a Comissão designada reduziu o escopo de premiações, pois a intenção da Comissão de Pluralidade Crítica não era a criação de inúmeros prêmios, mas auxiliar nas sugestões de alternativas. Diante do universo de possibilidades, em assembleia realizada em 28 de outubro de 2022, decidiu-se por realizar uma votação que ocorreu via formulário online anônimo *Google forms*, entre os dias 14 e 25 de novembro com a participação de 92 associados, de um total de 164 associados. Ou seja, 56 % dos associados participaram da votação. Os nomes de prêmios que foram para votação constavam da relação fornecida pela Comissão de Pluralidade Crítica e foram acolhidos pela Comissão instituída para estudar os novos prêmios, em um trabalho de construção coletiva, realizado pelos membros da ABCA.

**O Prêmio Emanuel Araújo** - será destinado ao reconhecimento de Coleção/Acervo/Conservação/Documentação histórica, como possibilidade de iluminar coleções/acervos públicos ou privados, ou

acervos em perigo de serem extintos por dificuldades dos herdeiros ou das instituições de manutenção do patrimônio; ou coleções que merecem destaque por outras razões. Falecido este ano, Araújo foi uma das maiores personalidades negras das artes visuais dos últimos tempos, fundador do Museu Afro Brasil.

**O Prêmio Yêdamaria** (Yêda Maria Corrêa de Oliveira) - tem como foco o tema Educação nas artes e será destinado à instituições, pessoas e projetos que promovam ações de impacto amplo em processos educativos e de mediação nos vários campos das artes, em espaços formais e não formais. Yêdamaria foi uma artista negra baiana que muito contribuiu para o campo da educação em artes, atuando diligentemente no ensino básico antes de se tornar professora universitária.

**O Prêmio Gilda de Mello e Souza** - será destinado ao reconhecimento de críticos/as, em início de carreira, independentemente da idade, por sua produção, ou engajamento em projetos inovadores de divulgação da crítica de arte. Gilda de Mello e Souza foi

escolhida por sua atuação com uma crítica interdisciplinar, que unia cultura, moda, comportamento e arte.

**Prêmio Destaques Regionais** - Além dos novos prêmios acima listados, votou-se positivamente também pela criação do prêmio Destaques Regionais, abrangendo as cinco regiões da federação: Norte, Nordeste, Centro Oeste, Sul e Sudeste, que tem como objetivo o reconhecimento das iniciativas promovidas por outros estados para além do Sudeste, que tem tido continuamente maior destaque na premiação em geral. A metodologia para a escolha dos destaques regionais será feita com base na indicação de nomes por parte das regionais, porém com votação em nível nacional, caracterizando um prêmio nacional. Nada impede que um prêmio seja atribuído em outras categorias e seja também contemplado no Prêmio Destaques Regionais.

Ao se debruçar sobre o Prêmio Anual da ABCA, instituído em 1978, com o objetivo de reconhecer a contribuição de críticos, artistas, pesquisadores, instituições e personalidades para

as artes visuais brasileiras, ficou evidente para as duas comissões, a necessidade de contribuir com sugestões para tornar a premiação mais inclusiva.

Foi fundamental o estabelecimento de duas premissas:

- 1) A criação de novas categorias que pudessem alastrar o alcance do prêmio no campo da arte;
- 2) A nomeação destas categorias com nomes de críticos/as que pudessem sanar um importante problema detectado nos estudos: a presença majoritária de nomes de homens brancos nas nomenclaturas dos prêmios, à exceção de Mário de Andrade (negro) e Maria Eugênia Franco (mulher).

Entre as bases epistemológicas que regem o trabalho da Comissão de Pluralidade Crítica e que foram absorvidas pelos associados da ABCA, estão os debates relativos ao campo da decolonialidade e seus efeitos nas artes visuais. Na atualidade, o repensar práticas e discursos coloniais tem sido mecanismo relevante de enfrentamento à discriminação étnica, racial,

geopolítica, de classe e gênero que permeia as estruturas institucionais brasileiras.

Na atribuição dos prêmios, foi enfatizada uma perspectiva plural, por meio dos nomes de pessoas fundamentais para o campo das artes, trazendo um caráter mais afirmativo ao prêmio e suprimindo as lacunas existentes nas categorias.

Também foi considerada a coerência entre o perfil de atuação e trajetória daquela pessoa nas artes e a natureza da categoria do prêmio.

Acreditamos que com as novas premiações e debates realizados, a ABCA reforçou seu objetivo de refletir permanentemente sobre a teoria e a prática artística como condição essencial para o exercício da crítica de arte, assim como observar as representações e as frequentes transformações no sistema das artes.



Arte & Crítica é uma publicação da  
Associação Brasileira de Críticos de Arte.  
Distribuição on-line  
Fontes: Abolition e Letter Gothic Std