

# Memória e Esquecimento na Arte: estudos de caso

*Simone Rocha de Abreu<sup>1</sup>*  
São Paulo (FMU)

Artículo de Investigación

Recibido: abril 29 de 2014- Aprobado: mayo 25 de 2014

---

## Resumo

Este artigo busca reunir elementos para pensar a arte como o lugar da memória individual e também coletiva, investiga o caráter subjetivo da memória, que faz com que o artista adicione às memórias, os seus desejos, medos, fantasias e crenças. O artigo também aborda os esquecimentos, pois a memória também pode revisitar fatos e desvelar o que se quis esconder, decorre-se daí o enfrentamento das histórias oficiais que legam ao esquecimento a versão dos vencidos. Para defender essas ideias o artigo apoia-se em algumas obras de Frida Kahlo, Pavel Egüez e Ana Maria Pacheco.

**Palabras chave:** Arte, Memória, Individual, Coletiva, Subjetivo, Esquecimento, Frida Khalo, Pavel Egüez, Ana Maria Pacheco.

---

---

<sup>1</sup> Simone Rocha Abreu é professora universitária em São Paulo (FMU) e pesquisadora em arte, especialista em História da Arte e Cultura Contemporânea pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), é mestre e doutora em Integração da América Latina, linha de pesquisa Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina (PROLAM) da Universidade de São Paulo (USP). Membro do Fórum Permanente de Arte e Cultura da América Latina e da Sociedade Científica de Estudos da Arte. Endereço eletrônico: faabreu@uol.com.br

---

## Memory and Obliviousness in Art: Studies of some works

### Abstract

This article aims to gather elements so that art is thought as a place of both individual and collective memory. It investigates the subjective feature of memory, which leads the artist to add his desires, fears, fantasies and beliefs to these memories. The article also discusses the obliviousness seeing that memory can also revisit facts and unveil what one wanted to conceal, hence the confrontation of official stories takes place passing on to obliviousness the version of the vanquished. To defend this concept, the article has been based on some works of art made by Frida Kahlo, Pavel Egüez and Ana Maria Pacheco.

**Key words:** Art, Memory, Individual, Collective, Subjective, Obliviousness, Frida Kahlo, Pavel Egüez, Ana Maria Pacheco.

---

## Memoria y olvido en el Arte: estudios de algunas obras

### Resumen

Este artículo busca reunir elementos para pensar el arte como el lugar de la memoria individual y también colectiva, investiga el carácter subjetivo de la memoria, que hace con que el artista adicione las memorias, sus deseos, miedos, fantasías y creencias. El artículo también aborda los olvidos, pues la memoria también puede visitar hechos y desvelar lo que se quiso esconder, y de esta forma puede darse el enfrentamiento de las historias oficiales que llevan al olvido la versión de los vencidos. Para defender estas ideas el artículo se apoya en algunas obras de Frida Kahlo, Pavel Egüez y Ana María Pacheco.

**Palabras clave:** Arte, Memoria, Individual, Colectiva, Subjetivo, Olvido, Frida Kahlo, Pavel Egüez, Ana Maria Pacheco.

---

A memória é o resgate subjetivo do passado que é projetado para o presente no momento que se recorda algo. A memória exclui elementos da realidade e, portanto desvela esquecimentos. Os artistas formam os seus vocabulários de símbolos vasculhando as suas memórias de fatos recentes ou remotos. Fragmenta-se a realidade filtrada pela subjetividade, propondo assim um resgate do passado que se procura conhecer melhor e se lança a versão que se deseja revelar. Neste sentido a arte pode legitimar uma memória fantasiosa do artista, é o que se pode ver na produção de *Frida Kahlo*.

## Arte revelando Memórias individuais, coletivas e fantasiosas.

Em 1939, *Frida Kahlo* afirmou: “Eu quero fazer uma série de pinturas de todos os anos de minha vida”<sup>2</sup>. A artista escolheu o seu corpo e em muitas vezes somente o seu rosto para se representar

---

2 Parkey Lesley, Transcrições de conversas com Frida Kahlo de Rivera, Citado por ANKORI, Gannit. *Imaging Her Selves: Frida Kahlo's poetics of identity and fragmentation*. London: Greenwood Press, 2002, pág. 63 (tradução nossa).

em diversos momentos e situações de sua vida e desta maneira cumprir o seu desejo expresso na frase acima.

De fato, neste momento a artista já tinha realizado alguns trabalhos que fazem referência aos anos iniciais de sua vida, como *Mi nacimiento* (1932, fig.4), *Mis abuelos, mis padres y yo* (1936, fig.3), *Mi nana y yo* (1937) e *Recuerdo* (1937), nessas obras *Frida* se repensou enquanto criança, a artista escrutinou fatos de sua infância, e na última obra citada representou-se como adolescente, criando imagens para si distantes do seu presente, baseadas em memórias da história de vida filtradas pela sua subjetividade, construindo um imaginário sobre o seu passado, somou-se aos fragmentos da realidade os seus sonhos, medos, desejos, fantasias e crenças.

Para reiterar a ideia do componente de criação na construção de uma memória sobre sua vida é importante notarmos que *Frida* não seguiu dados racionais, a artista se criou a todo o momento. Exemplo disso é a primeira página de seu diário (fig. 1) que registra o ano de 1916. Neste ano a artista teria nove anos e sabemos que *Frida* começou o seu diário em meados da década de 1940<sup>3</sup> quando tinha trinta e seis ou trinta e sete anos, idade condizente com a fotografia colada nesta página de seu diário. Portanto, se trata de uma clara demonstração de despreocupação com fatos racionais e criação de uma narração para sobrepor à realidade, uma narração livremente criada e fundamentada na evocação da memória.

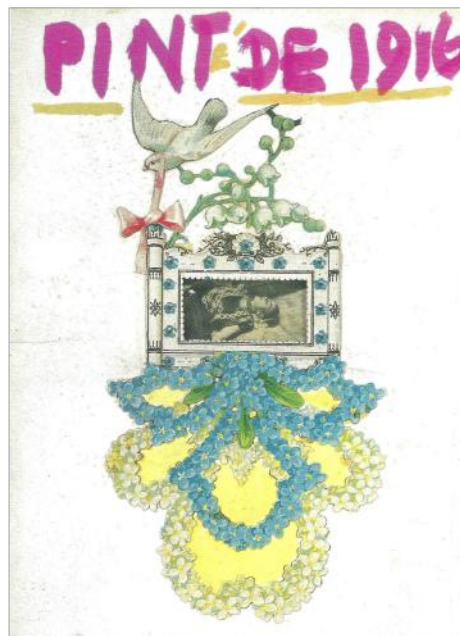


Fig. 1. Primeira página do diário de Frida Kahlo onde se lê: pintado em 1916 (Fonte da imagem: KAHLO, Frida. O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo. Introdução; Carlos Fuentes; comentários: Sarah M. Lowe; tradução: Mário Pontes. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995).

3 LOWE, Sarah M. Ensaio. In: KAHLO, Frida. *El diário de Frida Kahlo: um íntimo autorretrato. Introducción de Carlos Fuentes*. México: La Vaca Independiente, segunda edição, 2001.pág. 26.

Outro exemplo de narrativa não racional é a declaração feita a *Raquel Tibol* de que tinha olhos do pai<sup>4</sup> em uma frase que alude à característica física: “Eu me pareço fisicamente aos dois [se referindo aos pais]. Tenho os olhos de meu pai e o corpo de minha mãe”. Porém a frase pede uma interpretação não literal. A artista tinha olhos grandes e marrons como os de sua mãe e não verdes como os do pai, ao afirmar que tinha olhos iguais aos do seu pai, ela demonstra mais uma vez a fala subjetiva que pede uma interpretação não literal, a artista compara almas, *Frida* diz ter a alma do seu pai. Os olhos seriam os olhos de artista e o corpo da mãe revela o desejo irrealizado da maternidade tantas vezes registrado em suas pinturas, como na obra *Mi nacimiento* (1932, fig. 4), já no *Retrato de mi padre* (1951, fig. 5) transparece-se a sua identificação com o pai.

Também se deve chamar atenção para o fato significativo de *Frida* escolher 1910 como o ano de seu nascimento e não 1907, ano revelado pela certidão de nascimento. Tantas foram às vezes que a artista fez essa escolha que levou *Raquel Tibol*, uma de suas biógrafas, a cunhar o termo *alterado calendario fridiano*<sup>5</sup> ao comentar cartas de *Frida* aos amigos, pois no momento em que aparece um dado cronológico ligado à biografia da artista a dúvida é recorrente se seriam ou não três anos antes. O que pode significar *Frida* ter escolhido 1910 como ano de seu nascimento? Este é o no ano do início da Revolução Mexicana, movimento que enchia *Frida* de orgulho, portanto ao dizer que nasceu em 1910, ela afirma ser “filha da revolução”, ser “filha de uma revolução” popular que lutou pelo fim da ditadura de *Porfirio Diaz*, este é mais um exemplo significativo da construção fabular da memória de sua vida.

A produção artística de *Frida Kahlo* dialoga com a tradição pictórica mexicana, portanto podemos falar que a obra desta artista registra a sua memória individual e também uma memória coletiva, ou seja, a tradição pictórica de seu país. Falo principalmente da produção de caráter religioso caracterizada pelos ex-votos, também chamados *retablos*, e pelas pinturas de crianças recém falecidas vestidas como santos. A intenção é que assim aquelas crianças seriam lembradas como inocentes, enquanto a intenção do ex-voto é agradecer<sup>6</sup> a um santo uma benção recebida, rememorando um acontecimento terrível, um acidente, doença ou uma perda dolorosa.

Cabe comentar com relação à tradição pictórica citada que representantes da pintura mexicana do século XIX como Hermenegildo Bustos (1832 –1907), José María Estrada (1810-1862) e outros anônimos trabalharam a temática do retrato de pessoas comuns, retratos de recém falecidos e também realizaram ex-votos. Nestes trabalhos fica evidente a rigidez da figura do retratado, a inscrição de

4 TIBOL, Raquel. *Frida Kahlo: Uma vida aberta*. México: Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2002. pág. 35 [comentário nosso].

5 TIBOL, Raquel. *Op. Cit.*, pág. 37.

6 O ex-voto em agradecimento a um santo por uma graça recebida é o mais comumente encontrado, porém Araceli Rico, em seu livro *Frida Kahlo – Fantasia de um cuerpo Herido*, nos fala de outras duas funções para um ex-voto: o ex-voto pode trazer um agradecimento antecipado, assim o ex-voto se transforma em algo que propicia a benção. Um terceiro tipo de ex-voto é aquele de caráter comemorativo, quando se deseja recordar algum acontecimento de importância coletiva, uma peregrinação um naufrágio ou uma epidemia. RICO, Araceli. *Frida Kahlo: Fantasia de um Cuerpo Herido*. México: Plaza y Valdés, 2004, págs. 69 – 70 (tradução nossa).

informações escritas contendo o nome e a idade da pessoa retratada – essas inscrições representam uma herança da pintura da nova Espanha -, a singela alusão da perspectiva do chão e a forte presença da linha do desenho são elementos formais que também estão presentes na pintura de *Frida Kahlo*.

Além disso, é importante notar que a artista se apropriou do imaginário popular empregando em suas obras os *juguets de feria* (jogos), bonecos, as máscaras, os judas, os esqueletos de açúcar e as cores fortes difundidas no imaginário popular mexicano. A artista selecionou uma rica e variada iconografia a partir desses elementos dos costumes e da arte popular mexicana, e muitas vezes, o insólito em *Frida* é decorrente do emprego dessas figuras e ornamentos.

É fundamental lembrar que este resgate da tradição pictórica e também dos objetos comuns do povo mexicano é parte busca pelo próprio, ou seja, o resgate do nacional, que recebeu o nome de *mexicanidad* ou mexicanismo e caracterizou as primeiras décadas do século XX no país. Todos esses objetos populares que formavam uma rede de referências para a obra de *Frida* foram por ela colecionados aliando-se à coleção de estatuetas pré-colombianas de seu esposo, o artista *Diego Rivera*. São inúmeras as fotografias que testemunham esta coleção desses objetos que formavam parte do entorno cotidiano da artista.



Fig. 2. Frida com sua coleção de arte popular, 1943. Fotografia de Bernard G. Silberstein (fonte da fotografia Catálogo: da exposição *Frida Kahlo: la selva de sus vestidos, los judas de sus venas*, realizada no Museu Mural Diego Rivera na ocasião do 50º aniversário da morte da artista, p.126).

*Frida Kahlo* imagina o seu surgimento neste mundo, ou melhor, a sua origem em *Mis abuelos, mis padres y yo* (1936, fig.3), este é um trabalho chave para entender que *Frida* constrói a sua imagem, inventa a ela mesma, constrói a memória sobre si mesma. Nesta obra ela se representa como mestiça e, além disso, como fruto do lugar: o México. Formalmente é uma composição meticulosamente planejada, as sete figuras humanas compõem um triângulo invertido, em um dos vértices está *Frida*-menina no pátio da casa da família em *Coyoacán*, na base deste triângulo estão representados os seus avós, nas mãos da *Frida*-menina existe uma fita vermelha que une seus pais e seus avós.



Fig.3. Frida Kahlo, *Mis abuelos, mis padres y yo*, 1936, óleo e têmpera sobre lâmina de metal, 30,7 X 34,5 cm. The Museum of Modern Art, Nova York.

*Frida* não é somente representada pela menina de pé no centro da composição, mas também pelo feto em desenvolvimento na barriga de sua mãe, como também pela representação do momento da fertilização, logo abaixo da mãe onde pode ser visto um espermatozóiode entrando em um óvulo. A artista mostra esses três momentos diferentes do processo de formar-se aliados aos encontros de seus avós e de seus pais em um discurso de que todos esses momentos foram importantes e foram etapas para a sua formação.

Nesta obra também é importante o lugar, pois as referências são claras e precisas, a *Frida*-menina está no pátio da *Casa Azul* (casa de *Coyoacán*), assim como também são claras as referências ao país através dos cactus, neste sentido, o discurso parece ser de que ela é fruto da união dos seus avós e dos pais, mas também é fruto do lugar, ou seja, fruto do México. Sobre a terra mexicana estão

seus avós maternos enquanto os avós paternos estão sobre o mar, já que são originários do distante continente europeu. *Frida* se representa como resultado de uma herança mestiça e, além disso, quer mostrar que pertence à cultura mexicana.

Nesta questão da herança mestiça de *Frida Kahlo* há o aspecto importante da escolha de usar o nome alemão entre o comprido nome de seu registro: Magdalena Frida Carmen Kahlo Calderón, a artista não só escolheu o nome alemão como a grafia alemã adicionando a letra “e” na assinatura de algumas de suas obras e de muitas cartas pessoais da década de 30 e 40<sup>7</sup>. Neste momento devemos fazer nota de que poucas vezes deixou de usar o nome alemão escolhido para identificar-se, a exceção é a obra *Autorretrato em la frontera entre México y los Estados Unidos* (1932), a artista assinou esta obra com o nome “Carmen Rivera”.

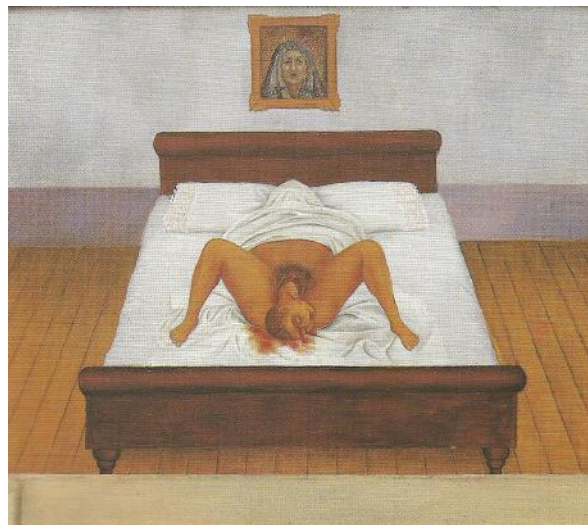


Fig. 4. Frida Kahlo, *Mi Nacimiento*, 1932. Óleo sobre painel de metal 30,5 X 35 cm. Coleção Particular.

Outra obra de *Frida* aonde a artista pesquisa o seu surgimento é *Mi nacimiento* (1932, fig. 4). Formalmente esta obra apresenta uma cama no centro da composição, este móvel se encontra em um ambiente composto por linhas retas tanto na parede como no assoalho, estas últimas convergem para um ponto fora do quadro, favorecendo a percepção da imagem de *Mater Dolorosa* na parede acima da cama, único elemento decorativo neste rígido ambiente. A composição varia entre tons marrons (cama e chão) e azuis (parede e lençol), sobre a cama há um corpo de mulher, evidenciado

7 As cartas referidas estão reunidas e publicadas no livro *Escrituras* de Raquel Tibol. TIBOL, Raquel. *Escrituras de Frida Kahlo*. Prólogo de Antonio Alatorre. México, D. F.: Random House Mondadori, 2005.

somente pela metade inferior do corpo, com as pernas totalmente abertas, a região da genitália feminina é exposta, enquanto, o rosto, ou seja, a especificidade da pessoa que dá a luz nos é negada. Seria a mãe de *Frida*, se interpretarmos de maneira literal o título da obra, ou será a própria *Frida*?

Em contraste a rigidez formal desta composição absolutamente simétrica, a obra *Mi Nacimiento* apresenta com brutal expressividade o seu assunto, o resultado é uma assombrosa imagem de um nascimento ou será da morte? A imagem é chocante uma vez que esconde o rosto da mãe e dá ênfase à genitália feminina, desta maneira tira a personalidade desta mulher que dá a luz para vulgarizá-la na função do parto de todas ou quaisquer mulheres, retirando qualquer possibilidade de afeto referente à maternidade. Outro aspecto que torna a imagem assombrosa é o fato do pescoço e do rosto do recém-nascido, que possui as sobrancelhas unidas como as de *Frida*, não se sustentarem, estaria ele morto? Fruto de um aborto? Sabemos que *Frida* nesta época já havia sofrido dois abortos.

As dualidades entre morte e vida, nascimento e aborto presentes na imagem foram reiteradas por declarações verbais de *Frida*, como: "Minha cabeça está coberta porque, coincidentemente com a elaboração desta pintura minha mãe faleceu"<sup>8</sup>. Ora quem é *Frida* nesta obra o recém-nascido ou a mulher que dá a luz? Eterna dualidade que inunda a obra de significados.

O componente paterno ausente em *Mi nacimiento* (1932, fig.4) está presente em *Mis abuelos, mis padres y yo* (1936, fig.3), mas a obra que *Frida* dedica exclusivamente a seu pai é *Retrato de mi padre* (1951, fig.5).

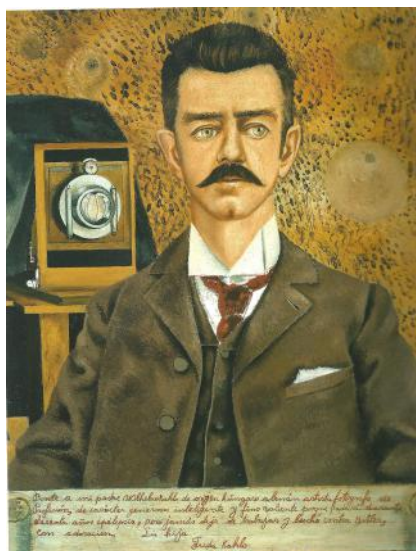


Fig. 5. Frida Kahlo, Retrato de Mi padre, 1951, óleos sobre masonite, 60,5 X 46,5 cm. Museo Frida Kahlo, Cidade do México.

8 Parkey Lesley, Transcrições de conversas com Frida Kahlo de Rivera, citado por HERRERA, H. *Frida Kahlo. The Paintings*. New York: Perennial, 2002, pág. 9.



*Frida Kahlo* pintou este retrato de seu pai (1951, fig. 5) dez anos após a morte dele, Guillermo faleceu em 1941 aos sessenta e nove anos. A sua filha não o representa idoso, mas jovem, *Frida* escolheu como referência para esta pintura uma foto que seu pai fez de si mesmo em 1925<sup>9</sup>. A figura de Guillermo está centralizada, mergulhado em um fundo trabalhado, em meio a muitas células, portanto entre muita vida está seu pai. Esta é uma auto-representação através da figura paterna, seu pai entre células simbolizando a ela mesma.

Guillermo, este homem mergulhado em muita vida, é representado ao lado de seu atributo profissional, ou seja, a sua câmera fotográfica, fonte de um importante legado de arte e criatividade para *Frida*. Nesta obra, assim como em *Mi Nacimiento* (1932, fig.4) também há a faixa das pinturas votivas, agora esta faixa aparece plena de escritos e atravessa a parte inferior da pintura, onde se pode ler: "Pintei o meu pai, Wilhelm Kahlo, de origem húngaro-alemã, artista fotógrafo de profissão, de caráter generoso, inteligente, delicado e muito corajoso, porque sofreu durante sessenta anos de epilepsia, mas jamais deixou de trabalhar e nem de lutar contra Hitler, com admiração, Sua Filha. Frida Kahlo".

As diferenças entre a representação materna em *Mi Nacimiento* e a representação paterna em *Retrato de mi padre* são enormes, as duas obras podem ser consideradas auto-representações, no primeiro, em uma das leituras possíveis, *Frida* é a filha de uma mãe sem rosto, de uma mãe fragmentada da qual somente aparece a parte inferior do corpo com ênfase na genitália feminina, em um simplificação redutora da figura materna, como uma espécie de máquina de parir, sem afeto por parte da figura materna. Já no retrato de seu pai, com quem a artista se identifica, o personagem aparece em primeiro plano, seu rosto e não o físico é o que está em destaque.

Como outra diferença entre essas obras destaca-se a faixa ou bandeirola vazia e o quarto também vazio na pintura *Mi Nacimiento* refletindo o vazio emocional que a memória da mãe evoca em *Frida*. Pelo contrário, o vivo fundo do retrato de seu pai e o cuidadoso escrito conta uma história de amor e um exemplo de coragem, ativismo político e perseverança.

## Arte desvelando esquecimentos e ativando outras memórias

A memória também pode revisitar fatos e desvelar o que se quis esconder, decorre-se daí o enfrentamento das histórias oficiais que legam ao esquecimento a versão dos desvalidos, dos vencidos, de todos aqueles excluídos pela história oficial. Nesse sentido a arte é uma ferramenta de resistência na qual o artista questiona a história oficial, acendendo a chama da dúvida e do questionamento aos que experienciam esteticamente a obra. É através do sensível que a arte pode provocar sensações no espectador, sensações de impacto, revolta, horror, temura, ou o desejo de um ato solidário com os excluídos da história oficial. Nesse sentido, este texto destaca a série de obras de Gustavo Pavel Egüez (Quito, Equador, 1959), intitulada "*El Grito de los Excluidos*", além da série de gravuras "*Bandidos / Bandits*" de Ana Maria Pacheco (Goiânia, Brasil, 1943).

9 HERRERA, H. *Frida Kahlo. The Paintings*. New York: Perennial, 2002, pág. 21.

O “*El Grito de los Excluidos*” é um projeto estético de Pavel Eguéz que se iniciou em 1999 como uma campanha internacional, a primeira obra desta série circulou por mais de vinte países, circulam as obras da série e também milhares de cartazes feitos a partir das pinturas. Esses cartazes já foram distribuídos em reuniões sociais no México, Argentina, Uruguai e Brasil.

A série “*El Grito de los Excluidos*” põe em evidencia os movimentos sociais da nossa América, pinta aqueles que a história oficial quer esquecer. O artista nos reúne ao citar as manifestações sociais vigentes nos diversos países que compõem a América Latina, colocando lado a lado as *madres da plaza de mayo* (ver fig. 6) com uma homenagem à Chico Mendes (ver fig.7) como o homem resistente e também com a Homenagem à Tiradentes (ver fig.8). Com isso *Pavel* nos integra sob o aspecto da resistência, da luta, da busca pela paz. Essa união entre os povos é reforçada com obras que nos contam sob a criação do homem como “*Somos de maíz*”, afirmando a semelhança entre todos nós. Essa é uma obra que celebra as lutas, a busca por melhores condições, a utopia.

*Pavel* testemunha<sup>10</sup> que é herdeiro dos grandes pintores do continente e elenca os muralistas Diego Rivera, José Orozco, David Siqueiros, Cândido Portinari e Oswaldo Guayasamín, desses somente com o último realmente trabalhou, mas com todos aprendeu o exercício da pintura engajada, comprometida em recontar a história e dar luz àqueles que a história oficial deixou de lado, incluindo novos atores, portanto, uma luta contra a exclusão.

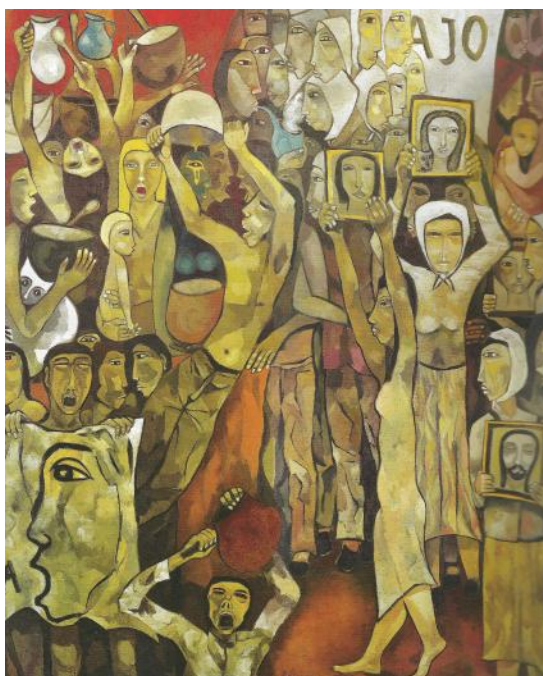


Fig.6. Pavel Eguéz. A las madres de la Plaza de Mayo, 2002. Óleo y granito de mármol sobre lienzo, 324 X 284 cm.

10 BERTOLI, Mariza. O Grito dos Excluídos. In: *Revista Arte e Cultura da América Latina*. São Paulo: Terceira Margem e Sociedade Científica de Estudos da Arte, V. XV, 1/2006, pág. 42.

Na obra “*A las madres de la Plaza de Mayo*” (2002, fig.6) Pavel pintou as mulheres que seguem buscando seus filhos e netos desaparecidos durante o período ditatorial argentino. *Las madres* que colocam em suas cabeças as fraldas de criança e assim provocam a reaparição de seus filhos ausentes, elas também carregam e levantam os retratos reivindicando a presença, o retorno ou posicionamento sobre o paradeiro de seus entes queridos. O artista pintou o grito dessas mães que exigem justiça social, juntou a este grupo homens e mulheres com painéis, é o “*panelazo*”, outra manifestação social que identifica a Argentina.



Fig. 7. Pavel Egüez. A la resistencia (Homenaje a Chico Mendes), 2001. Óleo y granito de mármol sobre lienzo, 324 X 284 cm.

No mural em homenagem a Chico Mendes (2001, fig.7) existe uma composição repleta de personagens, onde um homem na forma de caule de árvore se destaca, esse é Chico Mendes. O seringueiro e ambientalista que tanto lutou pela preservação da Amazônia é identificado no homem-tronco de Pavel, que tem os braços abertos prontos para envolver a todos em um afetuoso abraço ou para o martírio final. Desta obra, chama a atenção o grupo de crianças à esquerda, nestas salta aos olhos seus ventres vazios e olhar de desalento, é por eles que se luta? Não só, mas também pelo outro grupo que se move a procura de outros locais, expulsos em consequência do desmatamento

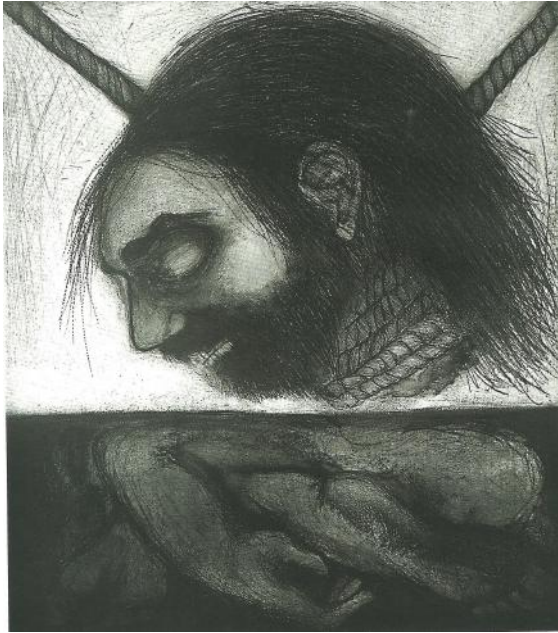
contra o qual Chico Mendes lutou. Destaca-se a grande pomba branca da paz neste mural, pomba formada por mãos, o artista assim afirma que a paz é uma conquista fruto de luta social.



Fig.8. Pavel Egüez. Homenaje a Tiradentes (detalle), 2004. Óleo y granito de mármol sobre lienzo, 142 X 466 cm.

Também destaco desta série que glorificou os lutadores, os resistentes que lutaram por mudanças, a pintura que *Pavel Egüez* dedicou a Tiradentes, o brasileiro que morreu enforcado pela sua luta em busca da independência do Brasil colônia de Portugal. Tiradentes ou Joaquim José da Silva Xavier foi enforcado e esquartejado como punição aplicada pelo poder oficial, o artista pintou a cabeça separada do corpo, mas com a serenidade e altivez dos vitoriosos.

Outra artista que também fez uma obra sobre Tiradentes foi *Ana Maria Pacheco* em uma série de quatro gravuras intitulada "Bandidos" de 2001 (fig.9, 10 e 11), dedicados a Tiradentes, Antônio Conselheiro, Zumbi e Lampião, todos esses quatro foram líderes de revoltas contra o poder instituído e a artista os retratou já mortos e decapitados, a forma pela qual foram punidos. Desses quatro somente Tiradentes foi posteriormente alçado ao posto de herói nacional republicado, os outros três permanecem como subversivos, rebeldes e criminosos. *Ana Maria Pacheco* os chama de bandidos e introduz as suas faces degoladas com uma solenidade e riqueza de detalhes que não se conferem aos bandidos, neste sentido, a artista abre espaço para que se revise a história e os lugares desses atores na história brasileira seja repensado.



[Fig. 9. Ana Maria Pacheco. Bandidos II – Tiradentes, 2001, da série Bandidos, água-forte sobre papel, 67 X 60 cm.]

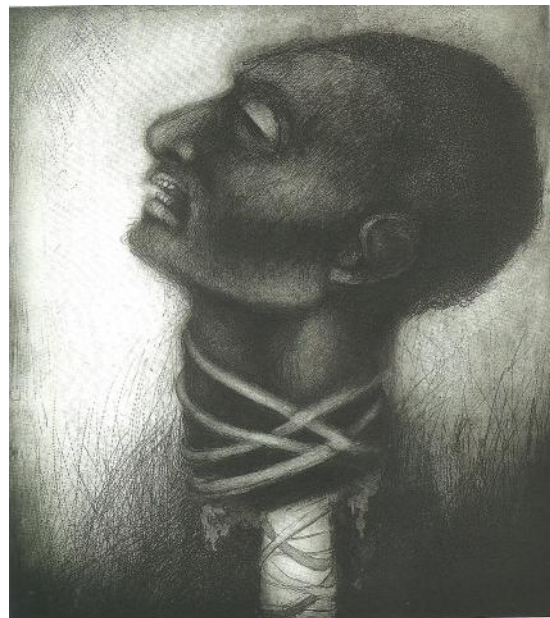


Fig. 10. Ana Maria Pacheco. Bandidos III – Zumbi, 2001, da série Bandidos, água-forte sobre papel, 67 X 60 cm.

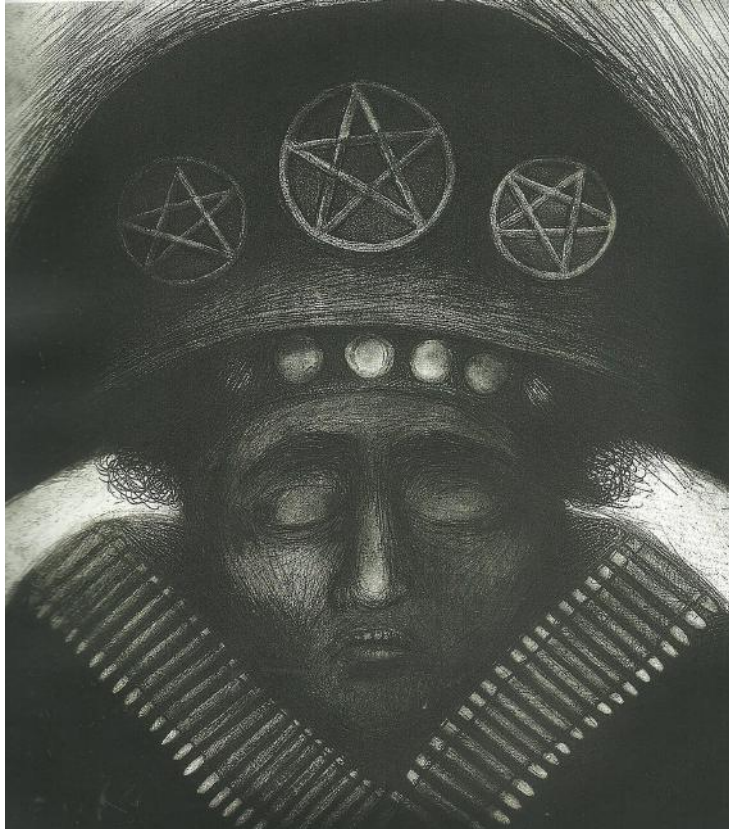


Fig. 11. Ana Maria Pacheco. Bandidos I – Lampião, 2001, da série Bandidos, água-forte sobre papel, 67 X 60 cm

A instalação *Memória roubada I* (2001, fig. 12) de *Ana Maria Pacheco* nos impõe silêncio, apresenta uma tensão que nos emudece, é espantoso todo o conjunto e cada um dos seus elementos. A artista nos apresenta seis cabeças dispostas em um armário e todas olham para um coração perfurado por sete adagas, clara alusão à dor e ao sacrifício cristão. As faces estão em diferentes graus de horror, reagindo à visão desta agressão extrema ao primordial símbolo da vida. O coração concentra toda a generosidade possível, pois é aquele que trabalha para se encher e dar tudo que tem, continuamente trabalha para se encher e doar o seu conteúdo. É o símbolo maior da possível generosidade humana que está brutalmente ferido por sete adagas. Por que esta agressão? O título da obra acrescenta significações nos falando de um roubo, o roubo da memória.

As esculturas de cabeças que compõe esta instalação impressionam pelas expressões e pelo realismo exacerbado em consequência das incrustações para compor os olhos e os dentes, recursos



Fig. 12. Ana Maria Pacheco. Memória roubada I, 2001, base de ardósia, armário de madeira pintado com porta policromada, folha de ouro, 7 esculturas em madeira policromada, 200 X 300 X 300 cm.

recorrentes nas esculturas de faces desta artista. A cabeça mais próxima ao coração parece ser a menos apavorada com a visão, no entanto ela tem os cabelos arrepiados. Esta é a cabeça mais próxima ao chão, mais fincada na terra, na realidade do mundo e, portanto, menos sonhadora, parece ser mais consciente das contingências da vida, essas contingências que nos fazem acordar dos sonhos.

As faces estão dispostas em um armário escuro e solene. Armário é o lugar onde se guarda coisas, de utilidades, roupas até objetos que nos lembram de situações vividas, se conservam no armário diversas coisas que muito revelam da nossa identidade. Podemos dizer que o armário é o lugar das memórias. Também é importante perceber que no verso das portas deste armário existem escritas,

a artista deixa ali versos de José Lobo escritos de maneira continua, sugerindo entonação recorrente: “Olhos vazados / Sexos castrados / Chumbo nos ouvidos / Mãos arrancadas”. Novamente esses versos revelam agressões dilacerantes.

Esse armário de portas abertas nos remete a imagem do oratório, portanto, estamos novamente no âmbito religioso católico, especificamente no âmbito da cultura barroca tão presente no imaginário brasileiro principalmente quando se pensa nas localidades afastadas das cidades litorâneas. O catolicismo imposto pelos portugueses no momento da colonização e o conseqüente apagamento das culturas pré-existentes, ou seja. Da memória da população que se tornou colônia. Mais que comentar fatos históricos do Brasil, a artista revisita essa história e chama atenção a outros pontos de tensão, subvertendo os papéis de colônia e colonizador ao sugerir outras leituras da história oficial.

A memória seja individual ou coletiva ou mesclada entre essas duas perspectivas se converte em uma maneira de conservar, atualizar e também reinventar o passado. Como foi visto, a obra de arte ao registrar essa memória pode legitimar a recriação do passado, pode questionar a história oficial, pode emocionar o espectador que ativará as suas memórias individuais e também coletivas sobre o passado e assim provocar novos sentimentos e questionamentos.

## Referencias

- ABREU, Simone Rocha de. *Frida Kahlo e Ismael Nery: aproximações e divergências*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo, PROLAM – USP, São Paulo, 2008.
- ANKORI, Gannit. *Imaging Her Selves: Frida Kahlo's poetics of identity and fragmentation*. London: Greenwood Press, 2002.
- BERTOLI, Mariza. O Grito dos Excluídos. In: *Revista Arte e Cultura da América Latina*. São Paulo: Terceira Margem e Sociedade Científica de Estudos da Arte, V. XV, 1/2006, págs. 35 – 42.
- HERRERA, H. *Frida Kahlo. The Paintings*. New York: Perennial, 2002.
- KAHLO, Frida. *El diario de Frida Kahlo: um íntimo autorretrato. Introducción de Carlos Fuentes*. México: La Vaca Independiente, segunda edição, 2001.
- RICO, Araceli. *Frida Kahlo: Fantasia de um Cuerpo Herido*. México: Plaza y Valdés, 2004.
- SZIRTES, George. *Exercício de poder: a arte de Ana Maria Pacheco*. Tradução Frderico Dentello e Ludimila Hashimoto. Goiânia: Ed. Da UCG; Londres: Pratt Contemporary Art, 2004.
- TIBOL, Raquel. *Frida Kahlo: Uma vida aberta*. México: Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- TIBOL, Raquel. *Escrituras de Frida Kahlo*. Prólogo de Antonio Alatorre. México, D. F.: Random House Mondadori, 2005.



**Catálogos de exposições:**

*Ana Maria Pacheco: gravuras, esculturas.* Curador Carlos Martins, textos: Nicolau Sevcenko, Paul Hills e Carlos Martins. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 10 de novembro de 2012 a 3 de fevereiro de 2013.

*Frida Kahlo: la selva de sus vestidos, los judas de sus venas,* realizada no Museu Mural Diego Rivera na ocasião do 50º aniversário da morte da artista.

*Frida Kahlo,* Curadoras Emma Dexter e Tanya Barson. Londres:Tate Modern, 9 de junho - 9 outubro de 2005.

*PAVEL EGÜEZ. Grito de los Excluídos.* Ecuador: Anaconda; Parlamento Latinoamericano, 2008.