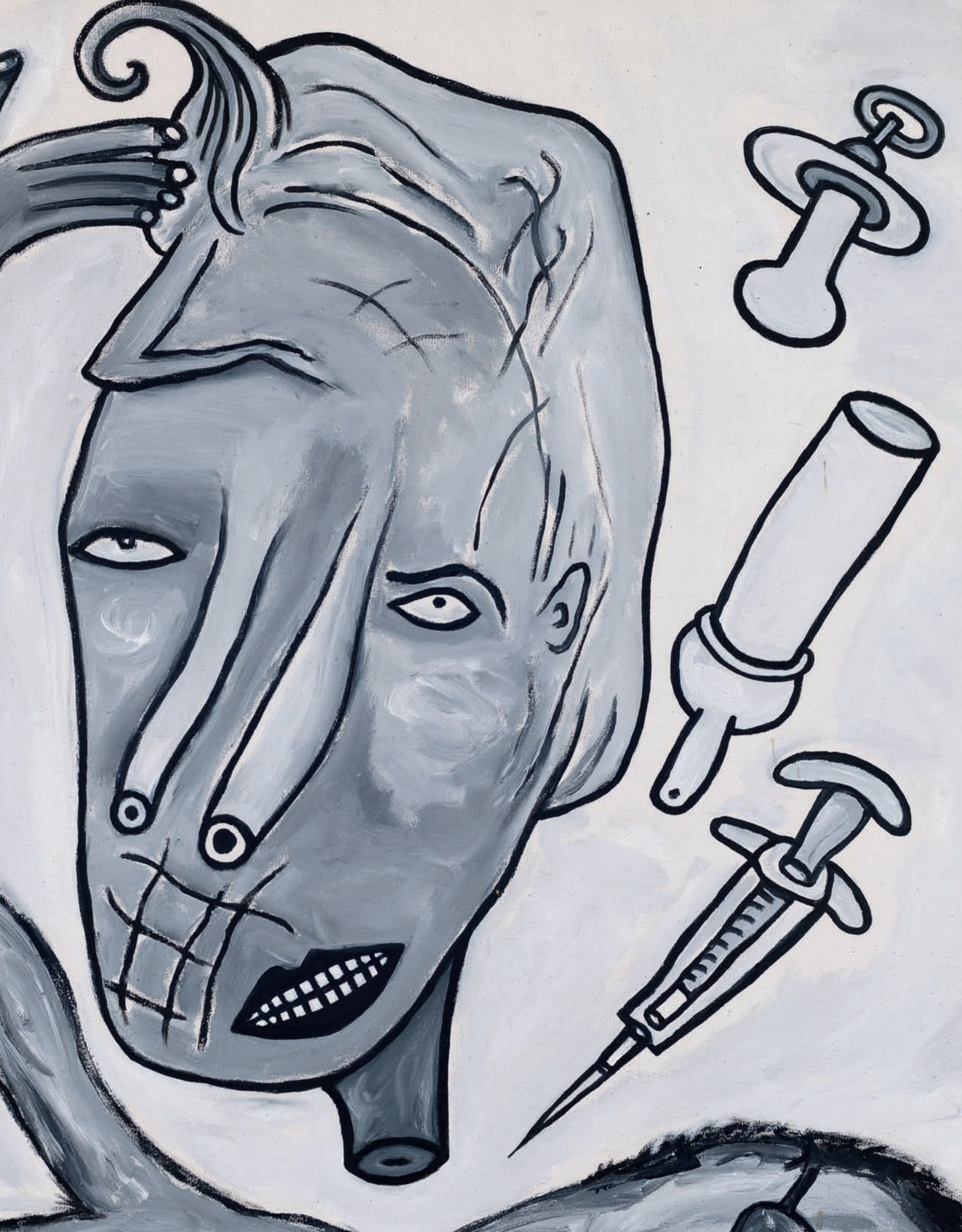
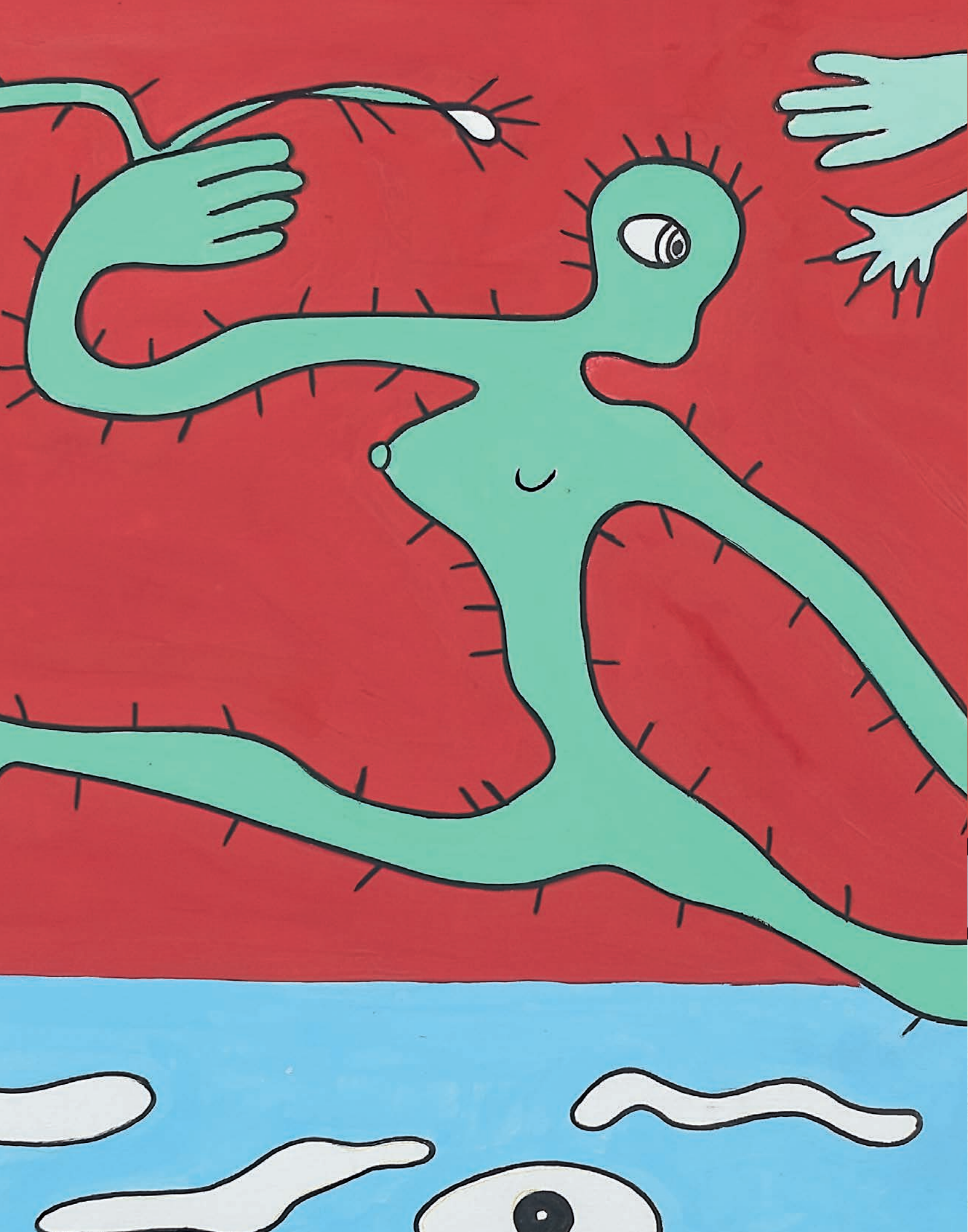


Victor Aranda













Ministério da Cultura, Porto e Almeida & Dale apresentam:

VICTOR ARRUDA





ÍNDICE

Victor Arruda: Mais do mesmo	17 Nathalia Lavigne	Victor Arruda: More of the Same
"Coisa feia": Sexo e Poder nas pinturas de Victor Arruda dos anos 70	54 Tie Jojima	"Ugly Thing": Sex and Power in Victor Arruda's 1970s Paintings
Time Goes By So Slowly	87 Raphael Fonseca	Time Goes By So Slowly
Autorretrato com batom e peruca loura	135 Daniela Labra	Self-Portrait with Lipstick and Blonde Wig
Eu brinco em serviço: pinturas-poemas de Victor Arruda	172 Katia Maciel	I play while I work: poems-paintings by Victor Arruda
Liberdade de artista é pleonasma: Conversa entre Victor Arruda, Daniel Senise e Nathalia Lavigne	206	Artist Freedom is a Pleonasm: A Conversation Between Victor Arruda, Daniel Senise and Nathalia Lavigne
Cronologia	242 Fernanda Bastos	Chronology





**VICTOR ARRUDA:
MAIS DO MESMO**

**VICTOR
ARRUDA:
MORE OF
THE SAME**

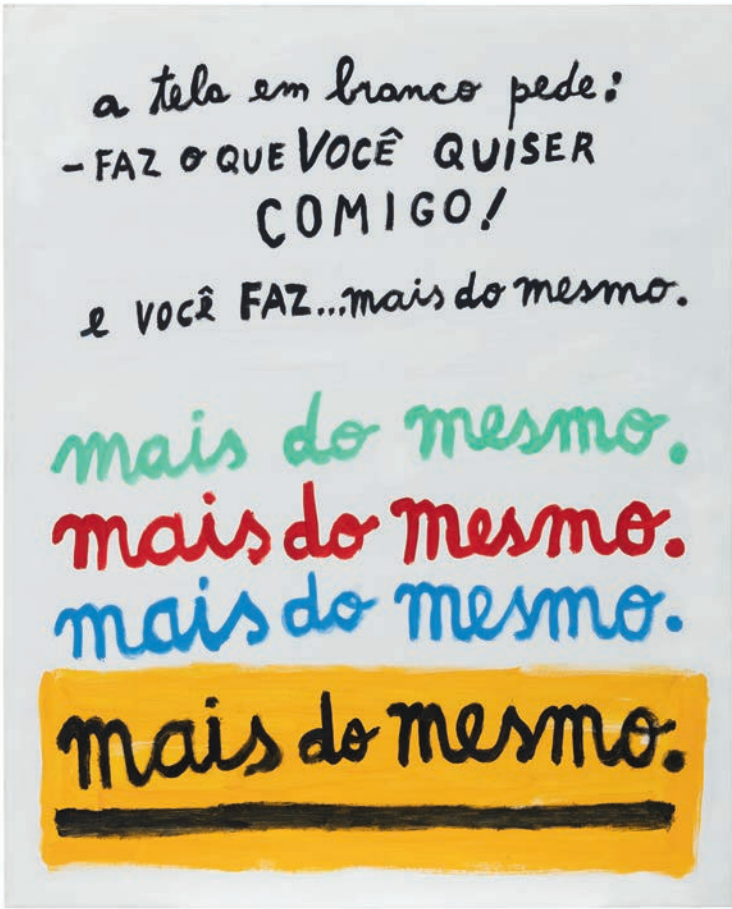
**NATHALIA
LAVIGNE**

Na entrada do apartamento de Victor Arruda, na antessala que separa o elevador da porta principal, vemos uma fotografia de um pequeno barco atravessando a Baía de Guanabara com o letreiro “Homenagem às vítimas do dinheiro” exibido em neon (p. 224). Não conhecia o trabalho em questão até ver aquela imagem em nosso primeiro encontro em sua casa-ateliê em Copacabana, no Rio de Janeiro. Sua frase-provocação foi parte de uma performance realizada em 2014 na Feira de Arte do Rio de Janeiro, a ArtRio; uma resposta nada sutil ao fato de não ter sido convidado a expor naquela edição do evento. Ele conta que a obra, exibida de penetra, foi uma das mais fotografadas pelo público naquele ano.¹

Inicialmente, pode-se pensar que aquele trabalho pouco tem a ver com o conjunto de sua produção. Foi uma das poucas vezes em que Victor usou um letreiro em neon; talvez a única ocasião em que fez uma performance. Sua ferramenta essencial de trabalho são os pequenos cadernos onde desenha e escreve diariamente, em especial durante a noite, e de onde saem as pinturas com temática e estética escrachadas

In the entrance to Victor Arruda’s apartment, in the anteroom leading from the elevator to the main door, there is a photograph of a small boat crossing Guanabara Bay with a neon sign displaying the words “Homage to the Victims of Money” (p. 224). I was not familiar with this work until I saw that image during our first meeting at the artist’s home-studio in Copacabana, Rio de Janeiro. The provocative phrase was part of a performance held in 2014 at the annual Rio de Janeiro art fair, ArtRio. It was a not-so-subtle response to not being invited to exhibit at that year’s event, and the artist recounts that the work, shown as an uninvited entry, was one of the most photographed by the public that year.¹

At first sight, one might think that this work has little to do with the

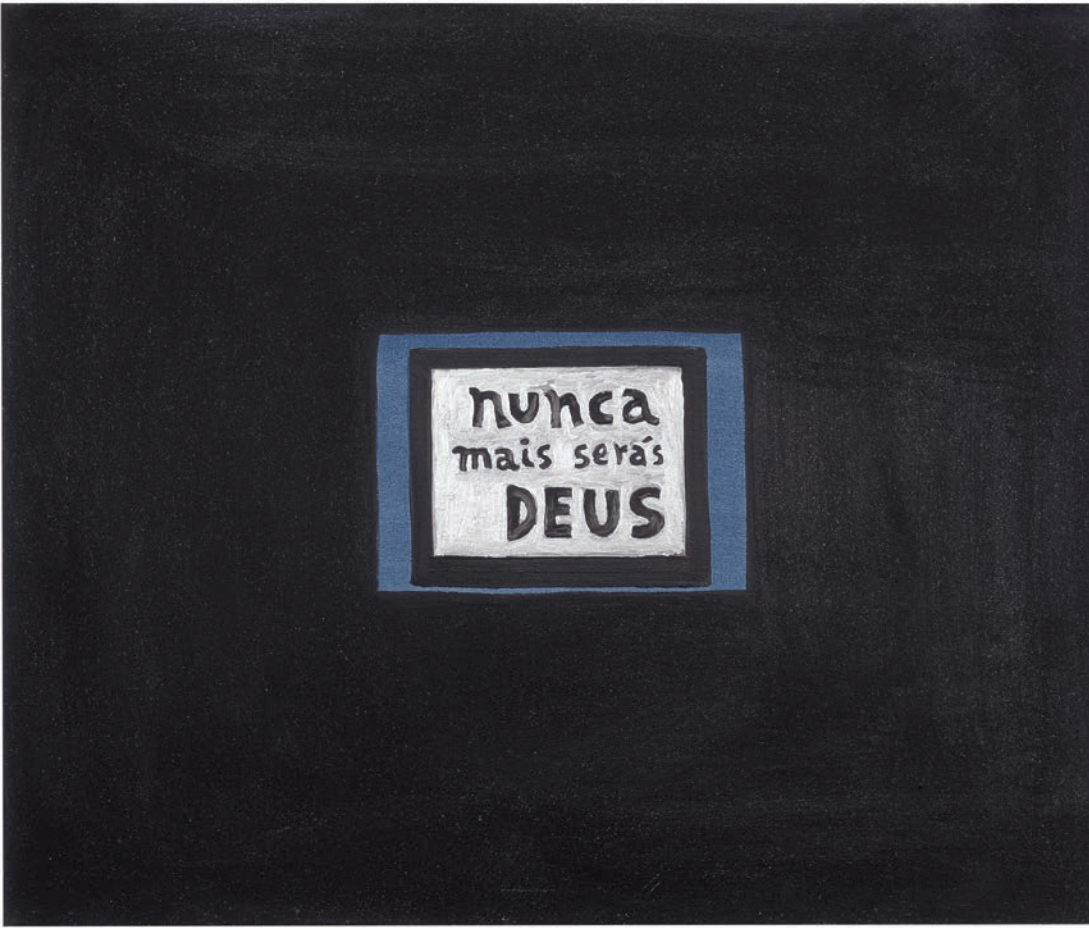


Victor Arruda: Mais do mesmo



Victor Arruda: More of the Same

Nathalia Lavigne



rest of Arruda’s oeuvre. It was one of the few times he used a neon sign and perhaps the only occasion he did performance art. His essential tools are the small notebooks that he draws and writes in daily, especially at night; it is from these that his paintings—with themes and aesthetics that are singular in Brazilian art—emerge. However, upon closer inspection, one can see that much of his work and personality can be found in *Homenagem às vítimas do dinheiro* [Homage to the Victims of Money]² (2014).

Those who meet Arruda quickly realize they are in the presence of an ultra-charismatic figure, “an excessively empathetic being,” in the artist’s own words. This trait, however, has never prevented him from speaking necessary truths, with the freedom of someone who does

not seek the approval of others. And, of course, there is his remarkable sense of humor, a quality also found in his work. Even when the criticism is sharp, there is almost always something to laugh about.

In 2007, when he turned 60, Arruda sent a notice to the Obituaries section of the newspaper *O Globo* announcing his entry into the “Old Age”. Apologizing to anyone he might have offended in the past, he confessed that he was still painting (p. 32). Much like the boat crossing the art fair, his strategy was to insert himself into an alternative space of visibility to spread a disruptive message and surprise the inattentive. It also served to remind those who weren’t paying attention that both the artist and his work remained active and engaged with the present.

Victor Arruda began his career in the 1970s, at the height of the Brazilian civil-military dictatorship (1964–1985), and closely followed the artistic movement of that era, which used media outlets and urban spaces as platforms to integrate art into the realms of information and daily life, spreading critical discourses and aiming for greater societal impact. The newspaper obituary and *Homenagem às vítimas do dinheiro* certainly engage with these practices. However, whether in form or message, Arruda has always pursued unique paths, making his integration into the art world—a field that often relies heavily on immediate and simplified classifications—particularly challenging.

tão singulares na arte brasileira. Mas basta observar um pouco mais o artista para ver que é possível encontrar muito de sua obra e personalidade em *Homenagem às vítimas do dinheiro* (2014).

Quem o conhece logo nota que estamos diante de uma figura ultracarismática, “um ser demasiadamente empático”, em suas próprias palavras. Essa mesma característica, por outro lado, nunca o impediu de dizer verdades necessárias de forma direta, com a liberdade de quem não busca a aprovação alheia. E, claro, seu notável senso de humor, um traço compartilhado entre obra e artista. Mesmo quando a crítica é ácida, quase sempre há alguma coisa para rir a respeito.

Em 2007, quando completou sessenta anos, Victor enviou um comunicado para a seção Obituários, do jornal *O Globo*. O texto era um aviso de que entrava na ‘Terceira Idade’, um pedido de desculpas a quem eventualmente possa ter ofendido, e terminava com a confissão de que seguia pintando (p. 32). Como o barco atravessando a feira de arte, a estratégia era parecida: se inserir em espaços alternativos de

visibilidade para fazer circular uma mensagem disruptiva, surpreendendo os distraídos. E reforçar aos desatentos, mais uma vez, que tanto o artista quanto sua obra seguem vivos, dialogando com o presente.

Victor Arruda iniciou sua produção na década de 1970, auge da Ditadura Civil-Militar brasileira (1964–1985), e acompanhou de perto um movimento artístico semelhante realizado naqueles anos, quando veículos de imprensa e espaços urbanos se tornaram meios pelos quais a arte invadia o terreno da informação e da vida cotidiana para disseminar discursos críticos, buscando um maior alcance na sociedade. Sem dúvida, o anúncio no obituário do jornal e *Homenagem às vítimas do dinheiro* dialogam com tais práticas. Mas tanto naquela época quanto hoje, seja na forma ou na mensagem, Victor sempre adotou caminhos muito particulares, tornando desafiadora sua inserção no sistema da arte, meio que tanto depende de classificações imediatas e simplificadas.

I want to paint for you using only what you don’t want to see

This phrase appears in one of Arruda’s textual paintings, many of which he has shared on social media. His consistent presence on these platforms in recent years has likely contributed to his “rediscovery” over the past decade, with all the caveats the term entails. His social media archive includes a considerable collection of older works, works in progress, and paintings and poems featuring “wordplay, political satire, social critiques, advice, proverbs, parables, philosophies of existence, and last-minute jokes,” as noted by Katia Maciel (*I play while I work*, p. 172). Despite the drawbacks of these platforms, where we increasingly encounter *what we don’t want to see*, they also facilitate

direct communication between the artist and a diverse audience. This broad reach has also led art world professionals to pay closer attention to the relevance of his work.

However, it hasn’t always been this way. For a long time, Arruda’s work faced various forms of resistance. Whether due to aesthetic reasons, judgments about a supposed lack of technique in his paintings, or the themes he openly explored—such as queer sexuality and different forms of authoritarianism, particularly the class and gender violence concealed within the power dynamics of private life—his work was neither easily accepted by a conservative audience nor by leftist sectors that, for a long time, paid little attention to so-called “cultural issues,” especially during the 1970s and 1980s. Furthermore, Arruda—a

cisgender gay, white man born in Mato Grosso in the 1940s—has not spared anyone or anything in his pursuit of exposing what people *don’t want to see*.

While the assertion of freedom has always been a fundamental aspect of his life and work—as he states in another of his textual paintings, *Liberdade de artista é pleonasm*o [Artist Freedom is a Pleonasm]—the theme of censorship has never been absent. In recent years, it has also appeared as a message embedded within his work, reflecting the recent episodes of cultural warfare led by Brazilian conservatism, during which various exhibitions were shut down and cultural events canceled. For instance, in the painting *Em torno da censura* [Around Censorship] (2019), a black square is prominently displayed at the center

22 Victor Arruda Victor Arruda: Mais do mesmo

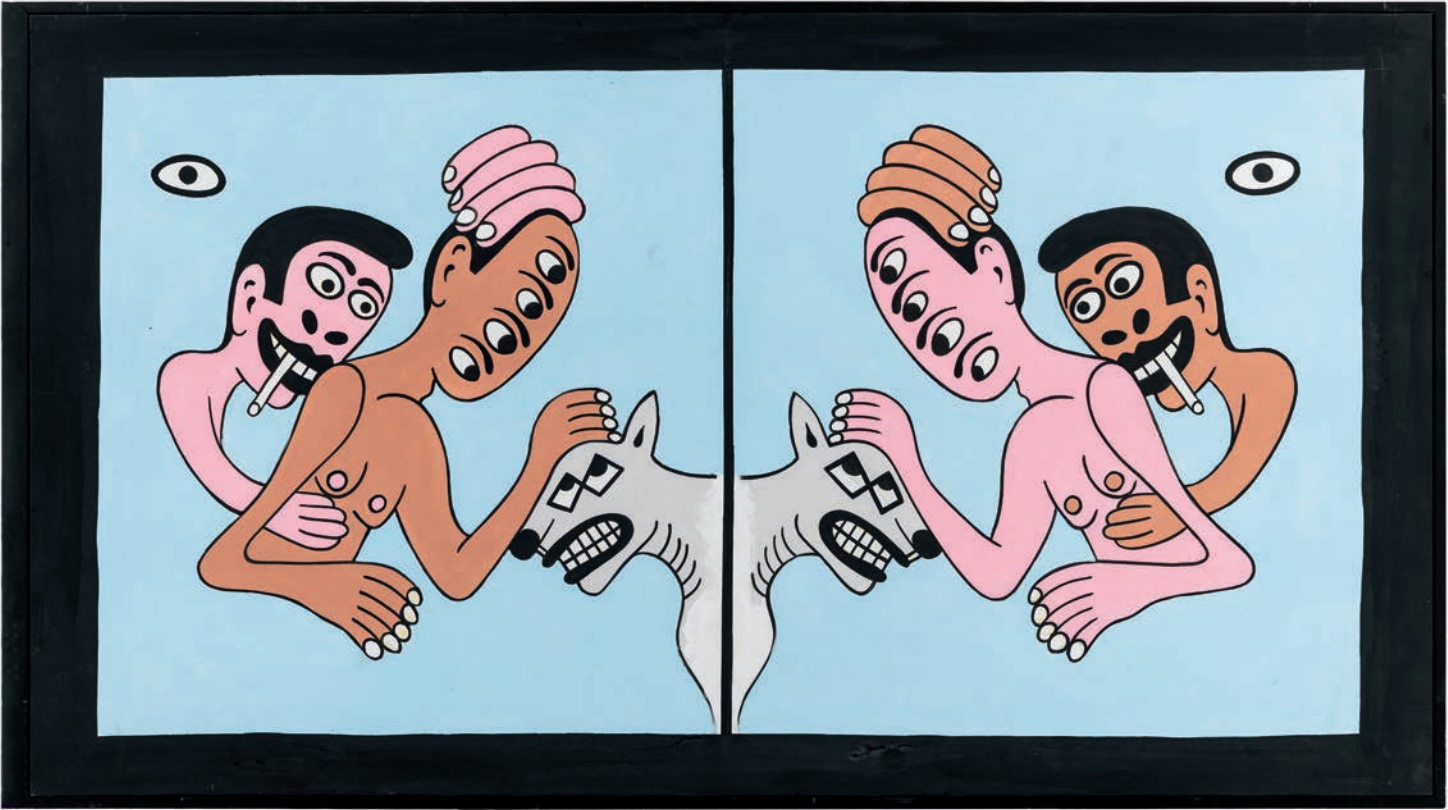
23 Victor Arruda: More of the Same Nathalia Lavigne

Quero fazer uma pintura para você com apenas o que você não quer ver

A frase acima foi escrita por Victor em uma de suas pinturas textuais, muitas delas postadas em redes sociais. Sua movimentação nesses espaços tem sido constante de uns anos para cá. Possivelmente, esse foi um fator que contribuiu para sua “redescoberta” na última década, com todas as aspas e ressalvas que a expressão carrega. Ali está um arquivo considerável com fotos de obras mais antigas; registros de trabalhos em processo; pinturas poemas com “jogos de palavras, sátiras políticas, críticas de costumes, conselhos, ditados, provérbios, parábolas, filosofias da existência e piadas da última hora”, como escreve Katia Maciel (*Eu brinco em serviço*, p. 172). Querendo ou não – e com todas as ressalvas sobre o lado nefasto dessas plataformas, onde cada vez mais *vemos o que não queremos ver*, no pior sentido possível – o espaço das redes é também onde acontece uma comunicação direta entre o artista e um público diverso. E nessa variedade de alcance, inclui-se também agentes do mundo da arte que passaram a notar a relevância de sua produção de forma mais atenta.

Nem sempre foi assim. Por muito tempo, a obra de Victor Arruda encontrou resistências de naturezas variadas. Fosse por razões estéticas, por julgamentos que erroneamente avaliavam uma suposta falta de técnica de suas pinturas; fosse pela temática que sempre abordou abertamente questões como a sexualidade *queer* e diferentes tipos de autoritarismo, especialmente violências de classe e gênero ocultadas em relações de poder da vida privada. Não eram temas facilmente digeridos por uma classe conservadora, naturalmente, mas tampouco por setores da esquerda que, por muito tempo, não deram a menor atenção para as chamadas “pautas de costumes”, especialmente nas décadas de 1970 e 1980. E o interesse de Victor Arruda – um homem cisgênero gay, branco, nascido em Mato Grosso nos anos 1940 – em *mostrar o que não se quer ver* não é muito de poupar nada ou ninguém.

Se a afirmação de liberdade sempre foi uma condição básica em sua vida e obra – como escreve em outra de suas pinturas textuais, *Liberdade de artista é pleonasm*o – o tema da



NO ESPELHO, 2020 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 63,5 x 114 cm [25 x 44 7/8 in] / Coleção particular [Private collection]

censura nunca deixou de estar presente. Nos últimos anos, ela passou a aparecer também como uma mensagem inserida na própria obra, dialogando com episódios recentes de guerra cultural à moda do conservadorismo brasileiro, quando diversas exposições foram fechadas e eventos culturais cancelados. Como, por exemplo, na pintura *Em torno da censura* (2019), onde vemos um quadrado preto bem ao centro. Ou em outra tela de 2020 (*Sem título*), na qual duas figuras (ou uma mesma pessoa espelhada) são vistas com as próprias mãos na boca, próximas a um bloco de cédulas de dinheiro e de uma arma.

A arte se constrói sobre uma plataforma de ecos

A essa altura, nota-se que é um pouco irresistível pegar carona nas frases escritas por Victor Arruda em suas “pinturas-poemas”, como define Katia Maciel em *Eu brinco em serviço*. Sem que nada tivesse sido combinado *a priori*, quase todos os ensaios aqui reunidos foram nomeados a partir dos títulos ou versos encontrados em diversas obras do artista.

of the canvas. Similarly, in *Untitled* (2020) two figures—or the same figure mirrored—are shown with their hands over their mouths, near a stack of money and a gun.

Art is built on a platform of echoes

At this point, it seems almost inevitable to draw on the phrases from Victor Arruda’s “poems-paintings,” as Katia Maciel describes in *I play while I work*. In fact, without any prior coordination among the authors, nearly all the essays collected here are titled after phrases or verses from various works by the artist.

Starting with the title of this essay, “More of the Same” is a phrase repeated five times in a small textual painting where Arruda reflects



SEM TÍTULO, 2020 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 140 x 190 cm [55 1/8 x 74 3/4 in] / Coleção particular [Private collection]

A começar por este: “Mais do mesmo” é a frase repetida cinco vezes em uma pequena pintura textual na qual Victor reflete sobre a inescapável incerteza do fazer artístico quando se inicia um trabalho, simbolizada pela tela em branco. Inicialmente, pode soar como um possível fracasso perante a expectativa de se produzir algo novo. Mas logo entendemos que não é essa ideia: a frase, afinal, é escrita sempre em cores diferentes, apontando para uma repetição onde cada vez é única, e sempre há espaço para novas possibilidades.

Em setembro de 2023, durante uma conversa realizada na mesma ArtRio entre Victor e o pintor Daniel Senise, em que fiz a mediação, *Homenagem às vítimas do dinheiro* foi o primeiro trabalho do qual falamos.² Quase uma década depois, Victor participava do evento vendendo sua obra em evidência, com uma individual integrada à seção curada da feira. Ao comentar sobre aquela performance, o artista mencionou uma de suas primeiras pinturas da década de 1970. Influenciada pelo universo das histórias em quadrinhos, como muitas daquele período, a tela *Salário mais justo*, de 1975 (p. 215), mostrava

on the inescapable uncertainty of artistic creation, symbolized by the blank canvas. At first glance, it might seem like a potential failure resulting from the expectation to produce something new. However, it quickly becomes clear that this isn’t the case: the phrase is written in different colors each time, indicating that while repetition is present, each instance is unique and allows for new possibilities.

In September 2023, during a conversation at ArtRio between Arruda and painter Daniel Senise, which I mediated, *Homenagem às vítimas do dinheiro* was the first work discussed.³ Nearly a decade after the 2014 performance, Arruda was officially invited to participate in the event, and his work was highlighted with a solo show integrated into the curated section of the fair.

uma mulher negra nua, próxima a uma cama onde se vê também um crucifixo sobre a cabeceira. Um homem branco, no primeiro plano, pede para ela se deitar, enquanto o texto escrito sobre a tela nos informa claramente do que se trata aquela situação típica da realidade *Casa-Grande & Senzala* brasileira: “Ele lhe prometeu um salário mais justo... antes”. Um espectador incauto certamente se surpreende com a crítica social infiltrada na imagem, que lembra a cena de um quadrinho pornográfico.

Seguindo um característico raciocínio circular – ou “cubista”, como gosta de dizer – Victor esclarece o paralelo improvável, finalizando com um elemento essencial para a compreensão de sua obra: a repetição de seu próprio repertório, que a cada vez se retroalimenta e dá origem a algo novo: “Passaram-se quarenta e poucos anos e eu faço um trabalho que é a mesma coisa. Só que um era uma pintura alucinada e o outro era um barco com neon. Então eu me repito, mas eu tenho o prazer e a alegria de me surpreender com as minhas repetições”.³

Commenting on the performance, the artist mentioned one of his first paintings from the 1970s. Influenced by comic books, like many other artists from that period, the painting *Salário mais justo* [Fairer Wage] (1975, p. 215) depicts a nude Black woman next to a bed featuring a crucifix on the headboard. A white man in the foreground asks her to lie down, with the text clearly highlighting the nature of the scene, which has been a typical Brazilian reality since *The Masters and the Slaves*: “He promised her a fairer wage... beforehand.” An unsuspecting viewer could certainly be taken aback by the social critique embedded in the image, which resembles a scene from a pornographic comic.

Following his characteristic circular approach—or “cubist” approach, as he likes to call it—Arruda clarifies

Victor Arruda
Victor Arruda: Mais do mesmo

the unlikely parallels found in his work with an essential element for understanding his practice: the repetition of his own repertoire, which continually feeds back into itself and generates something new: “Forty-odd years have passed, and I created a piece that is essentially the same idea. One was a trippy painting, and the other was a boat with neon lights. Yes, I repeat myself, but I find joy and surprise in these repetitions.”⁴

In my search for records of our meetings—usually photos on my phone that help me recall the impressions of those days—I came across another textual painting. This one features the phrase “Art is built on a platform of echoes,” written in different shades of blue and split by a horizon.

Victor Arruda: More of the Same
Nathalia Lavigne

I also recall seeing that same work on his social media, a platform inherently full of echoes, where another form of repetition also thrives. However, I quickly realize that Victor Arruda’s message points in a different direction. What truly echoes are the new possibilities and interpretations his art can evoke, now more grounded in the present than ever.

Nas minhas buscas por registros de nossos encontros – em geral, fotos arquivadas no celular que me ajudam a lembrar das impressões daqueles dias – descubro a imagem de outra pintura textual com a seguinte frase escrita sobre um fundo azul em diferentes tonalidades, separada pela linha do horizonte: “A arte se constrói sobre uma plataforma de ecos”.

Lembro de ter visto também aquela mesma obra em sua página em uma rede social, plataformas de ecos por natureza, e onde um outro tipo de repetição também encontra um terreno fértil para se propagar. Mas logo entendo que a mensagem de Victor Arruda ali infiltrada aponta para outros caminhos. O que ecoa, afinal, são as novas possibilidades e leituras que sua arte pode alcançar, ancorada mais do que nunca no presente.

PROIBIDA A ENTRADA DE PESSOAS DA CLASSE MÉDIA (POBRES SÓ A SERVIÇO), 2009/2016 /
acrílica sobre papel [acrylic on paper] / 25 x 25 cm [9 7/8 x 9 7/8 in] / Coleção [Collection] Calmon-Stock

1 A foto que guardou na entrada de casa foi feita pelo artista e fotógrafo Vicente de Mello. 2 Conferir *Liberdade de artista é pleonasma*, p. 206. 3 Trecho da conversa *Liberdade de artista é pleonasma*, p. 218.

1 The photo displayed in the entrance to Arruda’s home was taken by the artist and photographer Vicente de Mello. 2 In keeping with the artist’s policy of not translating the titles of his works into English, this edition keeps all the works in their original language. An exception is made in the case of the essays, where a simple translation is included for contextual interpretation purposes in the first mention of each piece. [Editor’s Note] 3 See *Artist Freedom is a Pleonasm*, p. 206. 4 Excerpt from the conversation *Artist Freedom is a Pleonasm*, p. 218.

1 A foto que guardou na entrada de casa foi feita pelo artista e fotógrafo Vicente de Mello. 2 Conferir *Liberdade de artista é pleonasma*, p. 206. 3 Trecho da conversa *Liberdade de artista é pleonasma*, p. 218.

1 The photo displayed in the entrance to Arruda’s home was taken by the artist and photographer Vicente de Mello. 2 In keeping with the artist’s policy of not translating the titles of his works into English, this edition keeps all the works in their original language. An exception is made in the case of the essays, where a simple translation is included for contextual interpretation purposes in the first mention of each piece. [Editor’s Note] 3 See *Artist Freedom is a Pleonasm*, p. 206. 4 Excerpt from the conversation *Artist Freedom is a Pleonasm*, p. 218.



DÍPTICO PARA NÃO SER EXPLICADO, 1986 / acrílica sobre tela sobre painel de aglomerado de madeira [acrylic on canvas on wood chipboard panel] / 182 x 134 cm [71 5/8 x 52 3/4 in] / Coleção particular [Private collection]

28
Victor Arruda: Mais do mesmo



jovem deputa
Perguntou-l-a sua
sora favorita

voce me
acha
sacana
?

eu acho
o SENH
muito
sacana





MEGALÓPOLIS COM CENA ÍNTIMA E 4 ABSTRAÇÕES QUE EU GOSTARIA DE TER PINTADO EM 1929, 2019 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 180 x 125 cm [70 7/8 x 49 1/4 in] / Coleção particular [Private collection]



MULHER COM A MÃO NA BOCA, 2013 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 70 x 50 cm [27 1/2 x 19 3/4 in] / Coleção particular [Private collection]

VICTOR ARRUDA

Artista Plástico, etc.

Comunicado de Terceira Idade
e Pedido de Desculpas

Comunico que esta semana, para meu grande
espanto, completei sessenta anos entrando,
portanto, para mais um grupo discriminado.
Quero agradecer aos amigos e às amigas que com
afeto e paciência vem me aturando - e aos que,
antes de terem perdido a paciência, me aturaram
bastante. Peço desculpas sofridas e sinceras às
pessoas que, sem razão justa e objetiva, eu,
por simples burrice, grosseria e/ou
bebedeira tenha ofendido.

Informo que há anos não bebo álcool nem fumo
absolutamente nada; no entanto sinto-me na obrigação
de confessar que continuo pintando.

Isto posto, etc.
VICTOR ARRUDA



EU NÃO TE AMO MAIS, 1993 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 50,5 x 240,3 cm [19 7/8 x 94 5/8 in] / Coleção [Collection] Hélio Portocarrero,
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



O JOVEM DEPUTADO, 2009 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 100 x 59,6 cm [39 3/8 x 23 1/2 in] / Coleção particular [Private collection]



TRÊS FIGURAS, 1990 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 100 x 100 cm [39 3/8 x 39 3/8 in] / Coleção particular [Private collection]



SEM TÍTULO, 1988 / acrílica e guache sobre papel [acrylic and gouache on paper] / 96,5 x 66 cm [38 x 26 in] / Coleção particular [Private collection]



SEM TÍTULO, 1988 / acrílica e nanquim sobre papel [acrylic and ink on paper] / 54 x 70 cm [21 1/4 x 27 1/2 in] / Coleção particular [Private collection]



COMPOSIÇÃO COM DOIS PERSONAGENS, GRADE E PERUCA, 1988 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 130 x 110 cm [51 1/8 x 43 1/4 in] / Coleção particular [Private collection]



DE NOVO, 1997 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 160 x 130 cm [63 x 51 1/8 in] / Coleção [Collection] Ana & Luiz Schymura



O FALSO DILEMA, 1994 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 110 x 130 cm [43 1/4 x 51 1/8 in] / Coleção particular [Private collection]

HOMENAGEM A JOAQUÍN TORRES GARCÍA NO QUADRAGÉSIMO ANIVERSÁRIO DE SUA MORTE, 1989 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 46 x 55 cm [18 1/8 x 21 5/8 in] / Coleção particular [Private collection]



BATOM BORRADO, 1999 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 180 x 135 cm [70 7/8 x 53 1/8 in] / Coleção [Collection] Ana e Luiz Schymura



OLHO E DUAS CABEÇAS, 1989 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 90 x 70 cm [35 3/8 x 21 1/4 in] / Coleção particular [Private collection]



PINTURA CUIABANA PARA JORGINHO, 1989 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 70 x 100 cm [21 1/4 x 39 3/8 in] / Coleção particular [Private collection]



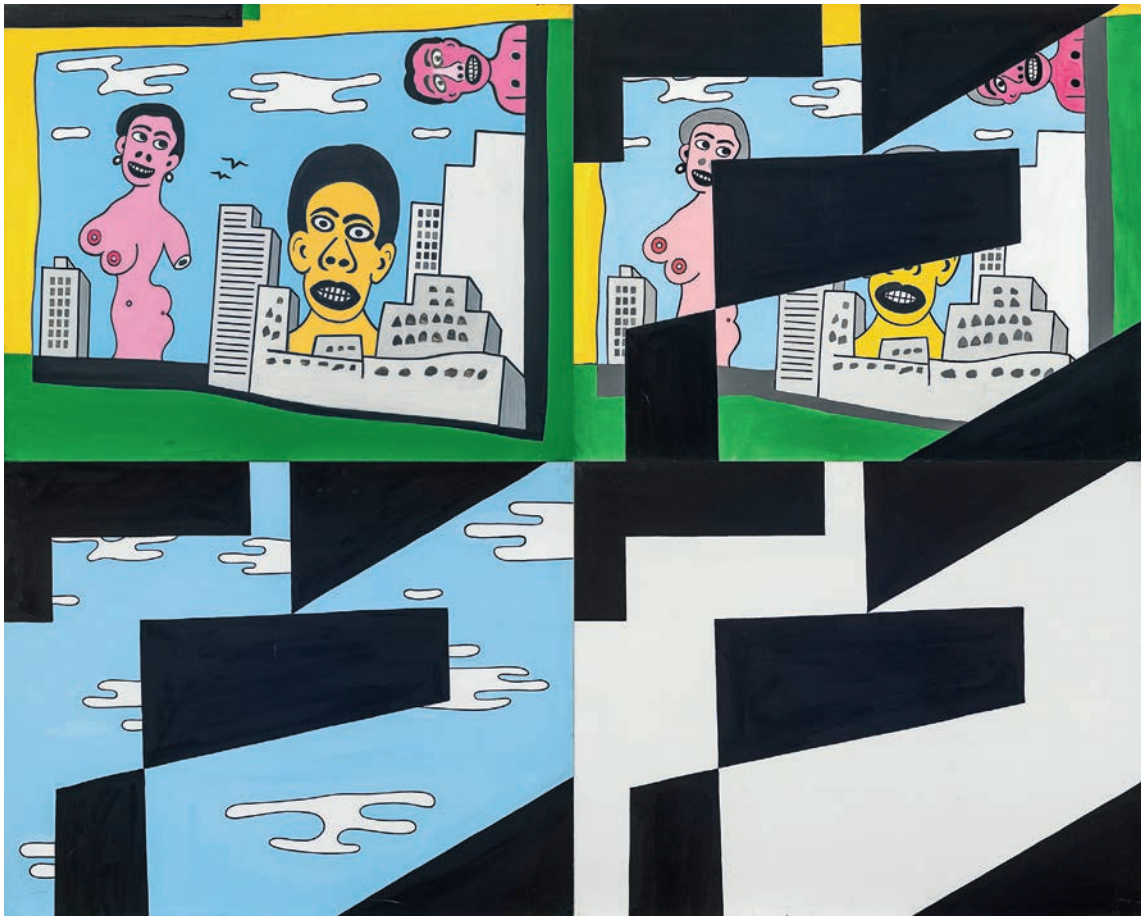
CANTORA LÍRICA, 1990 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 110 x 130 cm [43 1/4 x 51 1/8 in] / Coleção particular [Private collection]



A REVERÊNCIA, 1997 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 160 x 130 cm [63 x 51 1/8 in] / Coleção [Collection] Ana & Luiz Schymura



NOTURNO, 1991 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 87 x 67 cm [34 1/4 x 26 3/8 in] / Coleção particular [Private collection]



FAMÍLIA NA PAISAGEM VIRA ABSTRAÇÃO, 2020 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 160 x 200 cm [63 x 78 3/4 in] / Coleção particular [Private collection]



HOMEM POTENTE, MULHER DE QUATRO, GRADE NA PAREDE, 1991 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 49,5 x 79,5 cm [19 1/2 x 31 1/4 in] / Coleção particular [Private collection]



HOMENAGEM A ANDRÉ BRETON, 1992 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 100 x 100 cm [39 3/8 x 39 3/8 in] / Coleção particular [Private collection]



A VIAGEM, 1992 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 80 x 60 cm [31 1/2 x 23 5/8 in] / Coleção particular [Private collection]



**“COISA FEIA”:
SEXO E PODER
NAS PINTURAS DE
VICTOR ARRUDA NA
DÉCADA DE 1970**



TIE JOJIMA

**“UGLY THING”:
SEX AND POWER
IN VICTOR
ARRUDA’S 1970S
PAINTINGS**



58

59

“Ugly Thing”: Sex and Power in Victor Arruda’s 1970s Paintings

Tie Jojima

Em *Militar e enfermeira*, Victor Arruda retrata uma cena entre duas figuras caricaturadas: um militar e uma enfermeira trocando gestos e objetos. O homem abraça a mulher, soprando fumaça em direção ao seu rosto e oferecendo-lhe um cigarro. A enfermeira, retratada com um corpo voluptuoso, aceita a oferta de bom grado. Na pintura, abundam símbolos sexualizados: o homem com sua arma e seus cigarros e a mulher com seus seios pontudos e curvas acentuadas que se parecem com nádegas e pelve. Embora as duas figuras representem mundos opostos – repressão e cuidado – elas parecem cúmplices desta troca, talvez à beira de um ato sexual.

Criada em 1974, a obra em questão reflete as transformações sociais e políticas iniciadas com o processo de abertura política no Brasil (1974–1985). Aquele ano marcou o fim de um período da ditadura militar conhecido como “anos de chumbo”, iniciado em 1968 com a passagem do Ato Institucional nº 5, o AI-5, que foi caracterizado pela repressão institucionalizada do estado contra seus opositores políticos.¹ Em 1974, o presidente-general Ernesto Geisel prometeu restaurar a democracia de forma “lenta, gradual

e segura”, em um processo conhecido como “abertura”. Este turbulento processo – marcado por violência advinda de atos terroristas da direita – trouxe mudanças sociais significativas, incluindo as transformações resultantes do relaxamento de leis de censura, a anistia de exilados políticos e a revogação dos Atos Institucionais, todas as quais promoveram um certo grau de pluralidade social, cultural e política.

A pintura evidencia algumas das tensões desse período: o militar gesticula em direção à mulher, talvez um sinal de desejo; enquanto o seu olhar, de lado, revela uma certa insegurança sobre o seu próximo passo. De fato, esse foi um período de muitas transformações e incertezas, não apenas na política, mas também em relação ao comportamento e valores sociais. O relaxamento das leis de censura durante o período da abertura transformou o panorama das representações do sexo e da sexualidade no país. Por um lado, a sociedade assistiu a um aumento do conteúdo nas mídias de massa tematizando a sexualidade² (como as *pornochanchadas*² e as revistas eróticas) e que, frequentemente, reproduziam a heteronormatividade e uma visão

In the painting *Militar e enfermeira* [Military Officer and Nurse], Victor Arruda depicts a scene between two caricatured figures: a military man and a female nurse exchanging gestures and objects. The man embraces the woman, blowing smoke towards her face and offering her a cigarette. The nurse, depicted with a voluptuous body, gladly accepts the offer. The painting abounds with sexualized symbols: the man with his weapon and cigarettes, and the woman with her pointed breasts and accentuated curves that resemble buttocks and pelvis. Although the two figures represent opposite worlds—repression and care—they seem complicit in this exchange, perhaps on the verge of a sexual act.

Created in 1974, *Militar e enfermeira* reflects the social and political

transformations that began with the political opening process (1974–1985). That year marked the tail end of a period of the Brazilian military dictatorship known as “anos de chumbo” [years of lead], which began in 1968 with the passing of the *Ato Institucional n. 5, AI-5* [Institutional Act n. 5], and was characterized by institutionalized repression against political opponents.¹ In 1974, the President General Ernesto Geisel promised to restore democracy in a “slow, gradual, and safe” manner, a process known as “abertura” [opening]. This turbulent process—marked by violence due to right wing terrorism—brought significant societal changes, which included the transformations resulting from the relaxation of strict censorship laws; the amnesty of political exiles; and the

revocation of Institutional Acts, all of which fostered a degree of social, cultural, and political plurality.

The painting highlights some of the tensions of this period: the military man gestures towards the woman, perhaps a sign of desire; while his sideways glance reveals a certain insecurity about his next step. Indeed, this was a time of many transformations and uncertainties, not only in politics but also regarding social behavior and values. The relaxation of certain censorship laws during the *abertura* transformed the landscape of representation of sex and sexuality in the country. On the one hand, the period saw an increase in mass media content thematizing sexuality (such as *pornochanchadas* and erotic magazines), frequently reproducing heteronormative and conservative views of bodies

conservadora dos corpos e da sexualidade. Por outro lado, alguns setores conservadores da sociedade acreditavam que uma revolução sexual estava acontecendo justamente por causa dessas transformações. Nesse contexto, o governo militar utilizava essas percepções e ansiedades sociais como uma arma para impor uma política sexual conservadora visando a repressão dos espaços das minorias sexuais, especialmente os das populações LGBTQ+.³

Tal contexto é importante para a minha análise do trabalho de Victor Arruda, cujas pinturas são, muitas vezes, profundamente críticas às representações existentes do sexo, ao mesmo tempo em que evidenciam outros sistemas de poder em jogo nas relações sexuais advindos de diferenças raciais e de classe. Neste texto, analiso uma seleção de pinturas de Arruda focadas na representação do sexo e da sexualidade de meados da década de 1970. Argumento que, nesses trabalhos, o artista representa situações sexuais que não tratam da alegria do prazer corporal ou de seus afetos, mas que são, em vez disso, reflexões e críticas às relações de poder formadas em torno da sexualidade.

and sexuality.² On the other, some conservative sectors of society believed that a sexual revolution was occurring, precisely because of these transformations. In this context, the military government weaponized these perceptions and anxieties to enforce a conservative sexual policy targeting the representation and social spaces of sexual minorities, especially LGBTQ+ populations.³

This context is important to my analysis of Arruda’s work, whose paintings are often deeply critical of existing representations of sex while highlighting other systems of power at play in sexual relations arising from racial and class differences. In this essay I analyze a selection of Victor Arruda’s paintings from the mid-1970s focusing on representations of sex and sexuality, a theme that

Nascido em Cuiabá, em 1947, Victor Arruda começou a pintar aos dezesseis anos. Em 1973, ele passou sete meses em Londres, uma experiência formativa para o seu desenvolvimento artístico. Nessa época, Arruda viu obras de artistas que antes só conhecia por meio de reproduções em livros, como Piet Mondrian e Ad Reinhardt.⁴ Essa experiência o levou a explorar referências específicas brasileiras em seu trabalho, em vez de olhar para a arte produzida nos Estados Unidos e na Europa como potenciais fontes de inspiração.⁵

Após essa viagem, Victor Arruda também ficou cada vez mais interessado em criar obras que destacassem as relações de poder e as perversões sociais e, o mais importante, que criticassem a hipocrisia normalizada, o racismo e o sexismo que permeiam a sociedade brasileira, especialmente entre as classes médias em centros urbanos como o Rio de Janeiro, onde ele vive. Arruda compara suas pinturas a “vômitos” (palavra do próprio artista), que expressam a raiva e o ressentimento que sente ao observar esses comportamentos tão arraigados na sociedade brasileira.

permeates his painting practice. Through close reading of his works, I argue that the artist represents sexual situations that are not about the joy of bodily pleasure or its affects, but are instead, reflections and critiques of power relations formed around sexuality.

Born in Cuiabá in 1947, Victor Arruda began painting at sixteen. In 1973 he spent seven months in London, a formative experience for his artistic development. During this time, he saw artworks by artists he had previously only known through reproductions in books, such as Mondrian and Ad Reinhardt.⁴ This experience led him to explore specific Brazilian references in his work, instead of looking to art produced in the United States and in Europe as potential sources of inspiration.⁵

After this trip, Victor Arruda also became increasingly interested in creating works that highlighted power relations and social perversions, and, most importantly, that critiqued the normalized hypocrisy, racism, and sexism permeating Brazilian society, especially among the middle classes in urban centers like Rio de Janeiro, where he lives. The artist likens his paintings to “vomit” (the artist’s own words), that express the rage and resentment he feels from observing these entrenched behaviors in Brazilian society.

Sex and sexuality are major themes in Victor Arruda’s works. In many of his paintings, especially from the 1970s, the artist depicts bodies and their fragments, collapsing, merging, and encountering each other. In the 1978 painting *Coisa feia*

Victor Arruda

“Coisa feia”: Sexo e poder nas pinturas de Victor Arruda na década de 1970

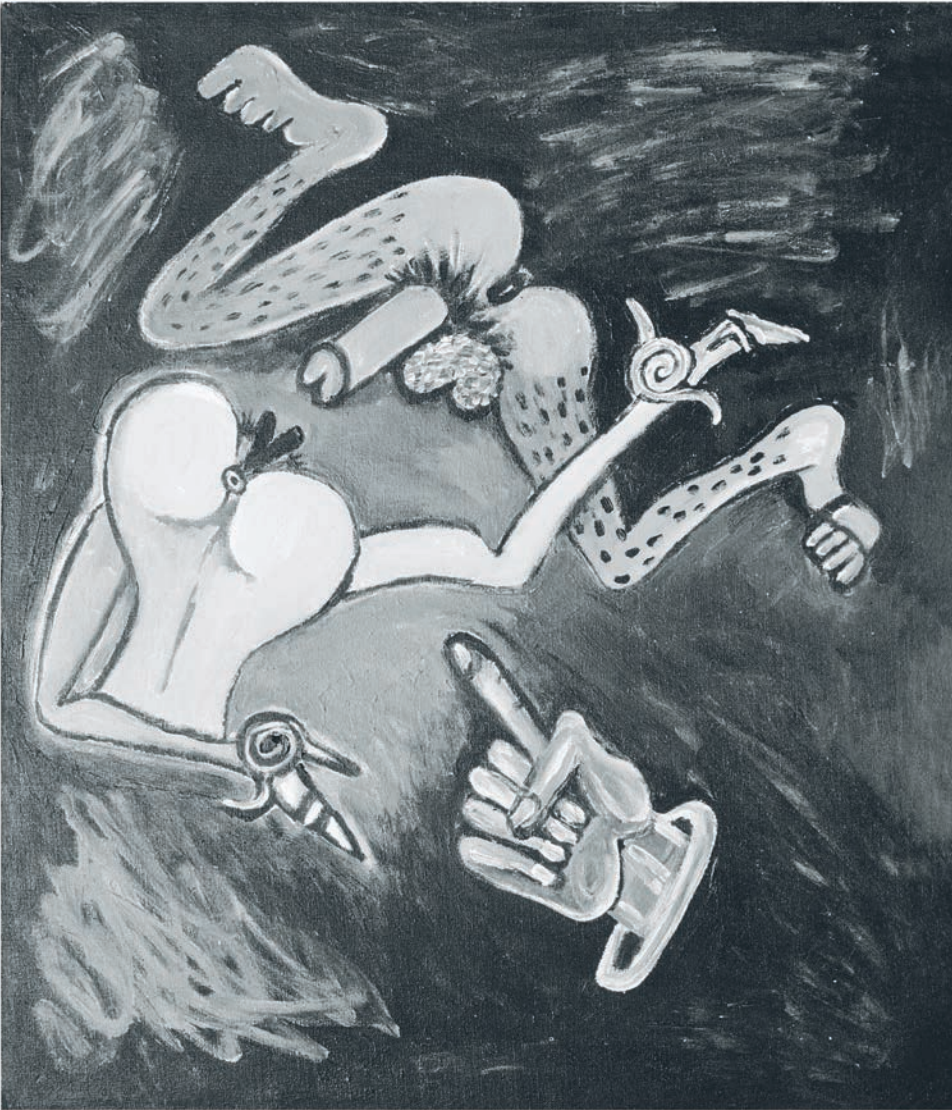
Tric Jojima

“Ugly Thing”: Sex and Power in Victor Arruda’s 1970s Paintings

Sexo e sexualidade são temas centrais nas obras de Victor Arruda. Em muitas de suas pinturas, principalmente as da década de 1970, Arruda retrata corpos e seus fragmentos, que se colapsam, se fundem e se encontram. Na pintura de 1978, *Coisa feia*, Arruda retrata dois corpos fragmentados, um masculino e outro feminino, focando exclusivamente nas áreas genitais e nas pernas. Estas são representadas a partir de diferentes perspectivas, referenciando a fisicalidade de um ato sexual. A ênfase na exibição detalhada das genitais, quase como em livros de biologia, lembra os filmes pornográficos que muitas vezes privilegiam cenas focadas no ato da penetração. No canto inferior direito da tela, uma mão fragmentada aponta com o dedo indicador para cima, em direção aos corpos, servindo tanto como uma metáfora para um pênis

quanto como uma forma de atrair ainda mais atenção para a ação. As pinceladas são rápidas e abstratas, parecendo rabiscos ao redor desses corpos, evocando o vigor e a velocidade de um ato sexual.

O título da obra, *Coisa feia*, faz referência à percepção do sexo e de suas representações como algo repreensível em um país conservador e religioso, mas também aponta para a qualidade da própria pintura, sugerindo que o trabalho é feio e malfeito. Na verdade, a suposta “falta de qualidade” é uma outra forma pela qual Victor Arruda critica e desafia ideias de “qualidade” e “bom gosto” nas artes, padrões frequentemente entrelaçados com parâmetros classistas e racistas.⁶



[Ugly Thing], the artist portrays two fragmented bodies, one male and one female, focusing exclusively on their genital areas and legs. The emphasis on genital display, like a biology textbook, is reminiscent of pornographic films that privilege scenes of intercourse. The fragmented hand, in the bottom right of the canvas, pointing with the index finger upwards, serves as both a metaphor for a penis and as a means of drawing even more attention to the action. The quick brushwork, resembling scribbles around these bodies, evoke the vigor and speed of a sexual act.

The title of the work, *Coisa feia* references both the perception of sex as a reprehensible action in a conservative, religious country, but also the quality of the painting itself, suggesting that the work is ugly and

Em muitas de suas obras, Victor Arruda abraçou as tramas e referências visuais das *revistinhas de sacanagem* que circularam entre as décadas de 1950 e 1980, tornando-se uma importante fonte para sua produção a partir de meados da década de 1970.⁷ Esses quadrinhos, também conhecidos simplesmente como Zéfiros (em homenagem ao pseudônimo “Carlos Zéfiro” usado pelo artista Alcides Aguiar Caminha), circulavam clandestinamente pelo país e possuíam enredos cativantes e desenhos representando atos sexuais explícitos. As histórias frequentemente refletiam os estereótipos de famílias, valores sociais e as obsessões morais das décadas de 1960 e 1970, tais como a necessidade de uma mulher preservar sua virgindade para provar sua “pureza”.

Os Zéfiros também eram conhecidos como “catecismo” (uma referência à educação religiosa das crianças católicas), pois eram a principal fonte de educação sexual dos jovens ao longo dessas décadas.⁸ Em uma época em que a educação sexual não era ensinada nas escolas e os livros ou materiais sobre o assunto eram raros até o início da década de 1980, essas publicações preenchiam essa lacuna, ensinando aos

poorly done. In fact, the presumed “lack of quality” is another way for Arruda to critique and challenge notions of quality and “good taste” in art, standards that are often entangled with classist and racist parameters.⁶

In many of his works, Victor Arruda embraced the plots and visual references from underground smut comics—*revistinhas de sacanagem*—that circulated from the 1950s through the 1980s, as a major source for his production after the mid 1970s.⁷ These comics, also known as Zéfiros (named after the pseudonym Carlos Zéfiro, used by the artist Alcides Aguiar Caminha), featured captivating plots and hand-drawn

depictions of explicit sexual acts. The stories often reflected the stereotypes of families, sexual manners, and moral obsessions of the 1960s and 1970s, like women’s virginity as a proof of their “purity.”

Zéfiros were also known as “catechism,” as in the religious education of Catholic children, because they were the main sexual education for male youth

throughout those decades.⁸ At a time when sex education was not taught in schools (books on the subject would remain rare until the early 1980s), these publications filled this gap by teaching youth about the body and sex positions. However, the female and male figures in these comics are often represented as reductive social types, for instance, the virgin woman and the hyper sexualized



62 “Coisa feia”: Sexo e poder nas pinturas de Victor Arruda na década de 1970

63 “Ugly Thing”: Sex and Power in Victor Arruda’s 1970s Paintings

Tie Jojima

man. Similarly, in its didactic function, the comics reproduced and taught conservative “behavioral models,” illustrating, for example, how to seduce an innocent, “virgin” woman, by enticing her little by little, until she surrendered to a figures, among other.⁹

Like in Zéfiro’s erotic cartoons, Arruda created a series of sexually explicit paintings in which image and text complement each other. However, while Zéfiro’s pornographic plots reflected and perpetuated existing gender and class power dynamics void of critical approach, Victor Arruda sought to condemn them. Arruda’s paintings, isolated from the narrative sequence of a cartoon, evidenced the negative reality of sex relations based on power imbalances. For example, in the

jovens sobre os corpos, formas de experimentar prazer e as posições sexuais. No entanto, as figuras femininas e masculinas nestas histórias em quadrinhos eram frequentemente representadas como tipos sociais redutivos, por exemplo, a mulher virgem e o homem hipersexualizado. Além disso, em sua função didática, os quadrinhos reproduziam e ensinavam modelos comportamentais conservadores, ilustrando, por exemplo, como seduzir uma mulher inocente, convencendo-a aos poucos até que ela se rendesse a uma figura masculina dominante, entre outros.⁹

Assim como nos desenhos eróticos de Zéfiro, Arruda criou uma série de pinturas sexualmente explícitas em que imagem e texto se complementam. No entanto, enquanto as tramas pornográficas de Zéfiro refletiam e perpetuavam as dinâmicas de poder de gênero e de classe existentes sem qualquer viés crítico, Victor Arruda procurou condená-las. Sem a sequência narrativa dos quadrinhos, as pinturas de Arruda evidenciavam abertamente a realidade negativa das relações sexuais baseadas em desequilíbrios de poder. Por exemplo, no díptico vertical

vertical diptych *Dr. Jorginho*, the artist denounces the abuse of power that wealthy white man can exert over financially vulnerable—and often racialized—women in professional contexts.

In both canvases, following the conventions of comics, Arruda includes text and images that complement each other. The canvas on the top, a black monochrome with grey textual inscriptions, features a ghostly, fragmented representation of a couple embracing, with a woman with her exposed breasts and an eerie face featuring wide open, white eyes. The text reads “Dr Jorginho não pode esperar mais, ele lhe prometeu tudo” [Dr. Jorginho can not wait anymore, he has promised her everything]. The artist emphasizes the portion “meteu” in the word “prometeu”

Dr. Jorginho (1975), o artista denuncia o abuso de poder que um homem branco e rico pode exercer sobre mulheres financeiramente vulneráveis e, muitas vezes, racializadas, em contextos profissionais.

Seguindo as convenções dos quadrinhos, em ambas as telas Victor Arruda inclui textos e imagens que se complementam. A tela superior, monocromática preta, possui grandes inscrições textuais em cinza e um fragmento quase fantasmagórico de um casal abraçado, em que a mulher, com os seus seios expostos, tem um rosto sombrio e olhos bem abertos, mas vazios. O texto diz: “Dr. Jorginho não pode esperar mais, ele lhe prometeu tudo”. O artista enfatiza a porção “meteu” na palavra “prometeu”. Assim, a frase ganha uma segunda conotação sexual fazendo referência à penetração. A parte de baixo desse díptico completa o significado da obra. Na tela de baixo, o artista retrata uma cena semelhante, mas completa e colorida: um casal fazendo sexo numa praia. O artista enfatiza o ato de penetração (“meteu” tudo) ao retratar com detalhes o pênis e a vulva, além de destacar a diferença racial entre o homem (branco e loiro) e a

[promised], which in Brazilian Portuguese means “to stick it in,” often used with sexual connotation. Thus, the sentence gains a second interpretation of “stuck everything in.” The lower part of the canvas completes this meaning. It depicts a similar scene, but fully and in color: a couple having sex on a beach. The artist emphasizes the act of penetration (sticking everything in), as well as highlights the racial difference between the man (white and blond) and the woman (with darker skin and black hair). The inscription reads “Naquela tarde, Dr. Jorginho e sua nova secretária foram acertar os últimos detalhes numa praia distante...” [That afternoon, Dr. Jorginho and his new secretary went to settle up the final details on a distant beach...]. The artist explores the subtext of expressions in Portuguese such as “acertar os



Victor Arruda

64 “Coisa feia”: Sexo e poder nas pinturas de Victor Arruda na década de 1970

65 “Ugly Thing”: Sex and Power in Victor Arruda’s 1970s Paintings

Tie Jojima

últimos detalhes” [to settle up the final details], that in situations like the hiring of a new female employee, can imply sexual abuse.

Similarly, in the 1975 work *Na cozinha* [In the Kitchen], Arruda depicts another sexually abusive situation between a white man and a Black woman, now in the domestic space, presumably in the context of an employer-employee. The work addresses multiple levels of power disparity between the figures—race, gender, and class—to critique domestic sexual abuse, an issue deeply rooted in the country’s history of enslavement. In this scene, the man, still wearing his suit, exposes his penis and embraces the naked woman from behind. The two figures are in a domestic setting, in front of a sink, a cabinet, and a closed door. The artist uses

mulher (de pele mais escura e cabelos pretos). A inscrição diz: “Naquela tarde, Dr. Jorginho e sua nova secretária foram acertar os últimos detalhes numa praia distante...”. O artista explora o subtexto de expressões em português como “acertar os últimos detalhes”, que em situações tais como as de uma contratação de uma nova funcionária, podem implicar abuso sexual.

Da mesma forma, na pintura intitulada *Na cozinha*, de 1975, Arruda retrata uma outra situação de abuso sexual entre um homem branco e uma mulher negra, agora no espaço doméstico, presumivelmente no contexto de uma relação entre um empregador e trabalhadora doméstica. A obra aborda múltiplos níveis de disparidade de poder entre as figuras – raça, gênero e classe – para criticar o abuso sexual doméstico, uma questão profundamente enraizada na história de escravidão do país e que se perpetua até os dias de hoje. Nesta cena, o homem, ainda de terno, expõe o pênis e abraça a mulher nua por trás. As duas figuras estão em um ambiente doméstico, na frente de uma pia, um armário e de uma porta fechada. O artista utiliza pinceladas rápidas para criar a cena,

quick brushwork to render the scene, simplifying the human forms and details of the space. The oversimplification of the figures, especially of the Black woman, reduces them to stereotypes. Similar to the painting *Coisa feia*, the fast brushwork invokes the haste of the depicted sex scene, while emphasizing the brutality of the encounter.

In his work, Victor Arruda mobilizes “ugly things” to highlight ingrained social injustices and expose the negative aspects of relationships involving sex. The artist challenges existing standards in the art world, questioning a long tradition rooted in classist and racist norms, which in turn are connected to these social hypocrisies that permeate Brazilian society.

simplificando as formas humanas e os detalhes do espaço. A simplificação excessiva das figuras, especialmente da mulher negra, reduz-as a estereótipos. Semelhante à pintura *Coisa feia*, a pincelada rápida evoca a pressa da cena de sexo, ao mesmo tempo em que enfatiza a brutalidade desse encontro.

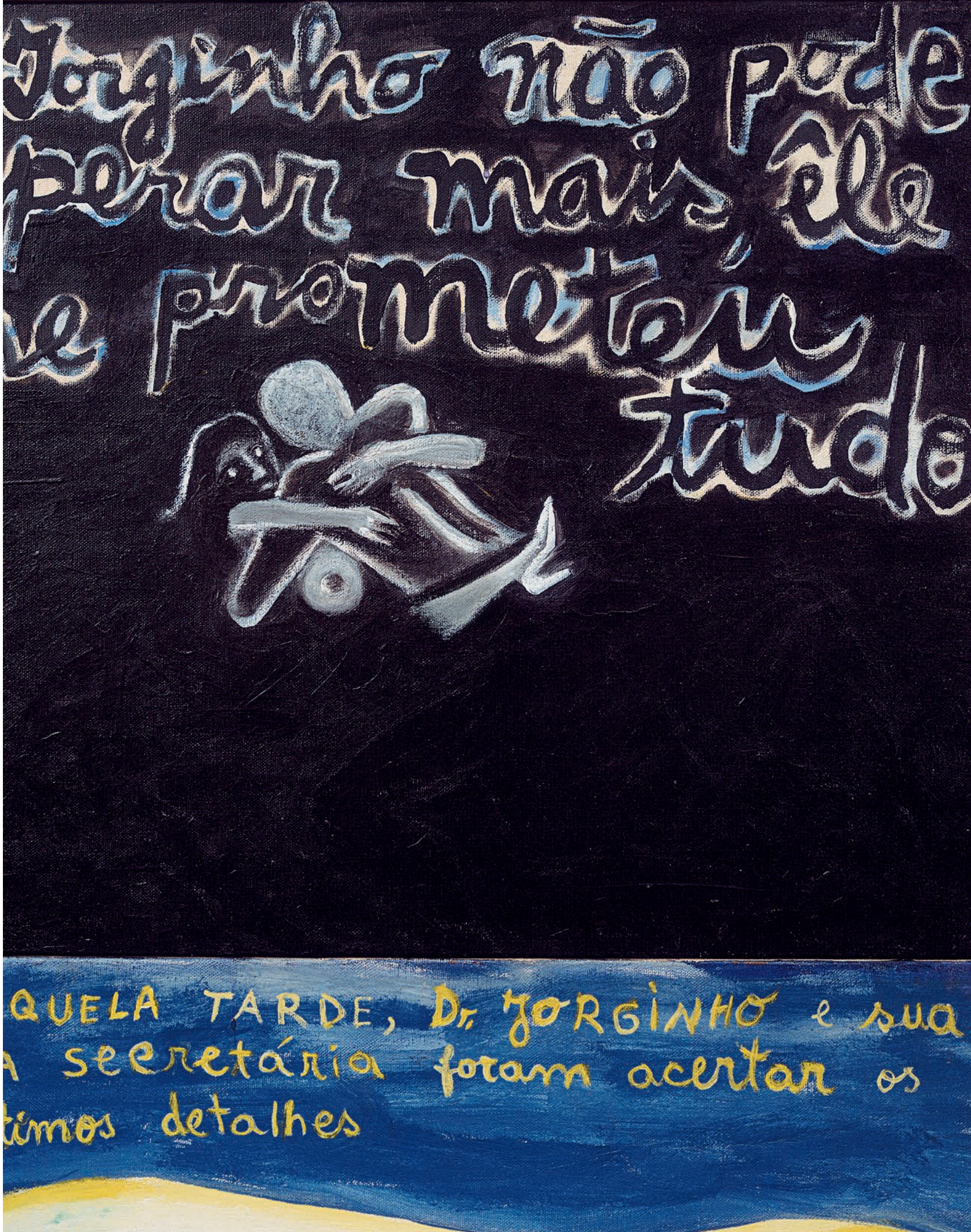
Em sua obra, Victor Arruda mobiliza “coisas feias” para evidenciar as hipocrisias sociais naturalizadas e expor aspectos sombrios de relações envolvendo o sexo. O artista desafia noções sobre qualidade existentes no mundo das artes, questionando uma longa tradição arraigada em padrões classistas e racistas e que, por sua vez, se conectam com essas hipocrisias sociais que permeiam a sociedade brasileira.

1 De 1964 a 1969, o governo militar aprovou uma série de Atos Institucionais que forneceram a estrutura legal para as ações do regime militar e para seus abusos de poder. Em dezembro de 1968, o presidente Arthur da Costa e Silva aprovou o Ato Institucional nº 5, o AI-5, que marcou o início da fase mais repressiva da ditadura. O AI-5 estabeleceu uma série de medidas autoritárias, como a dissolução do congresso, a negação de *habeas corpus* (direitos individuais), a censura à imprensa, a intervenção presidencial nos governos estaduais e locais, entre outras. **2** Pornochanchada é um gênero cinematográfico produzido principalmente em São Paulo durante as décadas de 1970 e 1980 que tematizava sexualidade e erotismo. Para saber mais sobre esse gênero, ver: ABREU, Nuno César Pereira de. *Boca do lixo: cinema e aulas populares*. Campinas: Unicamp, 2006. **3** Para mais informações sobre a política sexual da ditadura, ver GREEN, James N.; QUINALHA, Renan. *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade*. São Carlos: EdUFSCAR, 2015; e QUINALHA, Renan. *Contra a moral e os bons costumes: a ditadura e a repressão à comunidade LGBT*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. **4** ARRUDA, Victor; NAVAS, Adolfo Montejo. "Minha pintura é sobre isso, também". In: NAVAS, Adolfo Montejo (Org.). *Victor Arruda*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011, p. 197. **5** Entrevista com a autora em 1º de setembro de 2023. Victor Arruda afirma ainda em outras entrevistas que artistas como Marcel Duchamp e Roy Lichtenstein são grandes referências de sua prática. ARRUDA, Victor; NAVAS, Adolfo Montejo.

"Minha pintura é sobre isso, também". In: NAVAS, Adolfo Montejo (Org.), *Op. Cit.*, p. 192. **6** Críticos como Wilson Coutinho escreveram sobre a qualidade "obsce-na" de suas obras, que mesclam crítica social com representação aberta de órgãos genitais e de cenas de sexo, ao mesmo tempo em que apontam o interesse do artista para desafiar padrões de qualidade em obras de arte. COUTINHO, Wilson. "O erotismo gaiato de um Zéfiro sofisticado", *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 nov. 1995. **7** Esses quadrinhos clandestinos eram impressos em papel barato, em formato pequeno, com vinte e quatro a trinta e duas páginas. Eles eram vendidos escondido em bancas de jornal ou distribuídos entre amigos, mão a mão. Segundo o cartunista Otacílio D'Assunção (também conhecido como Ota), a produção desses quadrinhos durou apenas até a década de 1970 devido à introdução de revistas pornográficas dinamarquesas e suecas com fotografias coloridas explícitas no mercado brasileiro. As revistas importadas diferenciavam-se da produção de Zéfiro pela falta de enredo e pela qualidade gráfica. No entanto, os quadrinhos em geral tiveram circulação ativa até a década de 1980 e alguns editores continuaram a imprimi-los. A editora A Cena Muda do Rio de Janeiro publicou versões fac-símiles de Zéfiros. D'ASSUNÇÃO, Otacílio. *O quadrinho erótico de Carlos Zéfiro*. Rio de Janeiro: A Bela Arte, 1983. **8** *Ibidem*. **9** *Ibidem*.

1 From 1964 to 1969, the military government passed a series of laws that provided the legal framework for the military regime's actions and for its abuses of power. In December of 1968, the president Arthur da Costa e Silva passed the Ato Institucional n. 5, AI-5 [Institutional Act n. 5], which marked the beginning of the most repressive phase of the dictatorship. The AI-5 established a series of authoritarian measures, such as the dissolution of the congress, the denial of *habeas corpus* (individual rights), press censorship, presidential intervention in state and local government, among others. For a translation of the AI-5, see: "Institutional Act No. 5" in James Naylor Green, Victoria Langland, and Lilia Moritz Schwarcz, eds. *The Brazil Reader: History, Culture, Politics*. Second edition, Revised and Updated (Durham: Duke University Press, 2018), 451–453. **2** Pornochanchada is a film genre mostly produced in São Paulo during the 1970s and 1980s that thematized sexuality and eroticism. For more on this genre, see: Nuno César Pereira de Abreu, *Boca do lixo: cinema e classes populares* (Campinas: Unicamp, 2006). **3** For more on the sexual politics of the dictatorship, see James N. Green and Renan Quinalha (Eds.), *Ditadura e homossexualidades: repressão, resistência e a busca da verdade* (São Carlos: EdUFSCAR, 2015) and Renan Quinalha, *Contra a moral e os bons costumes: a ditadura e a repressão à comunidade LGBT* (São Paulo: Companhia das Letras, 2021). **4** "Minha pintura é sobre isso, também: uma conversa com Victor Arruda" interview with Adolfo Montejo Navas, in Adolfo Montejo Novas (Ed.), *Victor Arruda* (Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011). **5** Interview with the author, September 1, 2023. The artist also states in other interviews that artists such as Marcel Duchamp and Roy Lichtenstein are major

references to his practice. Interview with Adolfo Montejo Navas, Adolfo Montejo Novas (Ed.), *Op. Cit.*, 192. **6** Critics such as Wilson Coutinho have written about the "obscene" quality of his works, which merge social critique with open depiction of genitals and of sex scenes, while also pointing out the artist's interest in challenging standards of quality in art making. Wilson Coutinho, "O erotismo gaiato de um Zéfiro sofisticado," *O Globo*, Rio de Janeiro, Nov. 22, 1995. **7** These underground comics were printed on cheap paper, in small format generally measuring 4 x 5 inches, with twenty-four to thirty-two pages, and with relatively easy access, sold behind the counter in newsstands or distributed between friends hand-to-hand. According to the cartoonist Otacílio D'Assunção (also known as Ota), the production of dirty comics lasted only until the 1970s because of the introduction of clandestine Danish and Swedish magazines with explicit color photographs. The imported magazines differed from Zéfiro's production because of the lack of plot and its graphic quality (photography versus poor drawings). However, dirty comics in general had an active circulation until the 1980s and some editors continued to print them. The publisher A Cena Muda from Rio de Janeiro is currently publishing facsimile versions of Zéfiro. Otacílio D'Assunção, *O quadrinho erótico de Carlos Zéfiro* (Rio de Janeiro: A Bela Arte, 1983). **8** *Ibidem*. **9** *Ibidem*.







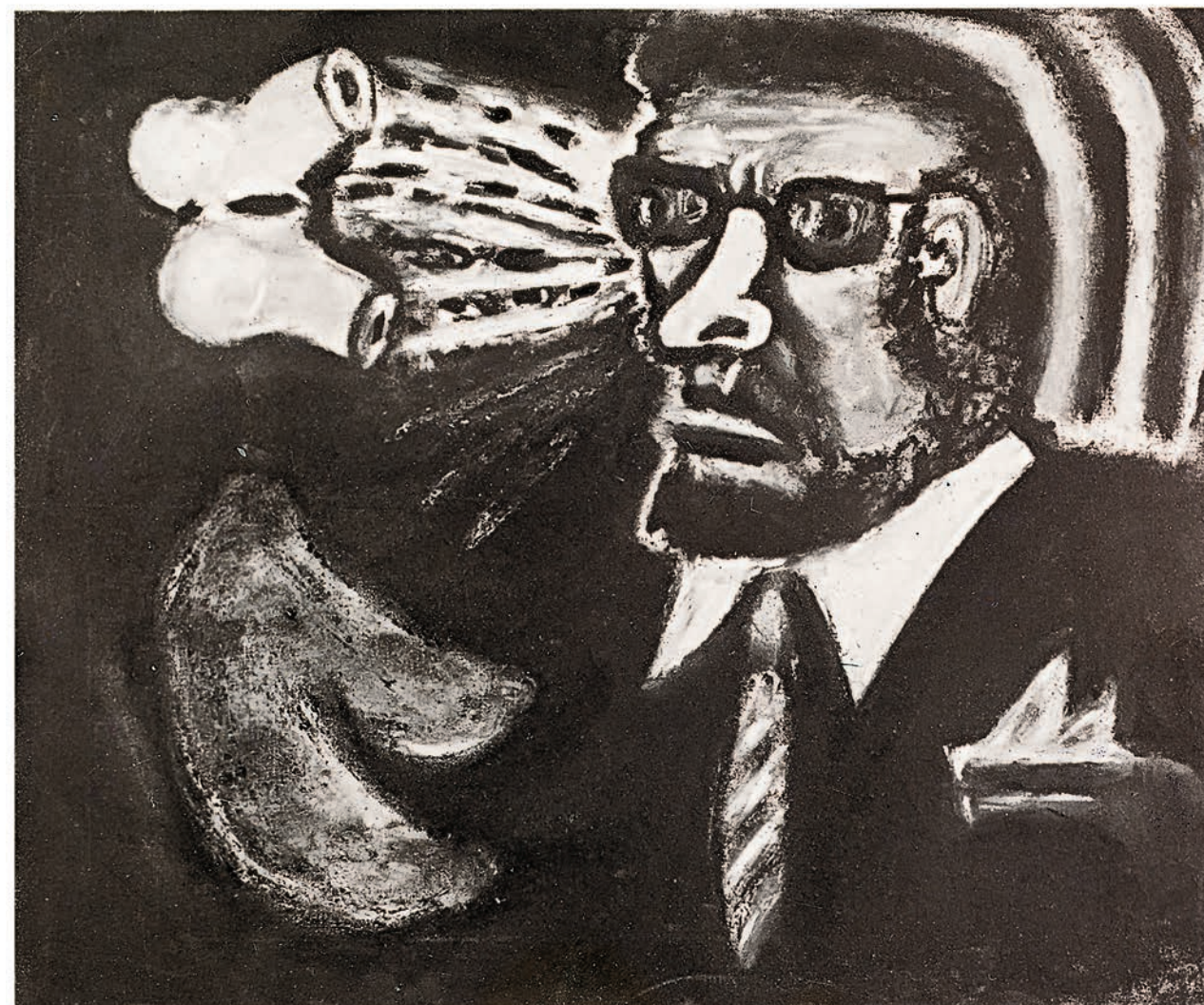
O ANJO DE IRAJÁ, 1976 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 73 x 50 cm [28 3/4 x 19 3/4 in] / Coleção [Collection] João Sattamini, comodatário [commodatary] Museu de Arte Contemporânea de Niterói (Rio de Janeiro)



HOMENAGEM A MARIA MARTINS II, 2006 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 160 x 260 cm [63 x 102 3/8 in] / Coleção [Collection] José Mário Brandão



PENSOU QUE IA CAIR, 1975 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 46 x 55 cm [18 1/8 x 21 5/8 in] / Coleção particular [Private collection]



SEM TÍTULO, 1975 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 46 x 55 cm [18 1/8 x 21 5/8 in] / Coleção [Collection] Achille Bonito Oliva



SAPATÃO, 1977 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 61 x 50 cm [24 x 19 3/4 in] / Coleção particular [Private collection]



NU MASculino com Paisagem do 3º Mundo, 1992 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 100 x 99,5 cm [39 3/8 x 39 1/8 in] / Coleção particular [Private collection]

FIGURAS URBANAS, 2021 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 125 x 100 cm [49 1/4 x 39 3/8 in] / Coleção particular [Private collection]



A BELA E A FERA, 1992 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 100 x 130 cm [39 3/8 x 51 1/8 in] / Coleção particular [Private collection]



DOIS RAPAZES, DA SÉRIE HOMENAGEM A KAVÁFIS, 1992 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 54,5 x 79,5 cm [21 1/2 x 31 1/4 in] / Coleção particular [Private collection]



SEM TÍTULO, 1993 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 50 x 70 cm [19 3/4 x 21 1/4 in] / Coleção particular [Private collection]



GRAFITE COM LUA, 1978 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 49 x 49 cm [19 1/4 x 19 1/4 in] / Coleção particular [Private collection]



OS TRÊS AMIGOS, 1988 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 55 x 46 cm [21 5/8 x 18 1/8 in] / Coleção particular [Private collection]



APRENDENDO A LIÇÃO, 1992 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 109,5 x 130 cm [43 1/8 x 51 1/8 in] / Coleção particular [Private collection]



SOBRE AS CORTINAS, 2022 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 152 x 130 cm [59 7/8 x 51 1/8 in] / Coleção particular [Private collection]



SEM TÍTULO, S.D. [N.D.] / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 52 x 104 cm [20 1/2 x 41 in] / Coleção particular [Private collection]



SEM TÍTULO, DÉCADA DE 1990 [1990S] / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 80 x 120 cm [31 1/2 x 47 1/4 in] / Coleção particular [Private collection]



**TIME GOES
BY SO
SLOWLY**

RAPHAEL FONSECA



90

91

Time Goes By So Slowly

Raphael Fonseca

A primeira vez que vi o trabalho de Victor Arruda foi em uma exposição que visitei durante o meu primeiro semestre como aluno do curso de Artes, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Fui ao Centro Cultural Banco do Brasil e ali vi a exposição *Onde está você, Geração 80?*, com curadoria de Marcus de Lontra Costa, em 2004. Não foi pouca a minha surpresa quando me deparei com a série de trabalhos do artista selecionada pela curadoria. Enfocando majoritariamente obras dos anos 1980, a seleção trazia um considerável tom não apenas erótico, mas que chamava a atenção pela forma como o artista se utilizava de palavras escritas para sustentar suas narrativas e – direta ou indiretamente –, tecia comentários sobre o machismo, o classismo e mesmo o racismo da sociedade carioca que, por sua vez, vivia os seus últimos anos de Ditadura Militar.

Convidado a escrever um texto sobre Victor Arruda para essa publicação, me pareceu interessante seguir um caminho não muito comentado na recepção crítica a sua obra. Pensando sobre qual poderia ser o ponto de partida, encontrei um quadro que possibilita outro

trajeto interpretativo, com elementos que perpassam a sua pesquisa de forma ampla. Refiro-me à pintura *Assunto proibido*, de 1989.

A obra vai na esteira de outras séries produzidas desde o início de sua carreira durante os anos 1970, nas quais opta por uma economia cromática baseada nas variações entre o branco e o preto. Essas pinturas se caracterizam por serem mais escorridas em comparação com outros trabalhos. Um olhar rápido sobre essa imagem nos dá a impressão de que foi produzida em um curto tempo devido a tudo aquilo que vaza de seus contornos – o branco do corpo à esquerda está para além de suas linhas pretas, assim como os limites entre figura e fundo da cadeira à direita estão todos confundidos.

Há outra economia de elementos presentes na composição. Um relógio de parede, uma cadeira e aquilo que parece ser a silhueta de uma escada. Estaríamos lidando com um espaço doméstico, algo comum à parte da produção de Arruda? Talvez sim. À esquerda, um corpo branquicento sem rosto parece emergir do fundo da imagem e contrasta com essa figura peculiar que aparenta

I first saw Victor Arruda's work at an exhibition I visited during my first semester as an art student at Universidade do Estado do Rio de Janeiro. I went to Centro Cultural Banco do Brasil to see *Onde está você, Geração 80?* [Where Are You, Generation 80?] curated by Marcus de Lontra Costa in 2004. I was quite surprised when I encountered the series of works by Arruda that the curator had selected. Mainly focusing on works from the 1980s, the selection was not only quite erotic but also highlighted how the artist used written words to support his narratives, directly or indirectly commenting on the machismo, classism, and even racism of Rio society, then in the throes of the last years of the military dictatorship.

Having been invited to write a text about Victor Arruda for this

publication, I found it interesting to explore a path not often discussed in the critical reception of his work. When considering what could serve as a starting point, I came across a painting that allows for a different interpretative route while featuring elements that broadly permeate his practice. I am referring to the painting *Assunto proibido* [Forbidden Subject] from 1989.

The work follows in the footsteps of the other series he has produced, since the beginning of his career in the 1970s, by employing a chromatic economy based on variations between black and white. However, compared to other works, these paintings are characterized by more pronounced dripping. At first glance, *Assunto proibido* seems to have been created quickly, with elements spilling beyond their

contours. The white of the body on the left spills beyond its black lines, and the boundaries between the chair and the background on the right are blurred.

The composition features an economy of elements: a wall clock, a chair, and what appears to be stairs. Could this suggest a domestic interior, a theme common in Arruda's work? Perhaps. On the left, a pale, faceless body seems to emerge from the background, creating a contrast with a peculiar figure that seems to sprout from an obscured base. With contours resembling tree branches or roots, this gray figure evolves into an expressionless human head. Its surface is dotted with small circles, and its tones and texture seem intentionally designed to contrast with the figure on the left.



92

What narrative is Victor Arruda suggesting in this image? It might be useful to consider its title: “Forbidden Subject.” Could the image reflect the passage of time? If the clock on the right attempts to make sense of the changing light according to the earth’s movement around the sun, could the chair, designed for the human body, symbolize waiting? The painting evokes, from a broader historical and artistic perspective, the famous chairs painted by Gauguin and Van Gogh, which explore themes of time and their turbulent friendship.

But what does this painting suggest about the idea of the forbidden? Is the meeting between the two central figures—one that shines

and the other with marks on the body—something forbidden? If so, why? Could it make sense to interpret this image from a morbid point of view; perhaps death is the forbidden subject? Or might the forbidden relate to the affection between these two figures?

From Arruda’s nearly five decades of practice, this image stands out for its invitation to a more contemplative and quiet experience. While the artist is often associated with pastiche, raw humor, and what Paulo Sérgio Duarte describes as “pure mockery,”¹ some of his works encourage slower engagement. This contrasts with his pieces that reference comics, the informal nature of Portuguese, and his sharp

93

Time Goes By So Slowly

Raphael Fonseca

brotar de algo em sua base que não conseguimos ver. Com contornos que remetem a galhos ou raízes de uma árvore, essa figura cinzenta se transforma em uma cabeça humana também sem expressão. Permeada de pequenos círculos sobre sua superfície, seus tons e textura parecem feitos para gerar uma proposital diferença em relação à figura à esquerda.

Qual narrativa é sugerida por Victor Arruda nessa imagem? Talvez valha a pena voltarmos ao seu título: *Assunto proibido*. Me pergunto se não poderíamos observar essa imagem como uma reflexão sobre a passagem do tempo. Se aquele relógio à direita tenta dar sentido para as diferenças de luz proporcionadas pela passagem do sol sobre a terra, a cadeira é um objeto feito para o corpo humano e que pode ser associado simbolicamente à espera – basta nos lembrarmos, seguindo um pensamento histórico-artístico mais amplo, das célebres cadeiras pintadas por Gauguin e por Van Gogh, estudos sobre o tempo e a tortuosa amizade entre ambos.

Mas o que esta pintura versa sobre a noção de proibição? Seria o encontro entre essas duas figuras ao centro – uma que reluz e outra que parece ter marcas sobre seu corpo – algo proibido?

Qual a razão para tal? Faria sentido ler essa imagem por uma chave mórbida e pensar que quiçá a morte seja esse assunto proibido? Ou talvez a proibição gire em torno do afeto entre essas duas figuras?

No panorama das cerca de cinco décadas de produção de Victor Arruda, essa imagem chama a atenção pelo convite a uma contemplação mais silenciosa. Comumente associado às noções de pastiche, de humor rasgado ou, como diria Paulo Sérgio Duarte, de um “escárnio só”,¹ o artista possui outras imagens que convidam o espectador a se debruçar em um ritmo menos acelerado do que as obras que remetem aos quadrinhos, ao desbunde da informalidade da língua portuguesa e ao seu olhar certeiro para os contrastes inusitados de cores. Há algo *noir* nestes trabalhos que, tal qual o gênero cinematográfico, nos apresenta uma cortina de mistério e aquele gosto na boca de um cigarro fumado atrás do outro.

É curioso observarmos a primeira fala do artista publicada em um jornal de 1975: “Minha pintura se propõe antes de mais nada a expressar situações humanas, situações geradoras de angústia e de confusão. (...) ‘Kitsch’ entra no meu

eye for unusual color contrasts. There is a noir quality to these works, evoking a sense of mystery and a lingering taste of cigarette smoke.

It is interesting to note the artist’s first statement published in a newspaper in 1975: “My painting primarily aims to express human situations that generate anxiety and confusion. (...) Kitsch enters my work precisely because of these qualities: humor and the pathetic.”² Below, we will explore the role of the pathetic in Arruda’s practice.

In the 1970s, the artist produced several black and white paintings depicting electric chairs. Amid the military dictatorship, Arruda

portrays scenes where the chairs appear to have a life of their own, animated in the emptiness of their seats. These themes continue into the 1980s, with new paintings showing various human bodies in a state of decay. In one such work, *No Banheiro do Navio* [In the Ship’s Bathroom] (1988), a male body disintegrates before our eyes. In *Composição com Três Figuras Sorrindo* [Composition with Three Smiling Figures] (1989), three human bodies are also depicted in a state of decomposition. In an untitled piece from the same period, a body suggesting a male erection contrasts with what appears to be a city skyline and an unidentifiable celestial object shining in the background—perhaps a flying



94

NO BANHEIRO DO NAVIO, 1988 / nanquim sobre tela [ink on canvas] / 160 x 130 cm [63 x 51 1/8 in] / Coleção [Collection] Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

95

trabalho, justamente, por estas características: a do humor e a do patético”.² Tomemos, então, a rota do patetismo em sua pesquisa.

Durante os anos 1970, algumas de suas pinturas em preto e branco representam cadeiras elétricas. Em plena ditadura militar, Arruda nos mostra cenários onde as cadeiras parecem ter vida própria, ativas perante o vazio de seus assentos. Esses objetos se perpetuam até a década de 1980, quando começam a surgir outras pinturas nas quais é possível ver diferentes corpos humanos escorridos. Em uma delas, *No banheiro*

do navio (1988), aquilo que parece um corpo masculino se desfragmenta perante nosso olhar. Já em *Composição com três figuras sorrindo* (1989), três anatomias humanas se apresentam também em decomposição para o espectador. Em uma obra sem título do mesmo período, um corpo que possivelmente indica uma ereção masculina é contraposto ao que parece ser o céu de uma cidade com um astro não identificável que brilha ao fundo – discos voadores? Fenômenos naturais? Algum eixo de comunicação entre a vida e a morte?

Time Goes By So Slowly

Raphael Fonseca

saucer, natural phenomena, or some form of communication between life and death?

A similar pictorial style is evident in works such as *Armadilha* [Trap], *Obrigado* [Thank You], and *Para sempre e ainda depois* [Forever and After Still], all from the 1990s. Featuring human bodies and elements such as stairs and skylines, these pieces replace the sexual vigor often suggested by the artist with fragmented bodies—such as two male bodies merging, which inspired the title of one painting *Armadilha* (meaning “trap” in Portuguese). These images explore the traps of seduction and the silence of solitary nights, revealing a different facet of Arruda’s practice compared to the sunlit aspects of his other works.



COMPOSIÇÃO COM TRÊS FIGURAS SORRINDO, 1989 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 180 x 126 cm [70 7/8 x 49 5/8 in] / Coleção particular [Private collection]

Fatura pictórica semelhante se percebe em trabalhos como *Armadilha*, *Obrigado* e *Para sempre e ainda depois*, todos da década de 1990. Entre o corpo humano e indicações de elementos como, outra vez, uma escada e a silhueta da cidade, o vigor sexual que muitas vezes é sugerido pelo artista dá lugar a um corpo que é sempre esfacelado – dois corpos masculinos se fundem e Victor Arruda opta por intitular a pintura por *Armadilha*. É nas armadilhas da sedução e no silêncio das noites solitárias que essas imagens parecem se mover, trazendo ao espectador uma faceta diferente do aspecto solar de outra parte de sua pesquisa.

Essas pinturas possuem algo da movimentação rápida dos pincéis em suas mãos; sempre há algo na forma como a cor preta se apresenta que faz com que a aproximemos de um rascunho desenhado. Durante a mesma década de 1990, essa forma de pintar abre espaço para uma experimentação em grande escala que assume de forma indireta a presença da mão do artista na superfície da tela. Trata-se de imagens que trazem as mesmas silhuetas de um corpo masculino – sapatos, calça comprida, camisa

These paintings reflect the artist’s swift brushstrokes. The application of black paint often gives them a draft-like quality. In the 1990s, his painterly approach opened the door to large-scale experimentation, which indirectly highlights the artist’s presence on the canvas. The images depict the same silhouettes of the male body—shoes, trousers, polo shirt, and glasses—representing a human body that can be seen as an archetype to be replicated.

Night & Day (1990) features a silhouette confronting an abyss: is the figure about to jump or simply contemplating the void? In a somewhat irreverent twist, Arruda completes his diptych with a colorful image showing a man urinating. While this painting may provoke a smile, the other works in his series

of abysses, which extend into the early 2000s, invite more enigmatic responses. *O pintor* [The Painter] (1994) places a figure against a large, monochrome gray background, while *O sedutor* [The Seducer] (from the year before) uses blue and red to highlight the figure’s small scale relative to its surroundings. In *Hierarquia* [Hierarchy] and *O esteta* [The Aesthete] (both 2000), the figure seems to have climbed or descended long staircases to contemplate a sort of universal void. In *Hierarquia*, as well as in other works like *A conversação* [The Conversation] and *A confabulação*

[The Confabulation] (both 1998), two identical bodies silently face each other at the center of the composition. Are these images small studies of loneliness? Could they reflect a certain existentialism? As the title from another painting from the 2000s suggests: *A ironia é apenas um álibi* [Irony is just an Alibi].

Just as in *Assunto proibido*, various clocks are represented or even appropriated as ready-mades throughout Arruda’s career, particularly in the 1980s. However, clocks in Arruda’s work symbolize more than just the literal aspects of time. Standing before one



polo e óculos. Eis um corpo humano que pode ser lido como um arquétipo a ser replicado.

Night & Day, de 1990, traz essa silhueta que se coloca perante um abismo: a figura em questão estaria prestes a pular ou estaria contemplando o vazio? Neste caso, em tom irreverente, Victor completa seu díptico com outra imagem que traz em cores a silhueta de um homem urinando. Se essa pintura pode trazer algum sorriso ao espectador, as outras dessa série de abismos, que se expande até a primeira década dos anos 2000, nos convidam a reações mais enigmáticas. *O pintor*, de 1994, coloca a figura perante um grande monocromo cinzento, ao passo que *O sedutor*, um ano antes deste, joga com as cores azul e vermelho e denota a escala diminuta deste corpo em relação ao seu entorno. Em *Hierarquia* e *O esteta*, ambos de 2000, a figura parece ter subido ou descido longas escadas apenas para contemplar essa espécie de vazio universal. Na primeira delas, assim como em outros trabalhos como *A conversação* e *A confabulação*, ambos de 1998, dois corpos idênticos se contemplam silenciosamente no centro da composição. Seriam estas imagens pequenos

estudos sobre a solidão? Poderíamos enxergar nelas um certo existencialismo? Como diria outra de suas pinturas dos anos 2000, *A ironia é apenas um álibi*.

Assim como em *Assunto proibido*, vemos diversos relógios representados ou mesmo apropriados como *ready-made* em outros momentos da carreira de Victor Arruda, em especial durante os anos 1980. De toda forma, tenho a impressão de que é longe das literalidades de sua iconografia que o tempo é codificado de forma mais severa e pesada em sua trajetória. Estar em pé diante de um desses abismos que costumam ultrapassar um metro e meio de largura é uma experiência ímpar. Olhar para essas figuras que observam o suposto vazio pictórico é olharmos para os nossos próprios abismos.

Voltando para *Assunto proibido*, onde já há um certo vazio que será aprofundado nesses trabalhos posteriores, ainda permanece uma dúvida sobre a que o artista se refere no título. Sendo um trabalho de 1989, e tendo em mente a forma como Victor há décadas pensa uma sexualidade *queer* em sua obra, faria sentido aproximar

of these abysses, often exceeding one and a half meters in width, is a unique experience. Gazing at these figures observing the supposed pictorial void is akin to looking into our own abysses.

When considering *Assunto proibido*, where a certain void is already present (and which will be deepened in his later works), a question arises about the meaning behind the title. Created in 1989, and given Arruda’s exploration of queer sexuality in his art over the decades, it is reasonable to associate this melancholic piece—with its monochromatic palette and the silence of watchful hours—with the HIV epidemic, one of the most controversial and taboo subjects of the 1980s. How much time do these sketched silhouettes have left?³ How much time do we, the viewers, need to contemplate this static image before questioning

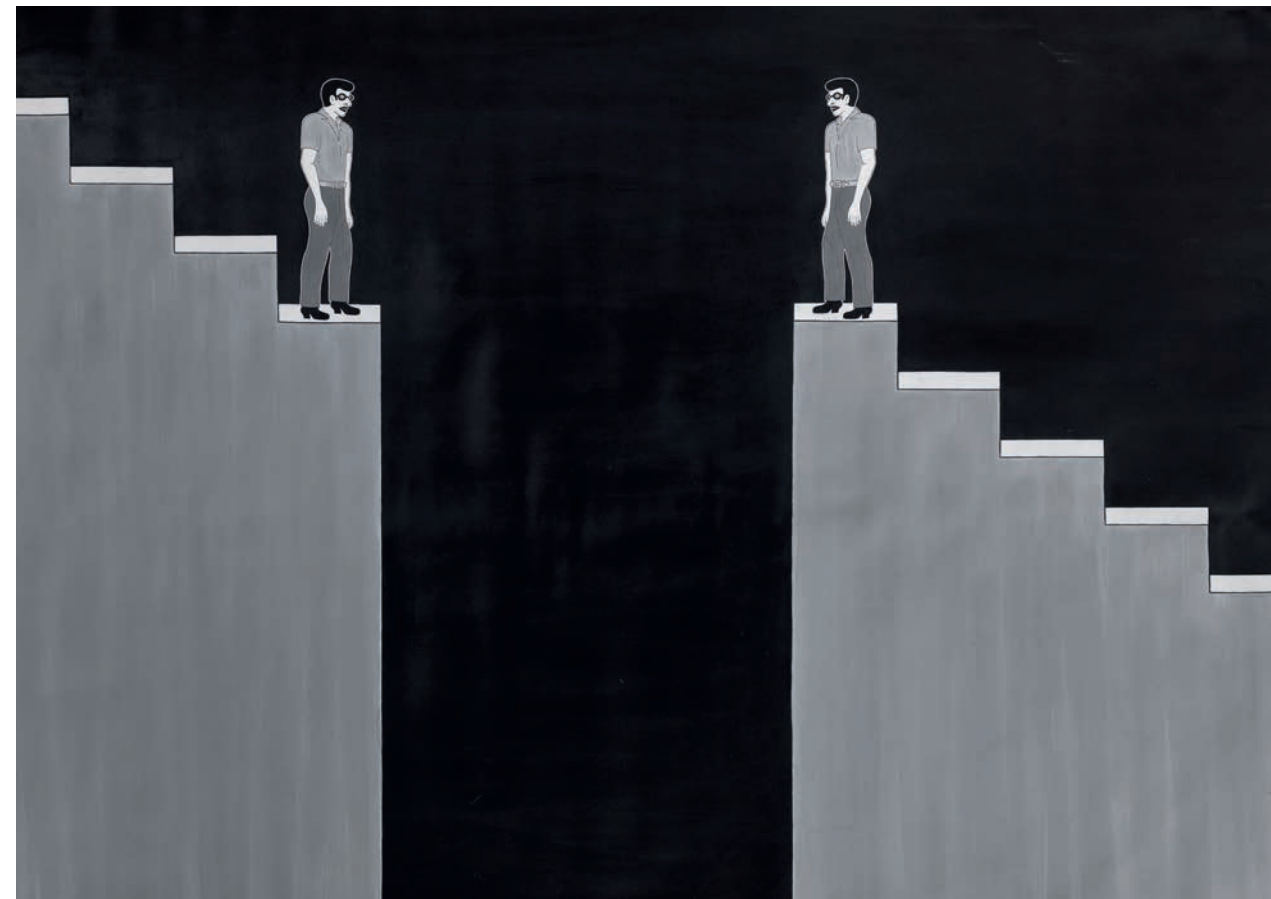




O SEDUTOR, 1993 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 130 x 110 cm [51 1/8 x 43 1/4 in] / Coleção [Collection] Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

98

99



HIERARQUIA, 1998 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 148,5 x 210 cm [58 1/2 x 82 5/8 in] / Coleção particular [Private collection]
O ESTETA, 2000 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 150 x 200 cm [59 x 78 3/4 in] / Coleção [Collection] Nelson Eizirik & Flávia Parente

esse conjunto melancólico – de sua paleta mais monocromática ao silêncio proporcionado pela vigília das horas – à epidemia do HIV, um dos assuntos mais polêmicos e alçados a tabu no decorrer da década de 1980? Quanto tempo resta a essas silhuetas aqui rascunhadas?³ Ou quanto tempo nós, espectadores, precisamos contemplar essa imagem estática e nos questionarmos a respeito de seu enigma? Ou, citando Susan Sontag,⁴ deveríamos refutar qualquer excesso interpretativo de nossa parte? Tudo tem uma interpretação?

Qual a velocidade do tique-taque desse pequeno relógio?

Em quatro de maio de 2024, Madonna realizou aquele que pode ser considerado o maior concerto da sua carreira na Praia de Copacabana, no Rio de Janeiro – mesmo bairro onde Arruda vive há décadas. Com estimativa de mais de um milhão e meio de pessoas ali presentes, o show trouxe uma onda de nostalgia. Comemorando os quarenta anos do seu primeiro álbum lançado

em 1983, a cantora se apresentou pela primeira vez no Brasil em 1993. Realizar esse show remetendo a ciclos de aniversário fez com que diferentes gerações refletissem sobre o tempo.

Após cerca de uma hora do início do show, Madonna cantou “Hung up”, faixa lançada em 2005, em seu álbum *Confessions on a dance floor*. A canção é famosa por seus versos iniciais que são repetidos em diversos momentos: “Time goes by so slowly” (“O tempo passa tão devagar”). Gritadas a plenos pulmões pela multidão presente no show, essas palavras ganhavam outro contexto nas celebrações do evento – como mensurar a velocidade do tempo em uma carreira tão profícua? Como a geração de Madonna lidava com o tempo em comparação com a aceleração das gerações *millennial*, Z e Alpha? “Hung up” é uma música sobre uma ligação telefônica; como repensar o tempo e trazer os versos da canção para experiências de comunicação à distância que hoje em dia apelam mais aos textos rapidamente escritos com apenas uma mão, às mensagens soltas de voz e ao uso do vídeo pelos nossos *smartphones*?

its enigma? Or, following Susan Sontag, should we abandon the notion that everything must be interpreted?⁴ Does everything have an interpretation?

How fast does this little clock tick?

On May 4, 2024, Madonna performed what could be considered the greatest concert of her career on Copacabana Beach in Rio de Janeiro—the same neighborhood where Arruda has lived for decades. With an estimated audience of over one and a half million people, the show evoked a wave of nostalgia. Celebrating the fortieth anniversary of her debut album, released in 1983, the singer—who first performed in Brazil in 1993—prompted different

generations to reflect on the passage of time with her anniversary-themed concert.

About an hour into the show, Madonna performed “Hung Up,” a track from her 2005 album *Confessions on a Dance Floor*. The song is known for its repetitive opening lines: “Time goes by so slowly.” When shouted by the crowd, these lyrics took on new significance. How does one measure time in such a prolific career? How does Madonna’s generation experience time compared to the accelerated pace of Millennials, Gen Z, and Gen Alpha? “Hung Up” is about a phone call; how can we reinterpret its lyrics in the context of modern communication, which now favors quick texts typed with one hand,

brief audio messages, and video calls on smartphones?

If we asked Victor Arruda about the speed of time, would he agree with Madonna’s depiction of its slowness in her song “Hung Up”? While the small violences and supposed “brutality” of his early paintings hint at a visual culture reminiscent of slapstick cinema, some of his work since the 1980s suggests a more ponderous sense of time. Perhaps, at certain moments in his life as a painter, some of his canvases seem to pass more slowly before us than others.

Caio Fernando Abreu, writing about Madonna’s 1993 concert in São Paulo, reflects on the aftermath for both his body and the public space: “On the hills of Morumbi, the

Victor Arruda

Time Goes By So Slowly

100

Time Goes By So Slowly

101



A CONVERSAÇÃO, 1998 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 160 x 130 cm [63 x 51 1/8 in] / Coleção particular [Private collection]

Se perguntássemos a Victor Arruda sobre a velocidade do tempo, será que ele concordaria com Madonna quanto à sua lentidão? Se as pequenas violências e suposta “bruteza” de suas primeiras pinturas apontam para uma cultura visual que se aproxima em certa medida até mesmo do cinema de chanchada, me parece que há algo em parte de sua produção, desde os anos 1980, que definitivamente sugere uma medição do tempo mais plumbica. Talvez sim, em certos momentos de sua vida e de sua produção como pintor, algumas de suas telas passem mais de vagar perante os nossos corpos do que outras.

Caio Fernando Abreu, ao escrever sobre o concerto de Madonna no jornal *O Estado de S. Paulo* em 1993, reflete sobre os efeitos sobre o seu corpo e sobre o espaço público do pós-show: “Pelos ladeiras do Morumbi, a noite tinha ficado fria, guardas tentavam organizar um trânsito histérico, os ônibus não vinham, as ruas pareciam sujas, as calçadas destruídas. Fugaz, o sonho passara. Ninguém era mais Madonna. Nem ela, de volta ao hotel, enjaulada lá no alto, enquanto cá embaixo o povo só queria receber uma espécie de autorização – a de que se pode

também, mesmo em tempos sombrios e sem graça, ser meio Madonna na vida”.⁵

Tenho a impressão de que essas imagens aqui pinçadas fazem coro a essa sensação de fim de festa apontada por Caio Fernando Abreu; quase como uma Quarta-Feira de Cinzas sem Carnaval anunciado. Seguindo com Madonna, e me lembrando de seu álbum *Bedtime stories*, de 1994, talvez valha a pena olhar mais uma vez para *Assunto proibido* e cantarolar repetidas vezes os últimos versos de “Take a bow”: “The show is over, say goodbye”.

night had turned cold. The police struggled to manage the frenzied traffic; buses were nowhere to be seen; the streets looked dirty; and the sidewalks were in disrepair. Fleetinglly, the dream was over. No one was Madonna anymore, not even the singer herself, back at the hotel, trapped high above. Meanwhile, down below, people sought some form of validation—reassurance that even in dark and dreary times, it is possible to be a bit of a Madonna in life.”⁵

I feel that the images highlighted here reinforce the sense of the end of the party aptly described by Caio Fernando Abreu—almost like Ash Wednesday without the preceding Carnival. Continuing with Madonna and recalling her

1994 album *Bedtime Stories*, it might be worth revisiting *Assunto proibido* while repeatedly humming the final lines of “Take a Bow”: “The show is over, say goodbye”.

Victor Arruda

Time Goes By So Slowly

102

Time Goes By So Slowly

Raphael Fonseca

103

1 DUARTE, Paulo Sérgio. “Tudo desvia”. In: NAVAS, Adolfo Montejo (Org.). *Victor Arruda*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011, p. 41. **2** ARRUDA, Victor in *Ibidem*, pp. 272–273. **3** “O conflito que o mundo tem institucionalizado com outras formas da sexualidade não heterodoxa deixa todas as suas marcas aqui, nesta tensão que percorre toda sua obra pictórica – e outros registros, vídeos, fotos –, em que o corpo é um verdadeiro campo de batalha, não só do prazer. E talvez manifestando outra coisa – a contribuição à questão sexual do movimento gay: a conquista do próprio corpo” (NAVAS, Adolfo Montejo. “Uma pintura crítica”. In: NAVAS, Adolfo Montejo (Org.). *Op. Cit.*, p. 25. **4** SONTAG, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. **5** ABREU, Caio Fernando. “Na cama por causa de Madonna”, *O Estado de S. Paulo*, 14 nov. 1993.

1 DUARTE, Paulo Sérgio. “Tudo desvia”. In: NAVAS, Adolfo Montejo (Ed.). *Victor Arruda* (Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011, p. 41). **2** ARRUDA, Victor in *Ibidem*, 272-273. **3** “The conflict that the world has institutionalized with non-heterodox forms of sexuality leaves its mark on the tension that runs through Arruda’s work—across his paintings, videos, and photos—where the body becomes a battlefield, not just of pleasure. Perhaps it also reflects something else: the contribution of the gay movement to sexual issues—the conquest of one’s own body.” (NAVAS, Adolfo Montejo. “Uma pintura crítica”. In: NAVAS, Adolfo Montejo (Ed.), *Op. Cit.*, 25. **4** SONTAG, Susan. *Contra a interpretação e outros ensaios* (São Paulo: Companhia das Letras, 2020). **5** ABREU, Caio Fernando. “Na cama por causa de Madonna”, *O Estado de S. Paulo*, Nov. 14, 1993.







HOMENAGEM A OSCAR DOMINGUEZ, COM ALGO DE JÚLIO GONZÁLEZ, 1988 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 130 x 110 cm [51 1/8 x 43 1/4 in] /
Coleção particular [Private collection]



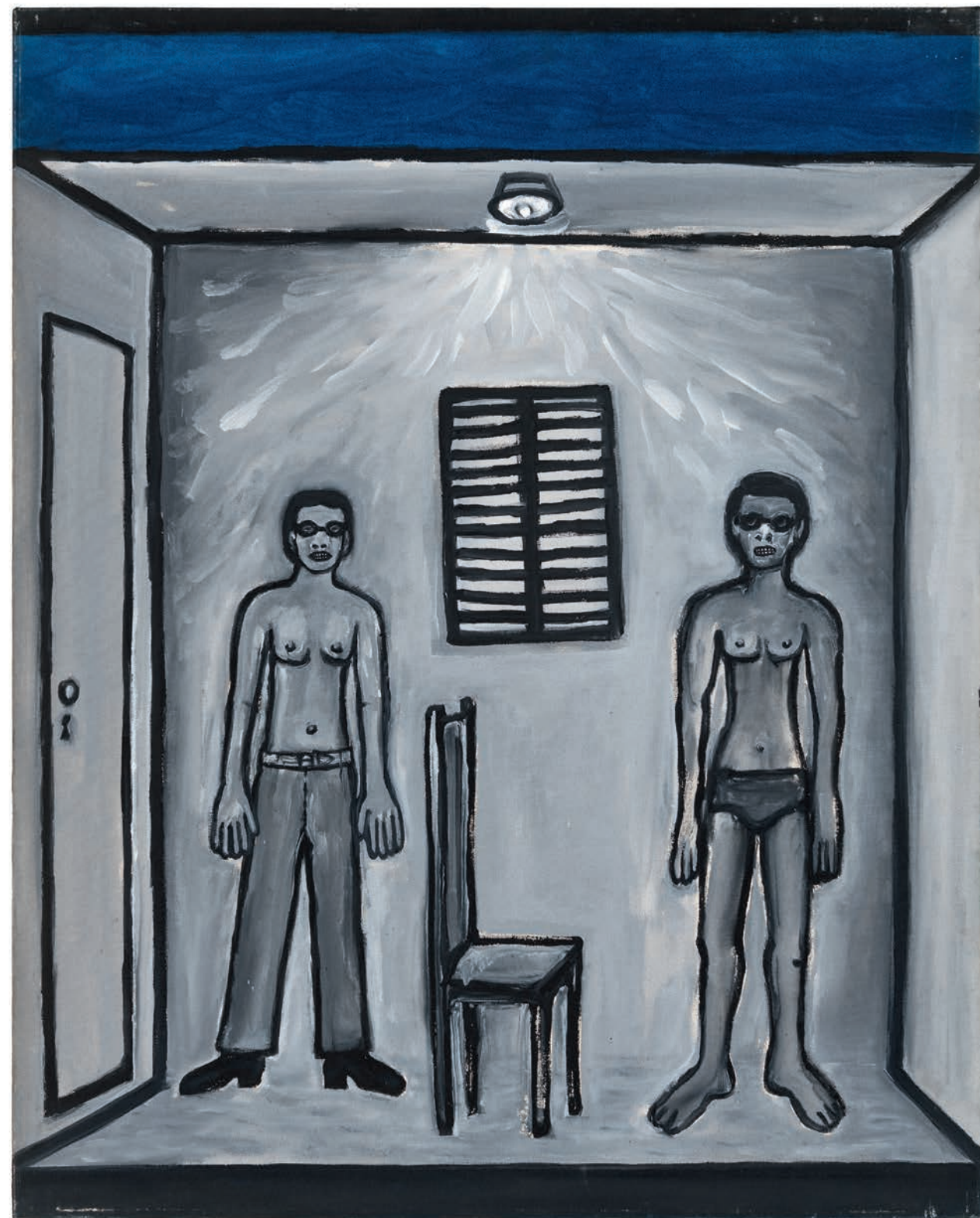
O PONTO EXATO, 2016/2019 / acrílica sobre tela sobre painel de aglomerado de madeira [acrylic on canvas on wood chipboard panel] / 107,5 x 158 cm
[42 3/8 x 62 1/4 in] / Coleção particular [Private collection]



DANÇA RINA - HOMENAGEM A ROBERT CRUMB, 1991 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 60 x 80 cm [23 5/8 x 31 1/2 in] / Coleção particular [Private collection]



SEM TÍTULO, 1991 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 100 x 100 cm [39 3/8 x 39 3/8 in] / Coleção particular [Private collection]



DOIS RAPAZES NUM QUARTO COM PORTA, LÂMPADA, JANELA E CADEIRA, 1992 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 100 x 80 cm [39 3/8 x 31 1/2 in] / Coleção particular [Private collection]



GRAFITE MÓRBIDO, 1986 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 92 x 73 cm / Coleção particular [Private collection]



MULHER DESAPARECENDO, 1987 / óleo sobre tela [oil on canvas] / 65 x 100 cm [25 5/8 x 39 3/8 in] / Coleção [Collection] Museu de Arte Contemporânea de Niterói (Rio de Janeiro)



SEM TÍTULO, S.D. [N.D.] / óleo sobre tela [oil on canvas] / 88,4 x 109 cm [34 3/4 x 42 7/8 in] / Coleção [Collection] Museu de Arte Contemporânea de Niterói (Rio de Janeiro)



BOOGIE-WOOGIE DO ENGENHO DE DENTRO, 1986 / óleo sobre tela [oil on canvas] / 60,5 x 73,5 cm [23 7/8 x 29 in] / Coleção [Collection] Museu de Arte Contemporânea de Niterói (Rio de Janeiro)



SEM TÍTULO, 1986 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 130 x 110 cm [51 1/8 x 43 1/4 in] / Coleção particular [Private collection]



HOMEM CACTUS, 2015 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 170 x 205 cm [66 7/8 x 80 3/4 in] / Coleção particular [Private collection]



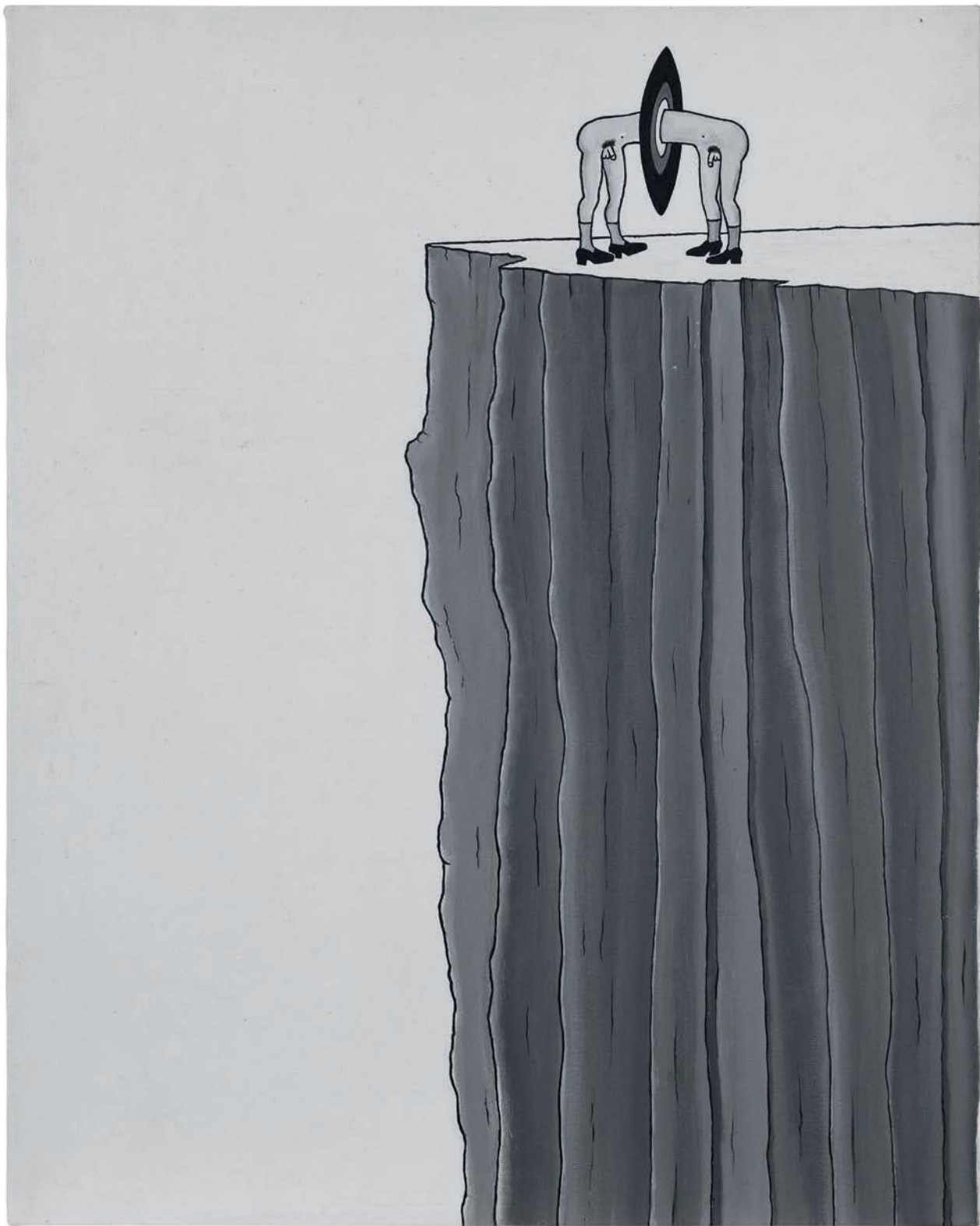
HOMENAGEM A PAUL KLEE, 1993 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 60,5 x 80 cm [23 7/8 x 31 1/2 in] / Coleção particular [Private collection]



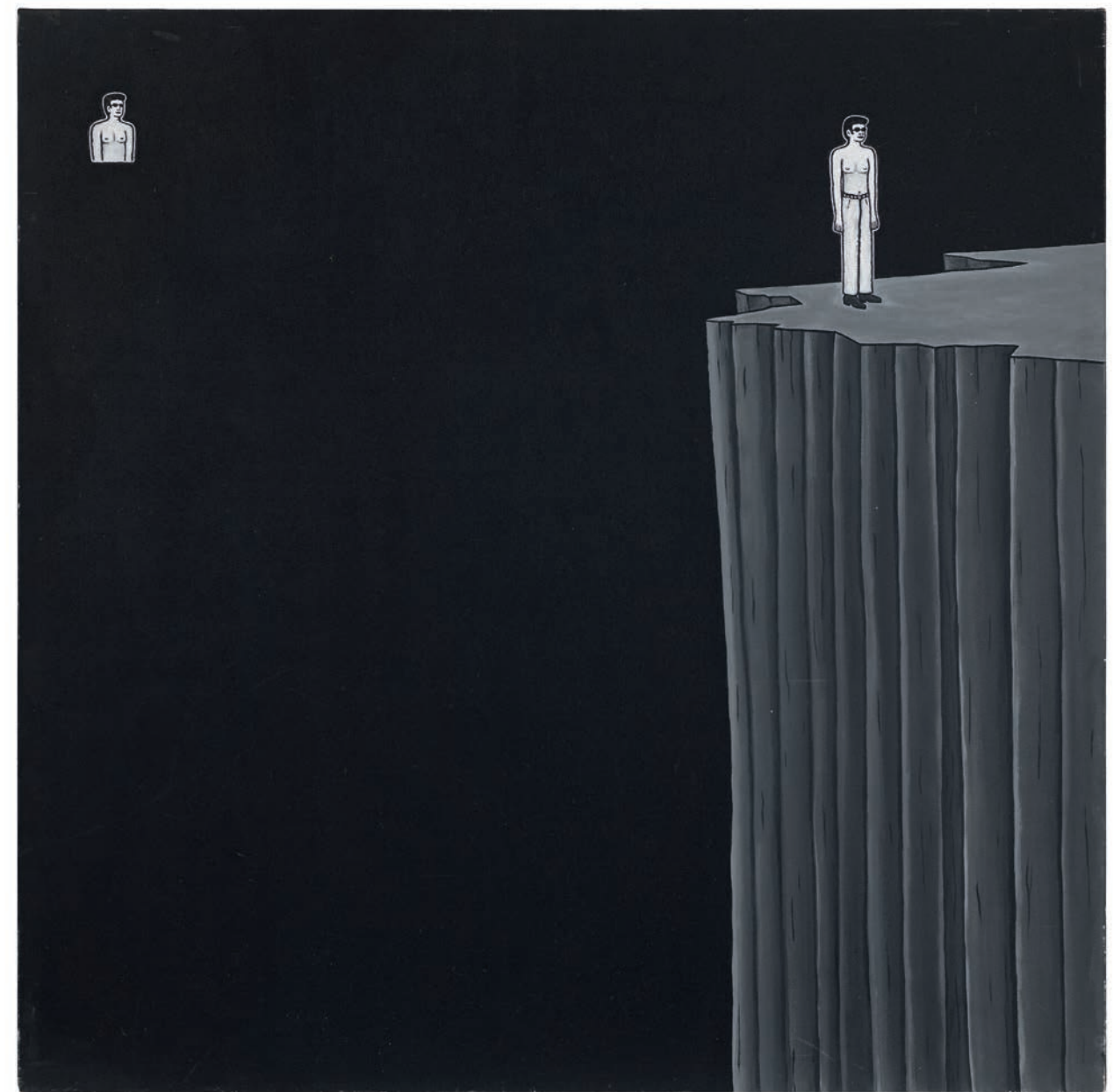
TRÊS RAPAZES, 1993 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 77 x 97 cm [30 1/4 x 38 1/4 in] / Coleção particular [Private collection]



COMPOSIÇÃO ERÓTICA COM PÃO DE AÇÚCAR E LUA, 1993 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 50 x 70 cm [19 3/4 x 27 1/4 in] / Coleção particular [Private collection]



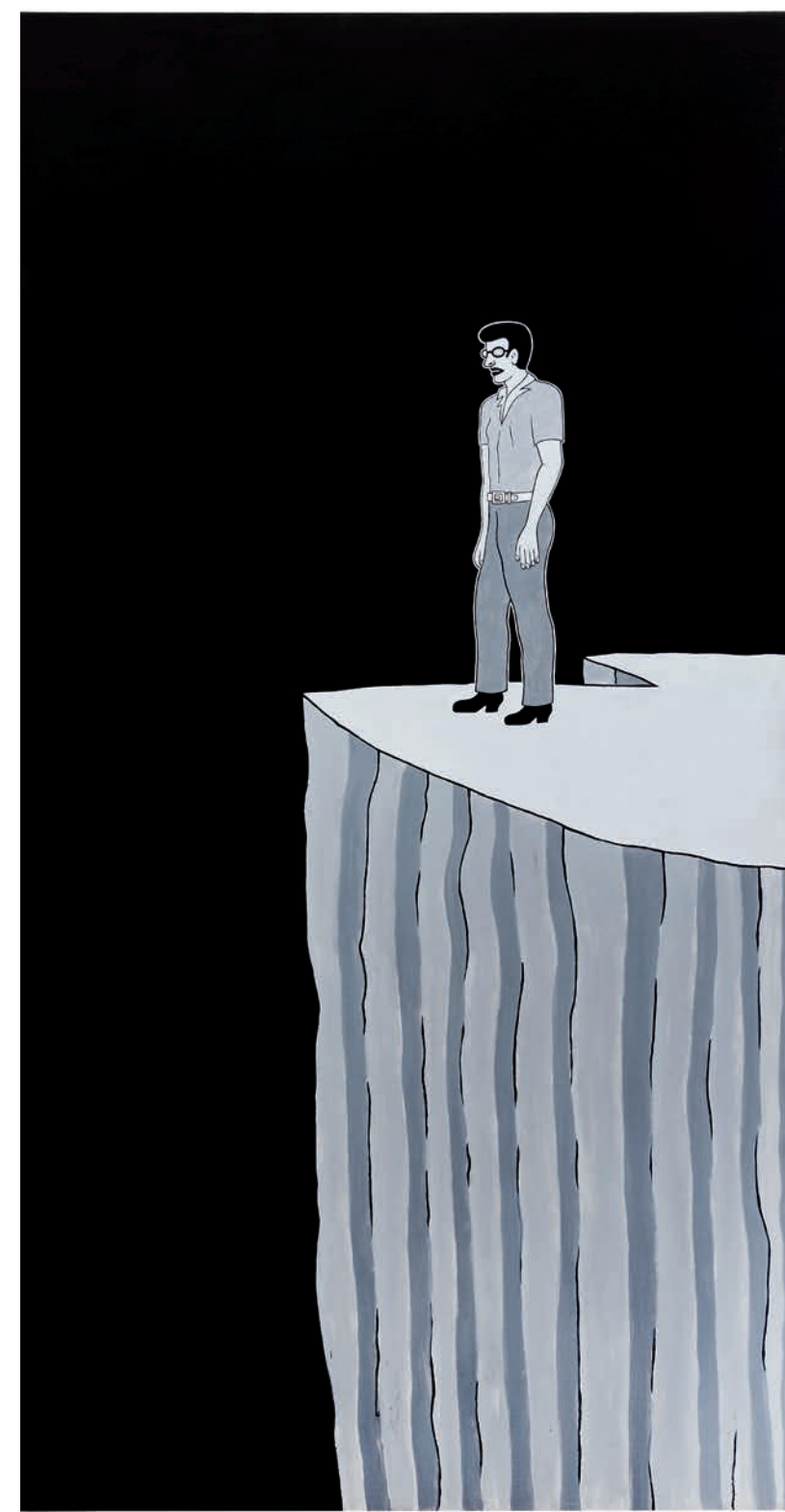
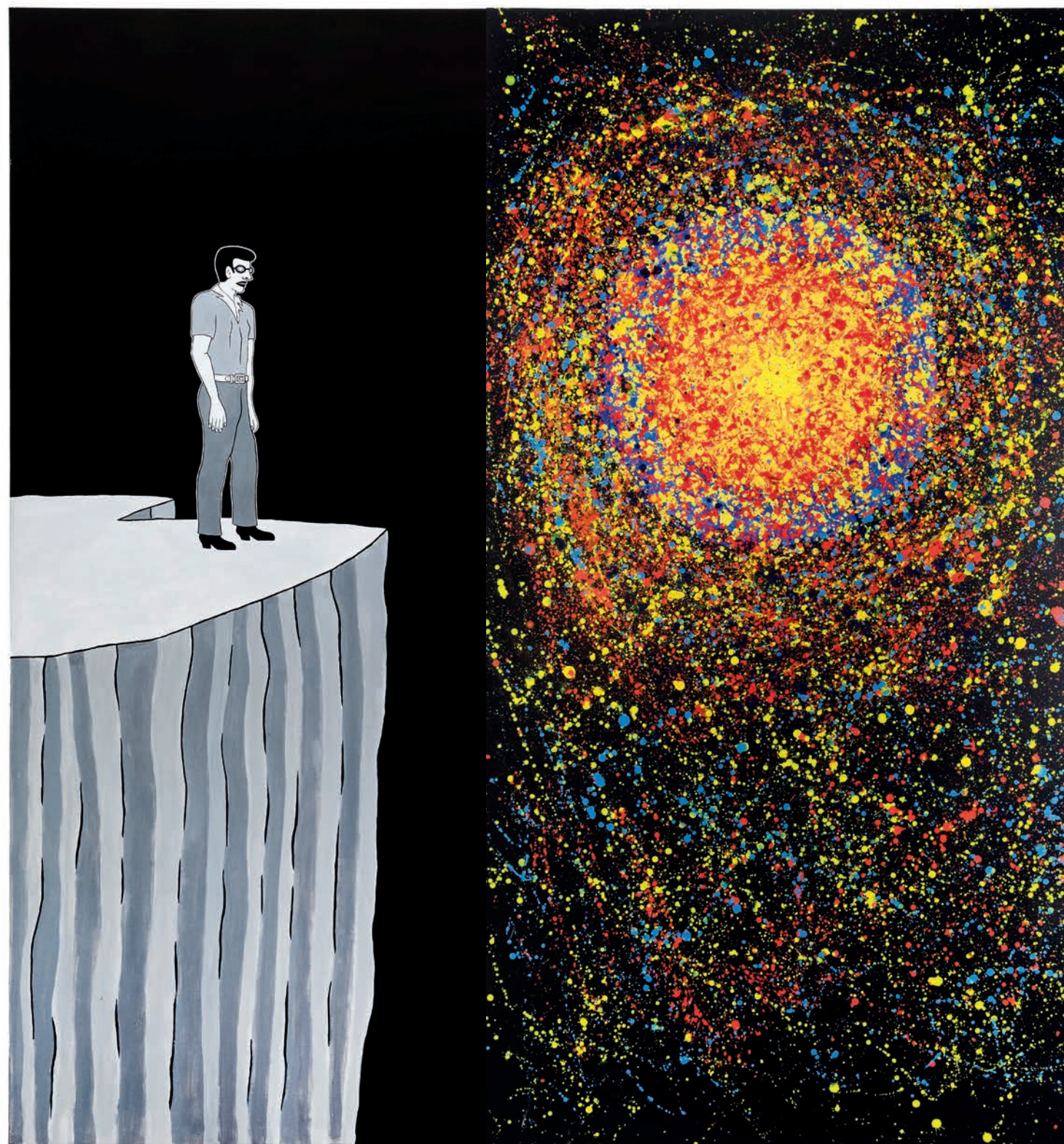
A BEIRA DO ABISMO, 1996 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 98 x 78 cm [38 5/8 x 30 3/4 in] / Coleção particular [Private collection]

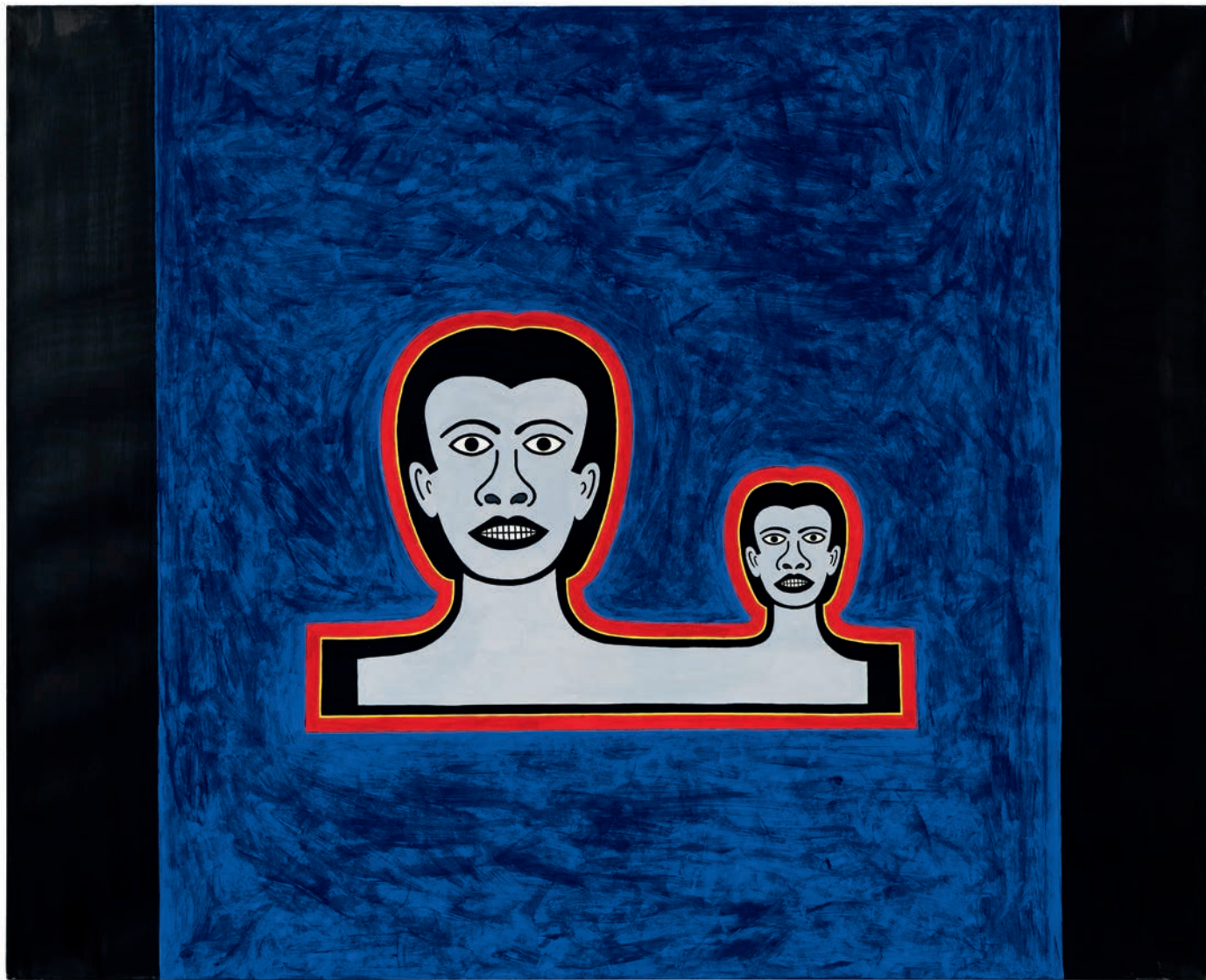


SEM TÍTULO, 1996 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 100 x 100 cm [39 3/8 x 39 3/8 in] / Coleção particular [Private collection]



O SOL E CINCO RAPAZES, 1997 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 100 x 80 cm [39 3/8 x 31 1/2 in] / Coleção particular [Private collection]





GÊMEOS, 1998 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 130 x 160 cm [51 1/8 x 63 in] / Coleção particular [Private collection]



ENCONTRARAM UMA ARARA MORTA DENTRO DO SAMOVAR DE VOVÓ, 2017 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 150 x 195 cm [59 x 76 3/4 in] / Coleção particular [Private collection]



STRIPTease, 1999 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 110 x 130 cm [43 1/4 x 51 1/8] / Coleção particular [Private collection]



CALEIDOSCÓPICO, 2022 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 195 x 145 cm [76 3/4 x 57 1/8 in] / Coleção particular [Private collection]



HOMENAGEM A ANTONIO DIAS, 2006 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 130 x 220 cm [51 1/8 x 86 5/8 in] / Coleção particular [Private collection]



**SELF-PORTRAIT
WITH LIPSTICK
AND BLONDE WIG**

**AUTORRETRATO
COM BATOM E
PERUCA LOURA**

DANIELA LABRA



AUTORRETRATO COM BATOM E PERUCA LOURA, 1992/1995 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 80 x 60,5 cm [31 1/2 x 23 7/8 in] /
 Coleção [Collection] Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

138

139

Self-Portrait with Lipstick and Blonde Wig

Daniela Labra

“I am Brazil’s first queer artist,” laughs Victor Arruda. The cisgender gay white man, born in the state of Mato Grosso in the 1940s, revels in the ways his life and work have defied moral and aesthetic protocols. From a politically influential family, his father, the brother of a senator, was a lawyer and served as secretary for various state government departments. His mother, a beautiful Russian woman from Manchuria, was his greatest supporter. Despite their traditional family background, his parents were respectful of their son’s choices and identity, defying the typical narrative of young homosexuals who face prejudice at home.

Growing up in Cuiabá, Victor Arruda faced bullying from his peers as soon as he hit puberty, while the other boys’ mothers

“Eu sou o primeiro artista *queer* do Brasil”, gargalha Victor Arruda. O homem branco cisgênero gay, nascido em Mato Grosso na década de 1940, se diverte com as quebras de protocolo moral e estético proporcionadas por sua própria vida e obra. De família politicamente bem posicionada, seu pai, irmão de um senador, era advogado e foi secretário de diferentes pastas governamentais do estado. Já a mãe, uma bela mulher russa da Manchúria, foi a sua maior apoiadora. Apesar do seio familiar tradicional, seus pais eram respeitosos com as escolhas e forma de ser do filho, fugindo à regra das histórias de jovens homossexuais marcadas por preconceito dentro de casa.

Crescendo em Cuiabá, Victor Arruda logo na puberdade começou a enfrentar *bullying* de colegas enquanto já era considerado má influência pelas mães de garotos. Ele diz que não se importava: “Eu sempre me esforcei pra ser viado!”, brinca, narrando afetadamente os ataques diretos que sofreu ainda adolescente. Aos treze anos, por desejo próprio, se mudou para o Rio de Janeiro, cidade que frequentava nas férias, para estudar em um internato. Nos fins de

already considered him a bad influence. He says he didn’t care: “I always made an effort to be queer!” he jokes, dramatically recounting the direct attacks he suffered as a teenager. At thirteen, by his own choice, he began attending a boarding school in Rio de Janeiro, a city he used to visit on vacations. On weekends, he stayed at his aunt and uncle’s house but was soon expelled because his maternal aunt could not tolerate his impetuous and mocking behavior. Victor was then rescued by his mother, who ended up settling with him in Copacabana: “I, a thirteen-year-old queer, brought the whole family to Rio,” he boasts.

Establishing himself in the city that would become his base and inspiration in life, he began painting at seventeen as a self-taught artist. Although he had been

semana, ficava alojado na casa de tios, mas foi expulso em pouco tempo pois sua tia materna não tolerava a conduta impetuosa e debochada do sobrinho. O estudante Victor, então, foi acudido pela mãe, que terminou por instalar-se com ele em Copacabana: “Eu, uma bicha de treze anos, trouxe a família toda para o Rio”;¹ gaba-se.

Estabelecendo-se na cidade que se tornaria sua base e inspiração na vida, começou a pintar aos dezessete anos como autodidata. Embora fosse um observador da camada aristocrática e política no Brasil desde criança, sua obra não sucumbiu às censuras do meio tradicionalista que o criou. Ao contrário, quis implodi-los por meio da arte.

Arruda formou-se em museologia e cultivou-se em viagens, museus e muitos livros. O *lifestyle* da burguesia hipócrita, o cotidiano caótico do Rio de Janeiro, a cena artística centrada na Zona Sul e a boemia deram o contexto das suas despudoradas pinturas de gênero que retratam costumes, tradições e comportamentos de época. Já nos primeiros anos de sua produção, os desenhos toscos de cenas de assédio sexual,

part of the aristocratic and political class in Brazil since childhood, his work did not succumb to the censorship of the traditionalist environment that raised him. On the contrary, he aimed to dismantle it through his art.

Arruda graduated in museology and expanded his knowledge through traveling, museum visits, and extensive reading. The hypocrisy of the bourgeoisie, the chaotic day-to-day life in Rio de Janeiro, the carioca art scene centered in the South Zone, and a bohemian lifestyle provided the backdrop for his bold genre paintings that depict the customs, traditions, and behaviors of the time. In the early years of his work, crude drawings of scenes depicting sexual and moral harassment, seduction, and perversion were combined with

moral, aliciamento e perversões eram associadas à escrita, como narrativas de histórias em quadrinhos. Carregando na paleta cinza, o artista criou uma estética mesclando desde a visibilidade da arte brasileira não-acadêmica à Arte Pop, lembrando, em alguma medida, a figuração de contemporâneos como Rubens Gerchman, Roberto Magalhães e a fase inicial do amigo Antonio Dias.

Após cinquenta anos de pensamento em desenho, superfície e linguagem, as referências artísticas de Arruda são muitas: do mais mundano ao sofisticado, do modernismo ao contemporâneo, local e global. O *kitsch* escrachado do artista que homenageia os desenhos chulos das portas de banheiros inspira-se no modernismo de Francis Picabia, Pablo Picasso, Piet Mondrian; nas cores e críticas da Arte Pop e a nova figuração dos anos 1960; na arte conceitual e política, na pintura expressionista em todas as suas fases, nas práticas multidisciplinares, sempre atento aos debates políticos, históricos e culturais de nosso tempo. Arruda deixou-se emocionar pela arte dos esquizofrênicos, dos rabiscos dos presidiários, a arte popular de mestres brasileiros e

writing, resembling comic book narratives. Using a gray palette, the artist created an aesthetic that blended non-academic Brazilian art with Pop Art, somewhat reminiscent of contemporaries like Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, and the early phase of his friend Antonio Dias.

After fifty years of exploring drawing, surface, and language, Arruda's artistic references are vast, ranging from the mundane to the sophisticated and spanning modernism to contemporary art, from local to global influences. The artist's overt kitsch, which pays homage to the crude scrawls typically found on bathroom doors, draws inspiration from modernists like Francis Picabia, Pablo Picasso, and Piet Mondrian; the colors and critiques of Pop Art and the new

a relação temporal proposta por On Kawara ou Roman Opalka em trabalhos que marcam datas e números confirmando a passagem do tempo e a finitude.

Nos trabalhos figurativos da primeira década de produção, a linguagem aproxima-se da arte bruta de Jean Dubuffet, das ilustrações de cordel, ou dos folhetins pornográficos de Carlos Zéfiro – a catequese sexual dos meninos entre 1950 e 1980. Contudo, a pintura de Roy Lichtenstein, vista de perto pela primeira vez em uma viagem a Londres, foi uma de suas influências iniciais mais importantes, ainda que Arruda nunca tenha glamourizado a cultura da classe média branca dos anos 1960–1970 e da própria estética de HQs como fez o estadunidense. Nelson Rodrigues, jornalista e cronista do Rio de Janeiro, e James Baldwin, o escritor e ativista negro, gay, norte-americano, inspiram as atmosferas das cenas despudoradas e desprezíveis das pinturas de Arruda. Sua arte é uma ofensiva à canalhice e pornografia da própria sociedade machista burguesa que perpetua violências de gênero, raça e classe como

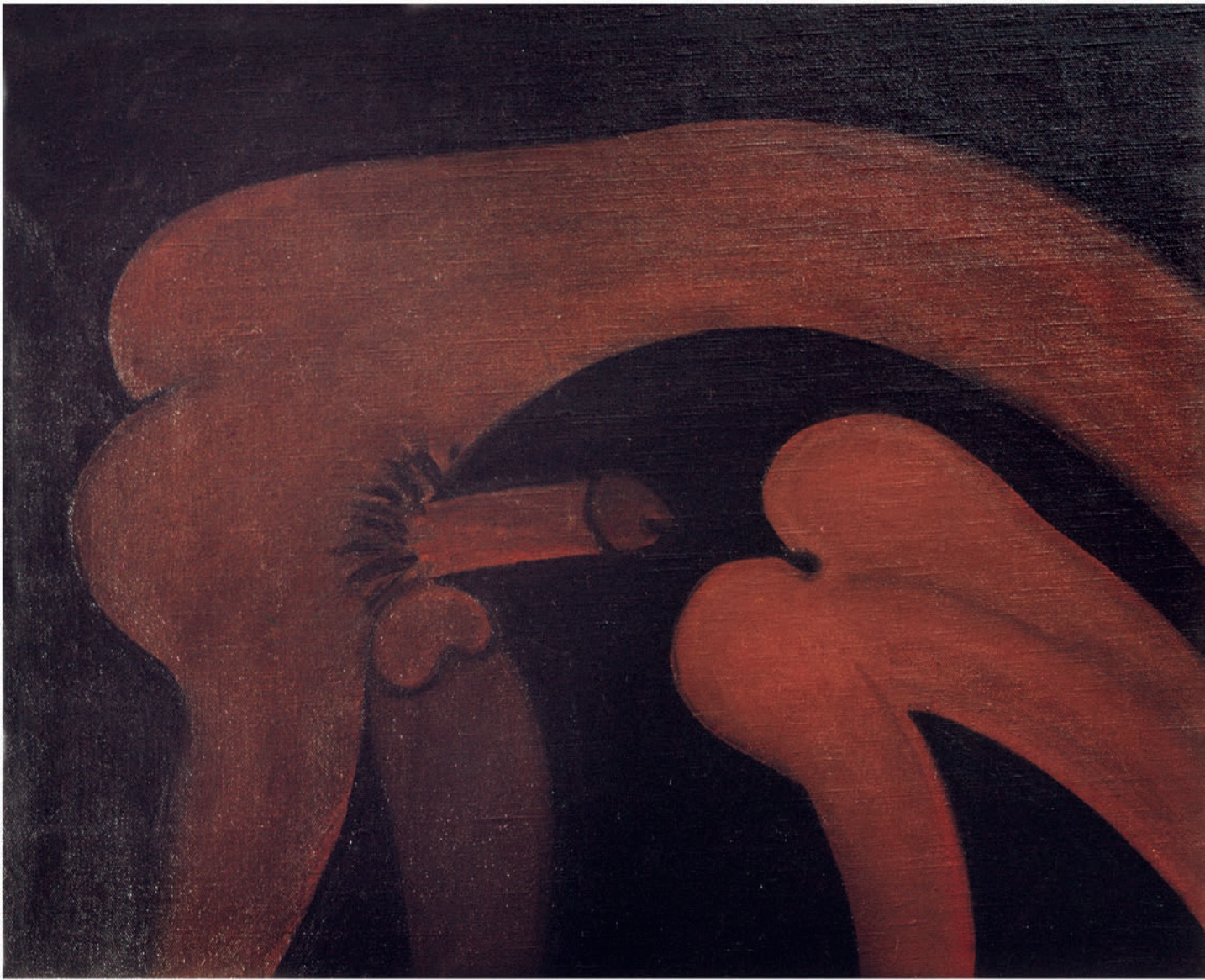
figuration of the 1960s; conceptual and political art; expressionist painting in all its phases; and multidisciplinary practices, always staying engaged with contemporary political, historical, and cultural debates. Arruda has also been influenced by the art of schizophrenics, the scribbles of prisoners, the folk art of Brazilian masters, and the temporal concepts explored by On Kawara and Roman Opalka in works that include dates and numbers, reflecting the passage of time and the notion of finitude.

In his figurative works from the first decade of his career, Arruda's style bears similarities to Jean Dubuffet's art brut, the illustrations of Brazilian cordel literature, and the pornographic pamphlets of Carlos Zéfiro—reflecting the sexual education available to boys

Victor Arruda
Autorretrato com batom e peruca loura

from 1950 to 1980. However, Roy Lichtenstein's paintings, which Arruda first encountered up close during a trip to London, were among his most significant early influences, although Arruda never glamorized the white middle-class culture of the 1960s and 1970s or the comic book aesthetics as Lichtenstein did. Nelson Rodrigues, the journalist and chronicler from Rio de Janeiro, and James Baldwin, the Black gay American writer and activist, inspire the bold and provocative atmospheres in Arruda's paintings. His art critiques the debauchery and pornography of bourgeois, patriarchal society, which perpetuates gender, race, and class violence as tools of power in Brazil and many other colonized nations.

Self-Portrait with Lipstick and Blonde Wig



instrumentos de manutenção de poder, no Brasil e em tantas outras nações colonizadas.

Para Frederico Moraes, tudo o que se apresenta na pintura de Victor Arruda nas primeiras duas décadas de sua produção “apenas encobre o verdadeiro conteúdo de sua pintura, que é o pênis”.² O falocentrismo, neste caso, pode ser entendido como a cultura de masculinidade dominante castradora a qual é preciso denunciar, debochar, avacalhar – se libertar. Dildos, paus, caralhos, cus, bucetas, bundas, tetas, peitorais, caras e bocas. O artista, movido pelo desejo de mostrar quem era e esculhambar as hierarquias impostas do *lifestyle* heteronormativo, quebrou com os paradigmas das “belas artes”.

Victor Arruda absorve o que lhe interessa e devolve ao mundo uma expressão artística para além de categorias. Suas telas podem ser barulhentas, histriônicas, como é boa parte da produção mais atual; ou silenciosas, com motes densos que se repetem em diferentes trabalhos. Esse é o caso das pinturas de máquinas de choques nos anos 1970 – época em que começa a atender sessões de psicanálise, ou do abismo

For Frederico Moraes, everything in Victor Arruda’s paintings from the first two decades of his career “merely masks the true content of his art: the penis.”² In this sense, phallocentrism is perceived as the prevailing, castrating culture of masculinity that needs to be challenged, mocked, and subverted—liberated from its confines. Featuring dildos, penises, vaginas, asses, tits, chests, faces, and expressions, Arruda’s work is driven by a desire to reveal his true self and dismantle the hierarchies of heteronormative narratives. In doing so, the artist broke away from the conventions of the “fine arts.”

Victor Arruda absorbs what interests him and translates it into artistic expressions that transcend conventional categories. His paintings can be loud and histrionic,

literal-existencial aos pés de um homem solitário, nos anos 1990. O processo psicanalítico o acompanhará por cinco décadas, levando-o a um caminho de autoconhecimento profundo que também lhe fez compreender melhor o seu próprio universo visual.

Nos anos 1980–1990, a temática homoerótica em sua obra ficou mais explícita. O pano de fundo sócio-político no Brasil e no mundo trazia acontecimentos como a volta da democracia brasileira, o final da Guerra Fria, e a epidemia de AIDS – que vitimou especialmente homens homossexuais. De certo modo, a vida e obra de artistas como Leonilson, Jorge Guinle e Keith Haring, infectados e mortos pelo “vírus gay”, estão presentes em algumas figurações de Arruda, como *Assunto proibido* (1989), *Boogie-woogie do Engenho de Dentro* (1985) ou *Ideia fixa* (1998), entre outras.

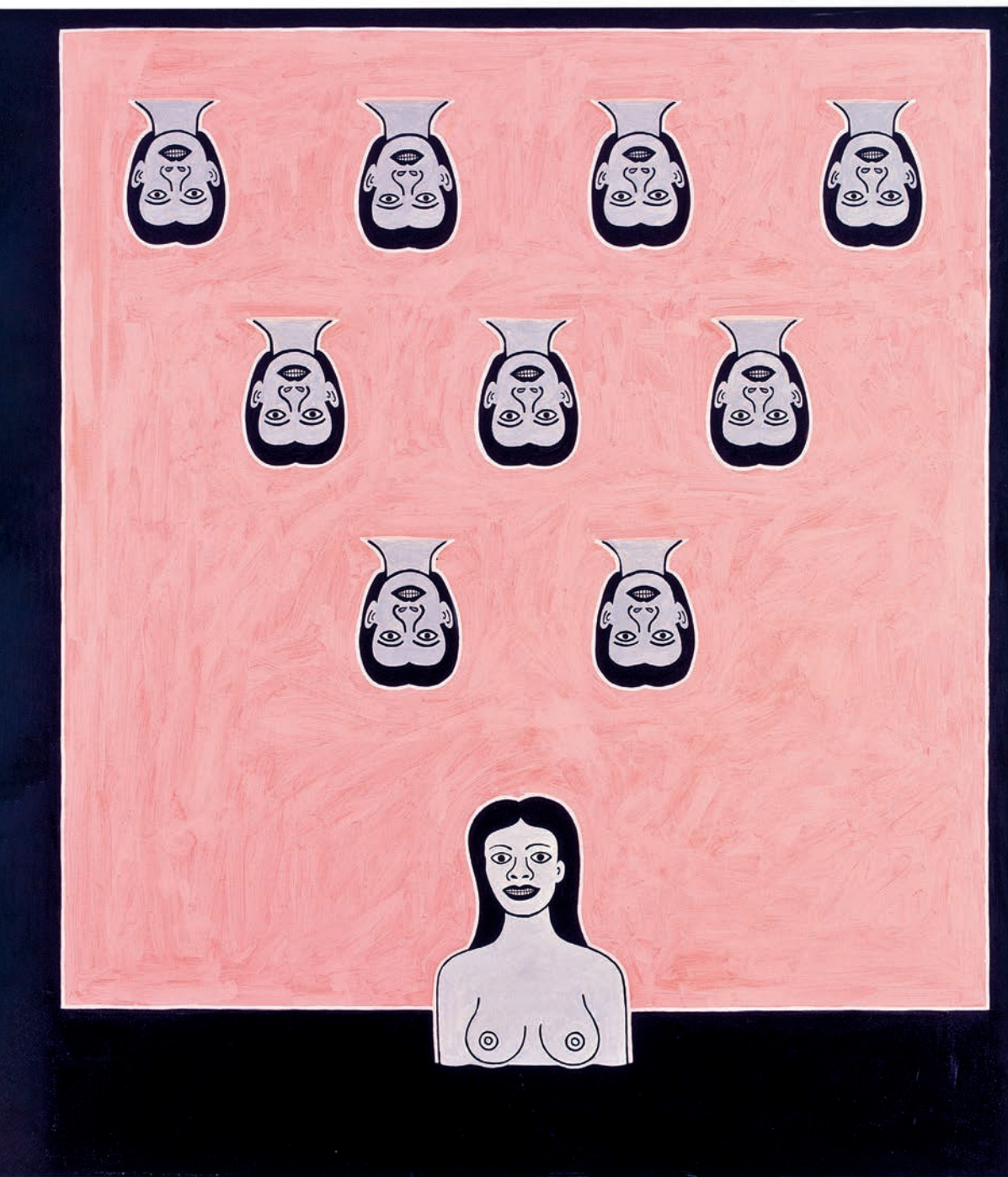
Considerando-se fora de movimentos e grupos artísticos, Victor Arruda ouviu conselhos honestos de colegas desencorajando-o a mostrar seus trabalhos. Como aponta Adolfo Montejo Navas, o artista viveu “uma situação própria e

which particularly affected gay men. In this context, the lives and works of artists like Leonilson, Jorge Guinle, and Keith Haring, who were affected by the “gay virus,” are reflected in some of Arruda’s pieces, such as *Assunto proibido* [Forbidden Subject] (1989), *Boogie-Woogie do Engenho de Dentro* [Boogie-Woogie from Engenho de Dentro] (1985), and *Ideia fixa* [Fixed Idea] (1998), among others.

Considering himself outside mainstream artistic movements and groups, Victor Arruda encountered discouragement from some peers about showcasing his work. As Adolfo Montejo Navas notes, the artist found himself “in a unique situation, operating at the fringes of Brazilian art historiography.”³ He participated in a few significant national and international



BOOGIE-WOOGIE DO ENGENHO DE DENTRO, 1985 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 64 x 49 cm [25 1/4 x 19 1/4 in] / Coleção particular [Private collection]



exhibitions and was respected by figures such as the Italian critic Achille Bonito Oliva. However, it was only in the 2020s that his work began to receive the attention it deserved within the contemporary art world. According to the artist, this late recognition is due to his unflinching approach to topics that many prefer to avoid. “Art is seen as something supposed to be superior; you can’t talk about sex, money, or human dickishness.”⁴ Although his work appeared in salons, museums, and galleries across the country, it was often considered unpublishable and even unsellable—despite its extraordinary boldness.

Today, Victor Arruda’s placeless aesthetics have found their historical moment. The reception of his work has expanded through the eyes of younger generations

for whom art is indeed a place to “talk about human dickishness” and other pressing issues faced in an exhausted, violent modernity. Until the 2000s, the art system was almost entirely focused on the glorification of cisgender, heteronormative white men. However, with the so-called “decolonial turn” that has been gaining momentum in culture and politics since the late 20th century, especially in Western societies and former colonies, representatives of historically silenced groups have been gaining visibility and power in various sectors. This not-so-silent revolution is globally reshaping the arts with new paradigms outside the historical norm of whiteness. Although whites still hold most of the money that creates victims—as Arruda ironically highlighted in his neon work *Homenagem às vítimas do*

uma participação no limite da historiografia brasileira”.³ Ele participou de exposições nacionais e internacionais relevantes, bem considerado por nomes como o crítico italiano Achille Bonito Oliva. Mas é somente nos anos 2020 que sua obra começou a receber a devida atenção no sistema da arte contemporânea. Para o artista, a aclamação tardia se deve ao modo escrachado de abordar temas dos quais ninguém quer ouvir. “Arte é uma coisa superior, não dá pra falar de sexo, falar de dinheiro, falar da escrotice humana.”⁴ Ainda que tenha circulado em salões, museus e galerias no país, sua pintura quase sempre foi considerada impubli-cável e até invendável – embora extraordinariamente ousada.

Hoje, a estética sem lugar de Victor Arruda encontra o seu tempo histórico. A recepção da obra ampliou-se no olhar de gerações mais jovens para quem a arte é, sim, um lugar para “falar da escrotice humana” e outras tantas problemáticas de uma modernidade violenta esgotada. Até os anos 2000, o sistema artístico era quase todo voltado para a glorificação de homens brancos cisgênero heteronormativos. Contudo, com o chamado “giro decolonial” que ganha

corpo na cultura e política desde o final do século passado, em especial em sociedades ocidentais e ex-colônias, representantes de grupos historicamente silenciados vêm conquistando espaços de visibilidade e poder em vários setores. Uma revolução nem tão silenciosa que globalmente está tomando o meio das artes com novos paradigmas fora da norma histórica da branquitude. Embora ainda sejam os brancos os maiores detentores do dinheiro que causa vítimas – como ironizou Arruda na obra em neon *Homenagem às vítimas do dinheiro* (2014) –, o des-embranquecimento nas artes tem se dado com força tanto na academia como no mercado e instituições.

Na abordagem das teorias anticoloniais, as discussões sobre sexualidade e erotismo não podem ser dissociadas de fatores culturais e históricos. Nos anos 1990, no rastro traumático da AIDS e a nova configuração geopolítica global, se somaram às teorias críticas do colonialismo de então as primeiras teorizações sobre o corpo, gênero, sexualidade e a subjetividade *queer* como experiência política revolucionária. A filósofa Judith Butler, a partir do pensamento de

dinheiro [Homage to the Victims of Money] (2014)—the de-whitening of the arts is gaining strength both in academia and in the market and institutions.

In the context of anti-colonial theories, discussions on sexuality and eroticism cannot be separated from cultural and historical factors. In the 1990s, in the traumatic aftermath of AIDS and the new global geopolitical landscape, early theories about the body, gender, sexuality, and queer subjectivity as revolutionary political experiences were added to the critical theories of colonialism. Philosopher Judith Butler, building on Michel Foucault’s thinking, deconstructed the compulsory relationship between the categories of gender and sex. As she observed, gender is not something “seemingly fixed



Victor Arruda

Autorretrato com batom e peruca loura

146

Self-Portrait with Lipstick and Blonde Wig

Daniela Labra

147

as sex,” and “when the constructed status of gender is theorized as radically independent of sex, gender itself becomes a free-floating artifice.”⁵ These and other ideas revolutionized debates on sexual identities and orientations. In the following decade, trans philosopher Paul Preciado went further, proposing that everything is a social architecture resulting from relational processes in the world.⁶

The term “queer” emerged in the United Kingdom in the 18th century, during the reign of Queen Victoria (1837–1901). It negatively defined those who did not conform to heterosexual norms. In the 1980s and 1990s, during the third wave of feminism in the United States

and the rise of activist movements like ACT UP, which supported AIDS victims, queer politics began to take shape. The term, previously used pejoratively towards gay men and lesbian women, was embraced by groups who saw themselves outside traditional categories of sexuality and excluded from white, middle-class gay movements. The “queer turn” aimed to develop more radical political perspectives, as well as more inclusive sexual cultures and communities, welcoming transgender, non-binary, and Black individuals. The term thus transitioned from being a symbol of social repression to being redefined within its own field of study.

Around 2001, Paul Preciado began to investigate and theorize

Michel Foucault, irá desmontar a relação compulsória entre as categorias de gênero e sexo. Como observou, “gênero não é (...) algo aparentemente fixo como o sexo” e “quando o status construído de gênero é teorizado como sendo radicalmente independente do sexo, o gênero em si se transforma em um artifício fluido”.⁵ Essas e outras ideias revolucionaram os debates sobre identidades e orientações sexuais. Na década seguinte, o filósofo trans Paul Preciado vai além, propondo que tudo são arquiteturas sociais resultantes de processos relacionais no mundo.⁶

O termo *queer* surgiu no Reino Unido no século 18, durante o reinado de Victoria I (1837–1901). Ele definia, negativamente, aqueles que não se ajustassem à norma heterossexual. Nos anos 1980–1990, ao mesmo tempo em que se dava a terceira onda feminista nos Estados Unidos e surgiam movimentos ativistas como o ACT UP, de apoio às vítimas de AIDS, políticas *queer* começaram a ser articuladas. O termo, até então pejorativo contra homens gays e mulheres lésbicas, foi abraçado por grupos que se percebiam fora de categorias de sexualidade, e também distantes dos movimentos gays brancos e

de classe média. A “virada” *queer* almejava desenvolver perspectivas políticas mais radicais, além de culturas e comunidades sexuais ainda mais inclusivas, acolhendo pessoas transgênero, não-binárias e negras. O termo foi, então, deixando de ser um símbolo de repressão social para ressignificar-se em um campo de estudos próprio.

Por volta de 2001, Paul Preciado começa a investigar e teorizar políticas do corpo revolucionário a partir do dildo, ou vibrador. O objeto, tornado popular nos final do século 20, ganhou status de tecnologia sexual que aproxima o corpo biológico ao *cyborg*: um artefato irreverente que ninguém quer falar a respeito, mas que diz muito sobre a relação com o corpo e a construção – e dissociação – de gênero *versus* sexo.

Diante da complexidade das teorias e diversidade dessas práticas, seria redutor tanto para a arte de Arruda como para o próprio campo de estudos, definir a sua obra como *queer*. Contudo, a existência marica, viada do artista sempre foi um ato de resistência existencial – ou melhor, de insistência. As composições obscenas, repletas

revolutionary body politics through the concept of the dildo, or vibrator. This object, which became popular at the end of the 20th century, attained the status of a sexual technology that bridges the biological body and the cyborg: an irreverent artifact that few want to discuss, yet it speaks volumes about the relationship with the body and the construction—and dissociation—of gender versus sex.

Given the theoretical complexity and diversity of queerness, it would be reductive to define Arruda’s art as merely queer. However, the artist’s flamboyant, unapologetic existence has always been an act of existential resistance—or rather, insistence. His obscene compositions, filled with sexual organs, homoerotic

de órgãos sexuais, cenas homoeróticas e atmosferas de fetiche também são irreverentes e incômodas pelos temas que ninguém queria falar publicamente, incluindo os dildos como artefatos de prazer e humor. Sua pintura erótica representa o gozo sarcástico do autor que se afirma como sujeito dissidente na sociedade dissimulada e amoral. Tanto a obra antiga quanto a atual se atualizam junto às discussões *queer*, em sintonia com esta e outras linhas de pensamento definidoras de parte da visualidade artística do século 21.

Baseado em Copacabana, Victor Arruda atravessou, como espectador, vários momentos culturais brasileiros. Já artista, viveu o auge da Ditadura Militar na política, quando a pornô-chanchada também estourava no cinema. Foi arrebatado pela performance musical andrógina de Ney Matogrosso e dos fabulosos Dzi Croquettes, os deboches de Chacrinha, Rogéria e Clodovil, assim como a explosão na mídia da musa trans Roberta Close, nos anos 1980. As bandas de rock como Barão Vermelho e Blitz, os *yuppies* de Ipanema ou a atitude ousada da modelo Monique Evans sensualizando na praia

scenes, and fetishes, are irreverent and provocative for addressing themes that few dared to discuss publicly, including dildos as artifacts of pleasure and humor. His erotic paintings represent the sarcastic pleasure of an artist who asserts himself as a dissident subject in a hypocritical and amoral society. Both his early and current works resonate with queer debates, aligning with this and other lines of thought that define much of the 21st-century artistic iconography.

Based in Copacabana, Victor Arruda has witnessed numerous cultural moments in Brazil. As an artist, he lived through the height of the military dictatorship, a period that also saw the rise of *pornôchanchada* in cinema. He was captivated by the androgynous musical performances of Ney Matogrosso and the fabulous

com biquíni asa-delta temperam a estética *kitsch radical-chic* e perversa de um recorte de sua produção erótica-pornográfica. O Rio 45 Graus frenético, do Baixo Gávea à Baixada Fluminense, ainda inspira suas criações, embora hoje o absurdo globalizado e a ansiedade da contemporaneidade seja o que mais explica suas cenas histriônicas, coloridas, estranhas. Bebendo um vinho na sala, o experiente artista ri da aclamação tardia de seu trabalho e mostra uma pintura recente de uma casinha singela na qual se lê: “Neste lar... se toma... no cú...”. Uma obra escaçada, gay, crítica e atual em diversos sentidos.

Dzi Croquettes, the irreverence of Chacrinha, Rogéria, and Clodovil, as well as the media explosion of the trans muse Roberta Close in the 1980s. Rock bands like Barão Vermelho and Blitz, the yuppies of Ipanema, and the daring attitude of model Monique Evans posing sensually on the beach in a high-cut bikini all contribute to the radical chic and perverse kitsch aesthetic in parts of his erotic-pornographic production. The frenetic, scorching city of Rio, from Baixo Gávea to Baixada Fluminense, continues to inspire his creations, although today, the absurdity and anxiety of contemporary times most vividly explain his colorful, bizarre, and histrionic scenes. Sipping wine in his living room, the seasoned artist laughs at the belated acclaim for his work and shows a recent painting of a simple house with

the inscription: “In this house... we take it... up the ass.” It is a work that is irreverent, gay, critical, and relevant in many ways.

Victor Arruda

Auto-retrato com batom e peruca loira

Self-Portrait with Lipstick and Blonde Wig

Daniela Labra



O HERMAFRODITA, 1970 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 81 x 59 cm [31 7/8 x 23 1/4 in] / Coleção particular [Private collection]

1 ARRUDA, Victor. Entrevista à autora Daniela Labra [5 mar. 2024]. **2** MORAIS, Frederico. “Via Crúcis”. In: NAVAS, Adolfo Montejo (Org.). *Victor Arruda*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011, p. 37. **3** NAVAS, Adolfo Montejo. “Pintura Crítica”. In: NAVAS, Adolfo Montejo (Org.). *Op. Cit.*, p. 7. **4** ARRUDA, Victor. Entrevista à autora Daniela Labra [5 mar. 2024]. **5** BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. Nova York: Routledge, 1990, p. 6. Tradução da autora. **6** "Manifiesto Contrassexual: Conversación con Paul Preciado", *El Aficionado Podcast*. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/4qdV7SUribFDunfy4Nu0IP?si=c7e-aac8a348847fd> [Último acesso em 20 mar. 2024]

1 ARRUDA, Victor. Interview with the author Daniela Labra [Mar. 5, 2024]. **2** MORAIS, Frederico. “Via Crúcis”. In: NAVAS, Adolfo Montejo (Ed.). *Victor Arruda* (Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011), 37. **3** NAVAS, Adolfo Montejo. “Pintura Crítica”. In: NAVAS, Adolfo Montejo (Ed.), *Op. Cit.*, 7. **4** ARRUDA, Victor. Interview with the author Daniela Labra [Mar. 5, 2024]. **5** BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. (New York: Routledge, 1990), 6. Author's translation. **6** “Manifiesto Contrassexual: Conversación con Paul Preciado”, *El Aficionado Podcast*. Available at: <https://open.spotify.com/episode/4qdV7SUribFDunfy4Nu0IP?si=c7eaa-c8a348847fd> [Retrieved on Mar. 20, 2024]







SEM TÍTULO, 1987 / acrílica e aquarela sobre papel [acrylic and watercolor on paper] / 66,5 x 48 cm [26 1/8 x 18 7/8 in] / Coleção particular [Private collection]



APENAS UMA AMIZADE DESINTERESSADA, 1989 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 80 x 60,5 cm [31 1/2 x 23 7/8 in] / Coleção particular [Private collection]



GRAFITE AMARELO, 1978 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 65 x 81,2 cm [25 5/8 x 32 in] / Coleção [Collection] Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



QUASE UM EX-VOTO, 2000 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 130 x 110 cm [43 1/4 x 43 1/4 in] / Coleção [Collection] Museu de Arte Contemporânea de Serralves (Porto, Portugal)



A FONTE, 1992 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 160 x 130 cm [63 x 51 1/8 in] / Coleção particular [Private collection]



LABIRINTO AMARELO, 1992 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 50 x 80,5 cm [19 3/4 x 31 3/4 in] / Coleção particular [Private collection]



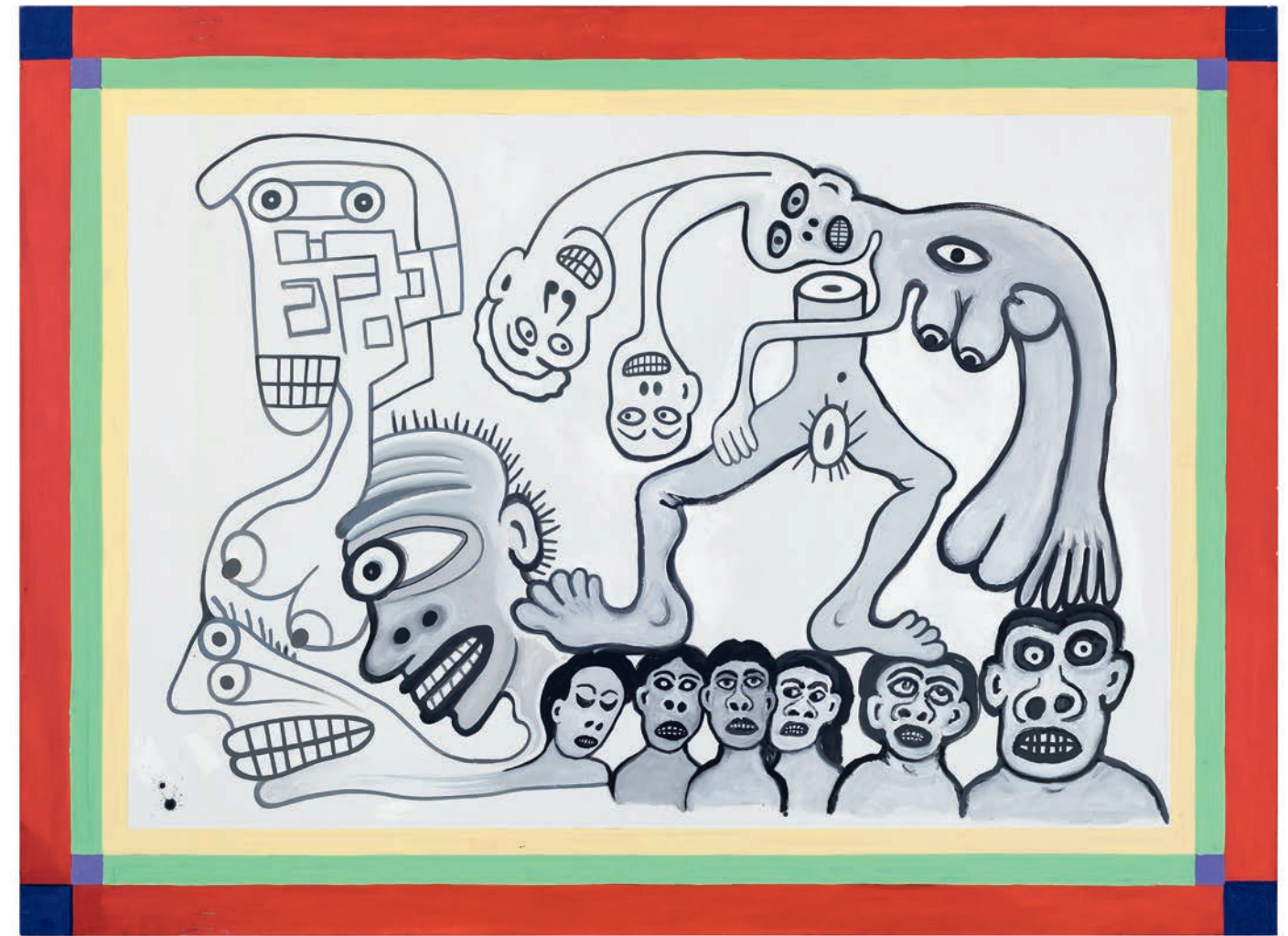
TÍTULO PROIBIDO, 1992 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 130 x 100 cm [51 1/8 x 39 3/8 in] / Coleção particular [Private collection]



NOTURNO, 1992 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 80 x 50 cm [31 1/2 x 19 3/4 in] / Coleção particular [Private collection]



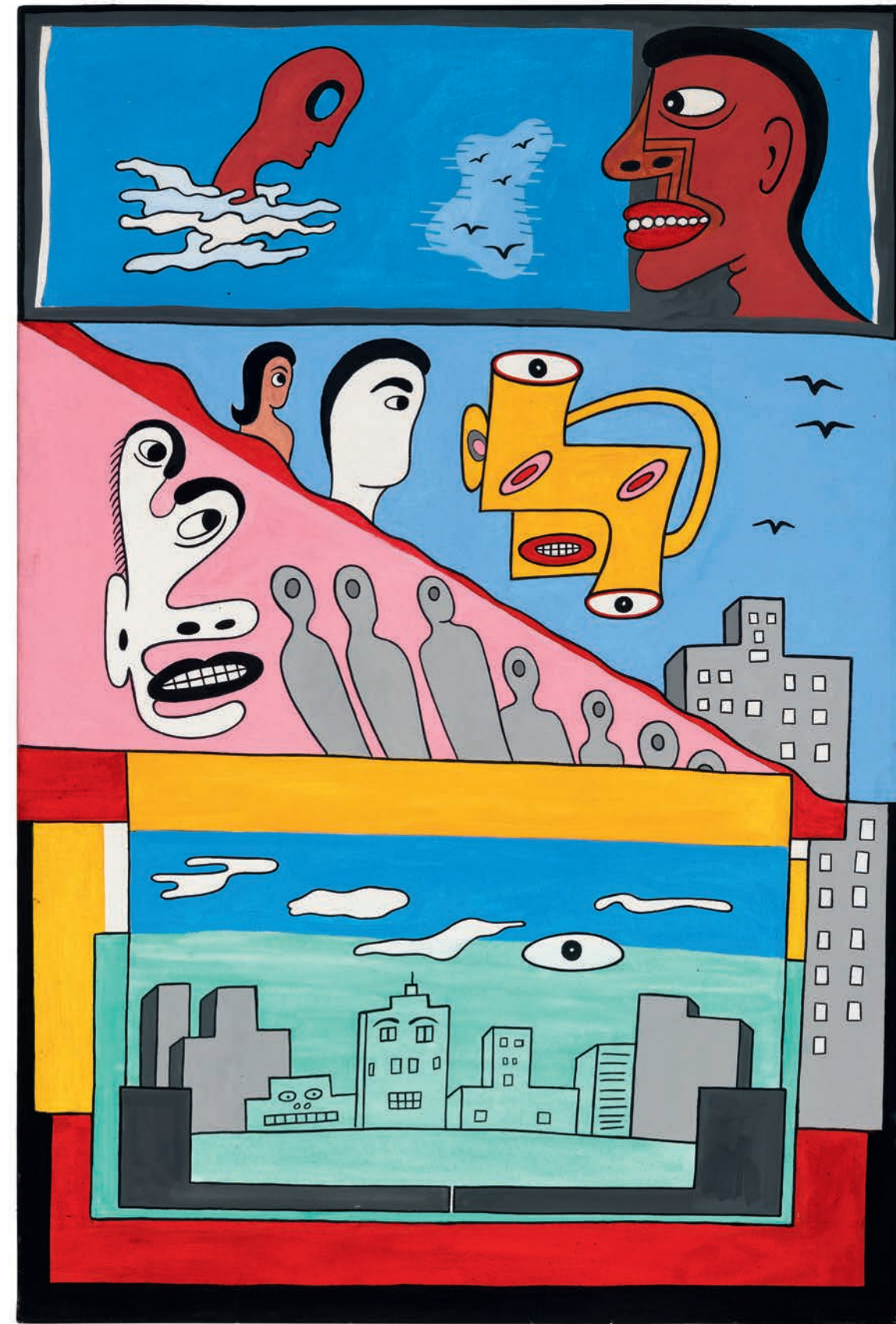
SEM TÍTULO, 2013 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 70 x 50 cm [21 1/4 x 19 3/4 in] / Coleção particular [Private collection]



GRUPO ECLÉTICO, 2014/2024 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 141 x 190 cm [55 1/2 x 74 3/4 in] / Coleção particular [Private collection]



RAIOS E OLHOS, 2020 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 180 x 115 cm [70 7/8 x 45 1/4 in] / Coleção [Collection] José Bechara



SEM TÍTULO, 2017 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 120,5 x 80 cm [47 1/2 x 31 1/2 in] / Coleção particular [Private collection]



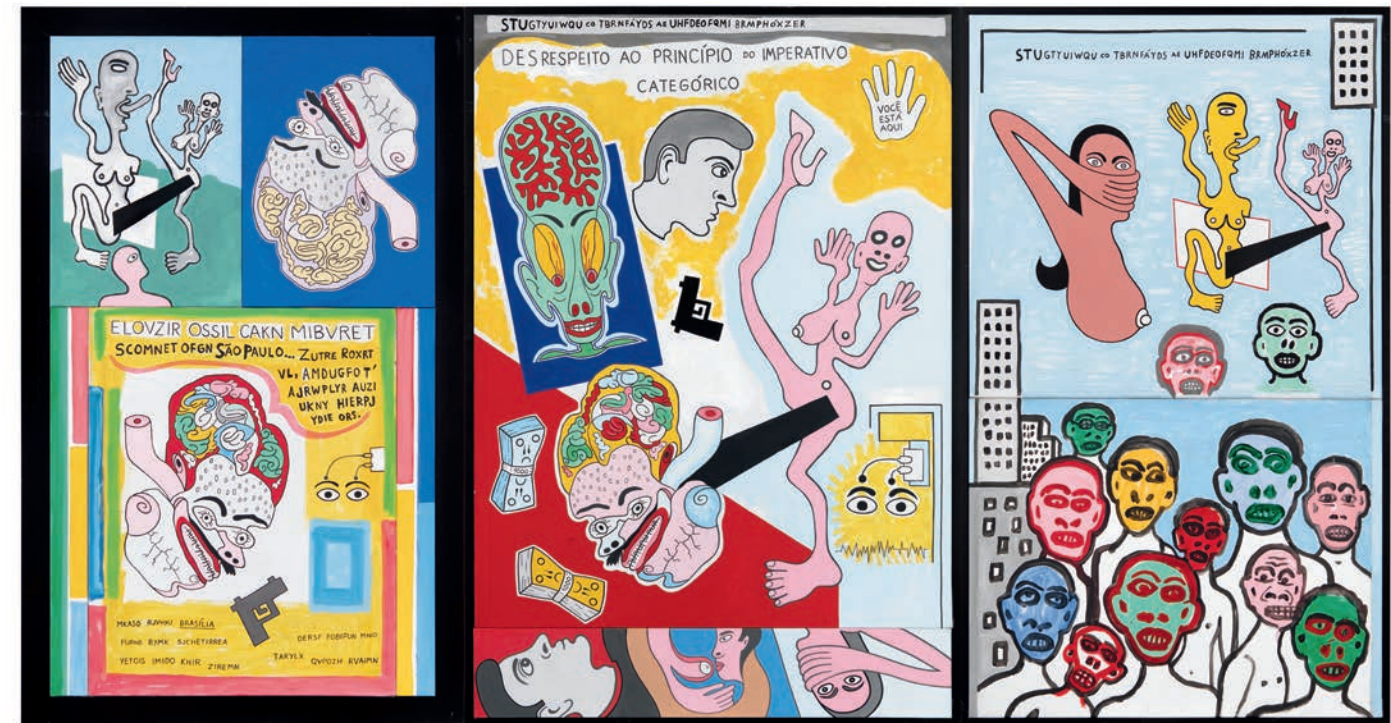
DIFERENÇAS NÃO SÃO ERROS, 2018 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 80 x 100 cm [31 1/2 x 39 3/8 in] / Coleção particular [Private collection]



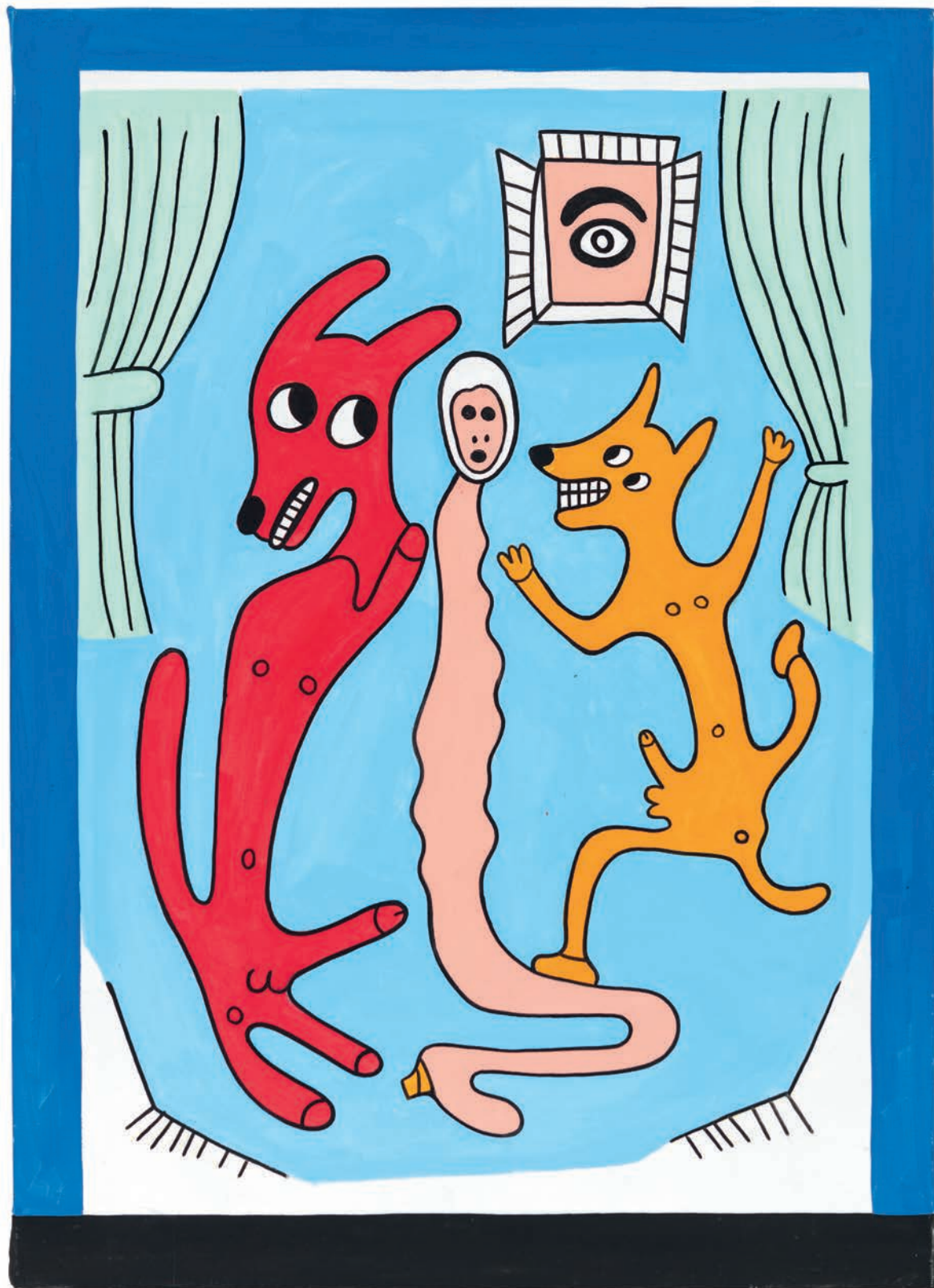
ESTE LADO PARA QUALQUER LADO, 2020 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 180 x 135 cm [70 7/8 x 53 1/8 in] / Coleção particular [Private collection]



RAPAZES FUMANDO DEPOIS DA CHUVA, 2021 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 110 x 150 cm [59 x 43 1/4 in] / Coleção particular [Private collection]



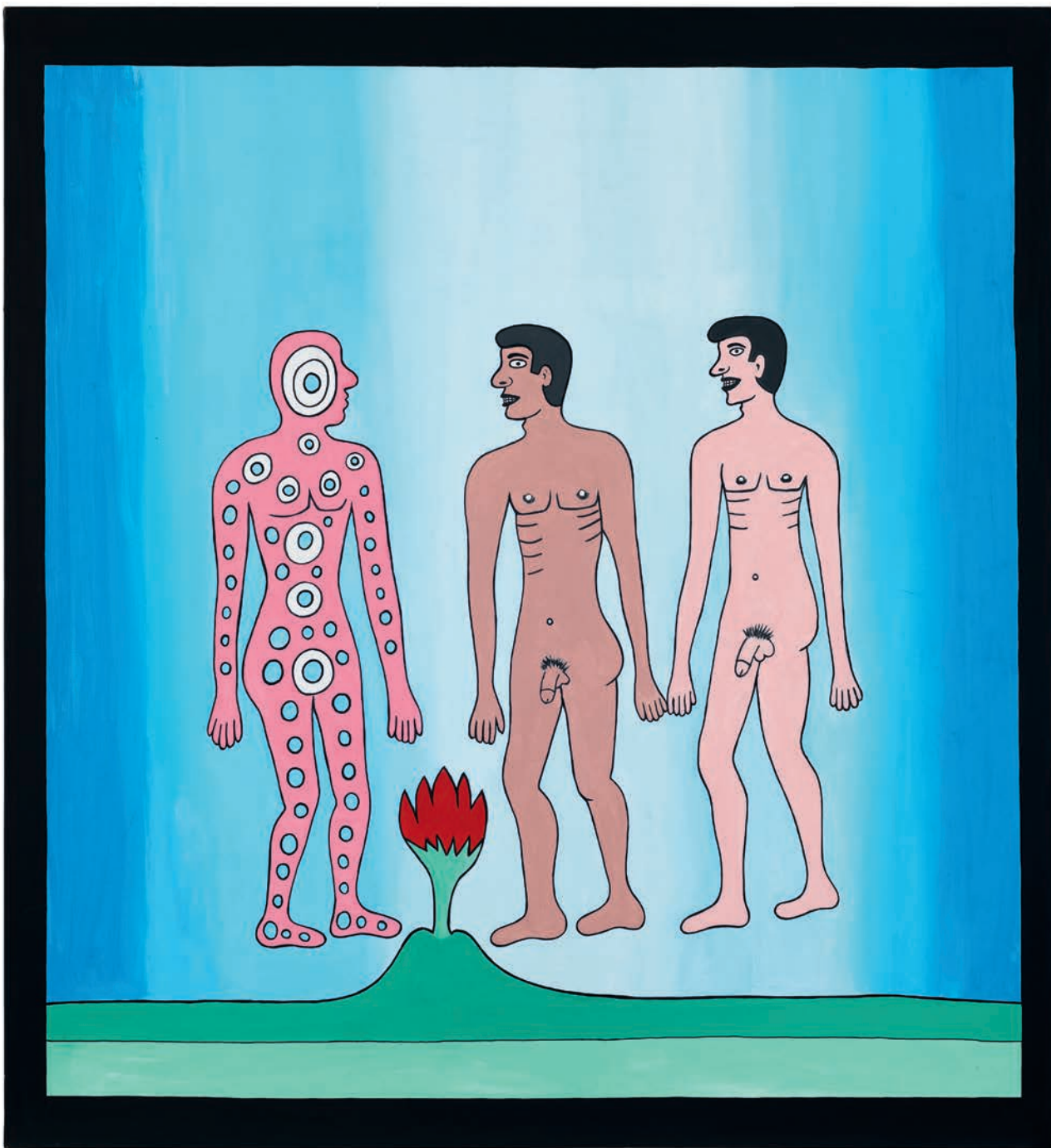
GRANDE TRIPTICO, 2021 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 190 x 335 cm [74 3/4 x 131 7/8 in] / Coleção particular [Private collection]



OLHO NA JANELA, 2022 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 70 x 50 cm [21 1/4 x 19 3/4 in] / Coleção particular [Private collection]



FIGURAS VEGETAIS SOBRE A CIDADE AINDA ADORMECIDA, 2022 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 83 x 100 cm [32 5/8 x 39 3/8 in] / Coleção particular [Private collection]



TRÊS RAPAZES E FLOR VERMELHA, 2022 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 152 x 140,5 cm [59 7/8 x 55 1/4 in] / Coleção particular [Private collection]



GAROTA MOLHADINHA, S.D. [N.D.] / nanquim sobre papel [ink on paper] / 100 x 70 cm [39 3/8 x 21 1/4 in] / Coleção [Collection] Museu de Arte Contemporânea de Niterói (Rio de Janeiro)

EU BRINCO EM SERVIÇO: PINTURAS-POEMAS DE VICTOR ARRUDA

I PLAY WHILE I WORK: POEMS- PAINTINGS BY VICTOR ARRUDA

KATIA MACIEL

Katia Maciel I play while I work: poems-paintings by Victor Arruda

175

1

uma pintura pode ser um poema. um poema pode ser uma pintura. a pintura e o poema podem se encostar, se atropelar ou se amar, não faz diferença

a painting can be a poem. a poem can be a painting. the painting and the poem can touch each other, run over each other or love each other, there's no difference

2

não podemos arrumar as pinturas-poemas nas prateleiras, mas podemos misturá-las nas caixas: jogos de palavras, sátiras políticas, críticas de costumes, conselhos, ditados, provérbios, parábolas, filosofias da existência e piadas da última hora

we cannot arrange the poems-paintings on the shelves, but we can mix them in the boxes: puns, political satires, criticism of manners, advice, sayings, proverbs, parables, philosophies of existence, and last-minute jokes

3

Victor Arruda escreve no caderno, depois fecha o caderno, depois abre o caderno, depois muda o que estava escrito, depois pinta pelas bordas

Victor Arruda writes in the notebook, then closes the notebook, then opens the notebook, then changes what was written, then paints around the edges

4

Marcel Duchamp diz que o título da obra é uma tinta invisível. Victor Arruda acredita na visibilidade e interroga a literalidade enquanto escreve na pintura

Marcel Duchamp says the title of a work is an invisible ink. Victor Arruda believes in visibility and questions literality while writing on the painting

5

Victor nasceu pintando em Cuiabá e sempre leu alucinadamente, mas nunca entrou em coma por excesso de leitura como Honoré Balzac

Victor was born painting in Cuiabá and always read madly, but never fell into a coma from excessive reading like Honoré Balzac

6

Victor pintou Manuel Bandeira, seu poeta preferido, sem querer

Victor accidentally painted Manuel Bandeira, his favorite poet

7	os seres-objetos são vistos por Victor todas as noites no corte do cantagalo	objects-beings are seen by Victor every night in the Corte do Cantagalo
8	os seres-objetos são figuras que cantam, dançam, falam muito e são noturnos com a luz acesa.	the objects-beings are figures that sing, dance, talk a lot, and are nocturnal with the light on
9	todas as tintas conspiram humor nas madrugadas	all the paints conspire humor in the early hours
10	o humor é visceral nas anedotas das secretárias, políticos, artistas, entre muitas outras figuras	the humor is visceral in his anecdotes of secretaries, politicians, artists, and many other figures
11	Carlos Zéfiro é o pseudônimo do funcionário público brasileiro Alcides Aguiar Caminha Carlos Zéfiro desenhava pornôs conhecidos como catecismos	Carlos Zéfiro is the pseudonym of brazilian public servant Alcides Aguiar Caminha Carlos Zéfiro used to draw porn comics known as catechisms
12	Victor Arruda lembra dos desenhos de Carlos Zéfiro enquanto pinta seres eróticos falantes ou mudos	Victor Arruda remembers Carlos Zéfiro's drawings while painting talkative or mute erotic beings
13	Victor conta para o Doutor Arruda seus sonhos, depois parou de sonhar, depois pintou quatro pinturas, o sonho e a memória do sonho	Victor tells Doctor Arruda his dreams, then he stopped dreaming, then he painted four paintings, the dream and the memory of the dream

14	aos 77 anos teve um sonho erótico em uma construção, lembrou dos catecismos do Zéfiro	at the age of 77 he had an erotic dream in a construction site, and remembered Zéfiro's catechisms
15	as sessões de psicanálise imprimem telas e mais telas, às vezes em 20 minutos	psychoanalysis sessions print canvas after canvas, sometimes in 20 minutes
16	Victor pinta - O que você faria se um amigo lhe pedisse socorro. isto não é uma pergunta	Victor paints—What would you do if a friend asked you for help. this is not a question
17	o poema do artista é poema-socorro. não é uma pergunta	the artist's poem is help-poem. it is not a question
18	o poema socorre? não é essa a ideia. nunca foi. é naufrágio mesmo	does the poem help? that's not the idea. it never was. it's a shipwreck indeed
19	em 2014 o artista escreveu em neon <u>Homenagem às vítimas do dinheiro</u> . um barco carregou o neon para uma feira de arte. um barco não naufragou, uma feira de arte tampouco	in 2014 the artist wrote in neon <u>Homage to the Victims of Money</u> . a boat carried the neon to an art fair. a boat did not sink, nor did an art fair
20	Henri Bergson diz sobre o riso têm menos a ver com a comédia em si do que onde procurá-la Bergson diz também o riso não tem maior inimigo do que a emoção diz mais não há comédia na solidão o riso deve ter um significado social	Henri Bergson says about laughter it has less to do with comedy itself than with where to look for it Bergson also says laughter has no greater enemy than emotion he says more there is no comedy in solitude laughter must have a social meaning

21

os poemas de Victor Arruda gargalham de si mesmos e enfileiram tipos não sociais

Victor Arruda's poems laugh at themselves and line non-social types

22

o inventor do realismo Honoré Balzac, em meados do século XIX, era um romântico. Victor é um romântico de si mesmo. a escrita é lírica. a fala na perspectiva da ironia do artista

the inventor of realism Honoré Balzac, in the mid-19th century, was a romantic. Victor is a romantic of himself. the writing is lyrical. the speech is from the perspective of the artist's irony

23

em 1842 Honoré Balzac encontra o título definitivo para o conjunto da sua obra: A Comédia Humana, uma homenagem à Divina Comédia de Dante

in 1842, Honoré de Balzac found the definitive title for his body of work: *The Human Comedy*, a *Tribute to Dante's Divine Comedy*

24

Balzac divide suas obras em três grupos: Estudos de Costumes, Estudos Filosóficos e Estudos Analíticos

Balzac divided his works into three groups: Studies of Manners, Philosophical Studies, and Analytical Studies

25

Victor Arruda não divide suas obras em grupos, mas poderíamos chamar seu conjunto da Divina Comédia Humana, uma homenagem a Dante, a Balzac e a Carlos Zéfiro

Victor Arruda does not divide his works into groups, but we could call his *oeuvre The Divine Human Comedy*, a homage to Dante, Balzac, and Carlos Zéfiro

26

as tintas disparam as variações dos personagens que podem ser muitos em uma mesma tela

the paints unleash the variations of characters that can be many on a single canvas

27

Victor deixa todos falarem enquanto desenha os lugares da fala. tudo transparente. Victor não acredita na opacidade
- os corruptos falam: que se fodam as vítimas
- a tela fala: mais do mesmo
- Victor fala: você está aqui
- você está aqui?
- arte não é chique. outro quadro diz
- mais do mesmo. mais do mesmo. mais do mesmo
- sangue no uísque

Victor lets everyone speak while he draws the places of speech. everything transparent. Victor does not believe in opacity.
- the corrupt ones say: fuck the victims
- the canvas says: more of the same
- Victor says: you are here
- are you here?
- art is not chic. another painting says
- more of the same. more of the same. more of the same
- blood in the whiskey

28

não é uma série
it's not a series

29

cada pintura-poema é parte de um todo descontinuado. é uma outra Comédia Humana. a de Balzac é a tentativa de um todo. a de Victor é o todo em cada fragmento. não há narrativa. são fatos estampados, contos morais, conselhos íntimos no disse me disse da tela
each poem-painting is part of a discontinuous whole. it's another *Human Comedy*. Balzac's was an attempt at a whole. Victor's is the whole in each fragment. there is no narrative—only displayed facts, moral tales, intimate advice in the hearsay of the canvas

30

quero fazer uma pintura para você apenas com o que você não quer ver, ele pinta
I want to make a painting for you only with what you don't want to see, he paints

31

é um resumo da história da pintura a pintura, precisamos lembrar, nunca foi figurativa
it's a summary of the history of painting painting, we must remember, has never been figurative

32

a palavra quando figura é projeto-olho. o campo minado
when the word figures is a project-eye. the minefield

33

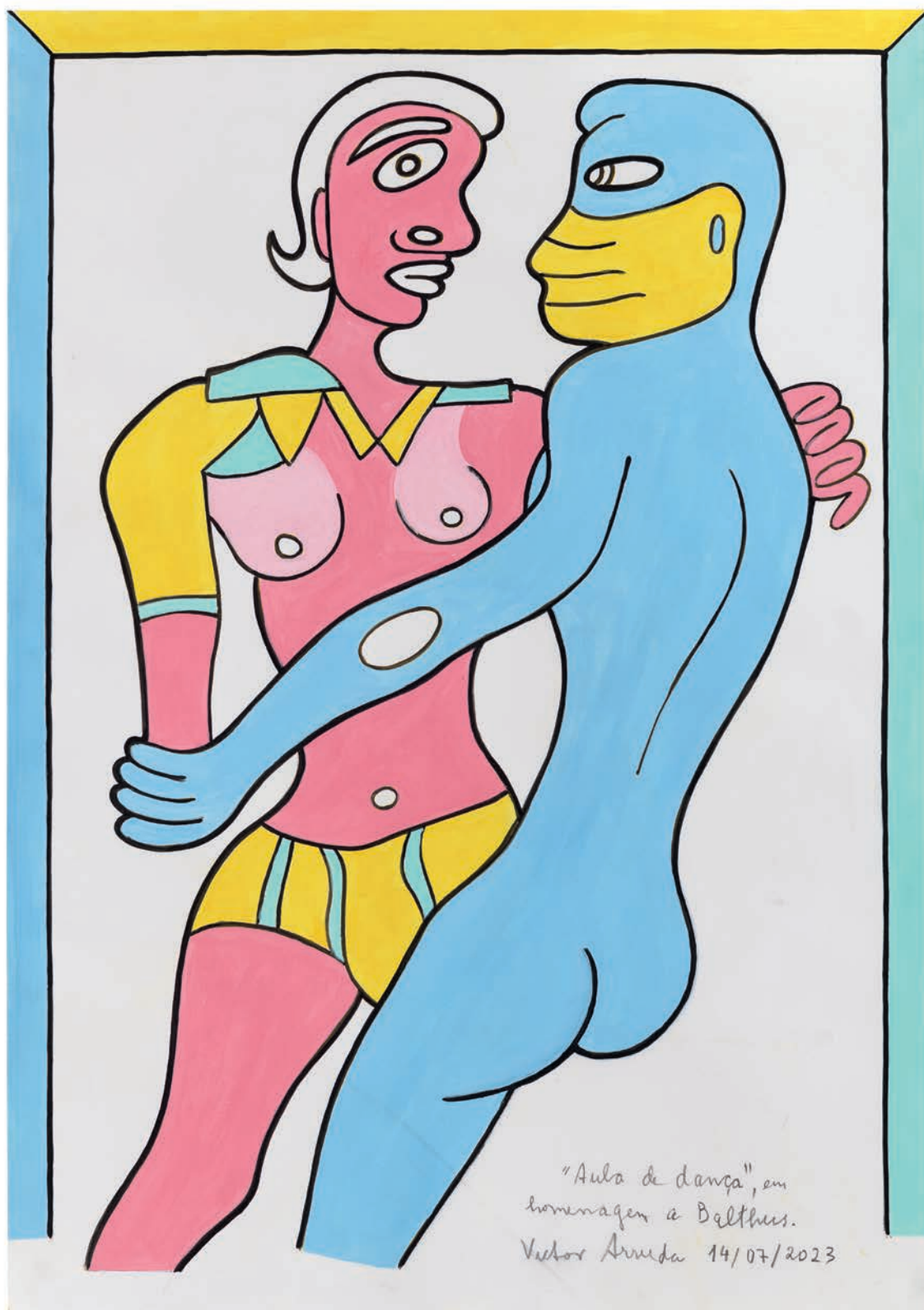
quanto mais eu percebo que sou um artista, diz Victor, mais os outros ficam em dúvida
the more I realize I am an artist, says Victor, the more others begin to doubt

34

Victor acorda a madrugada com seus seres-objetos pintados enquanto abre o caderno, fecha o caderno, abre o caderno. são pilhas de desenhos ao lado de pinturas de mesas e sofás que não paramos de habitar enquanto ouvimos o riso incessante de um artista que coloca no mundo o que dele tira e cola, sem parar
Victor wakes the early hours with his objects-beings he paints while he opens the notebook, closes the notebook, opens the notebook. stacks of drawings sit beside paintings tables and sofas that we never stop inhabiting as we listen to the incessant laughter of an artist who brings into the world what he extracts and pastes from it, endlessly







AULA DE DANÇA EM HOMENAGEM A BALTHUS, 2023 / acrílica sobre papel [acrylic on paper] / 59,5 x 42 cm [23 3/8 x 16 1/2 in] / Coleção particular [Private collection]

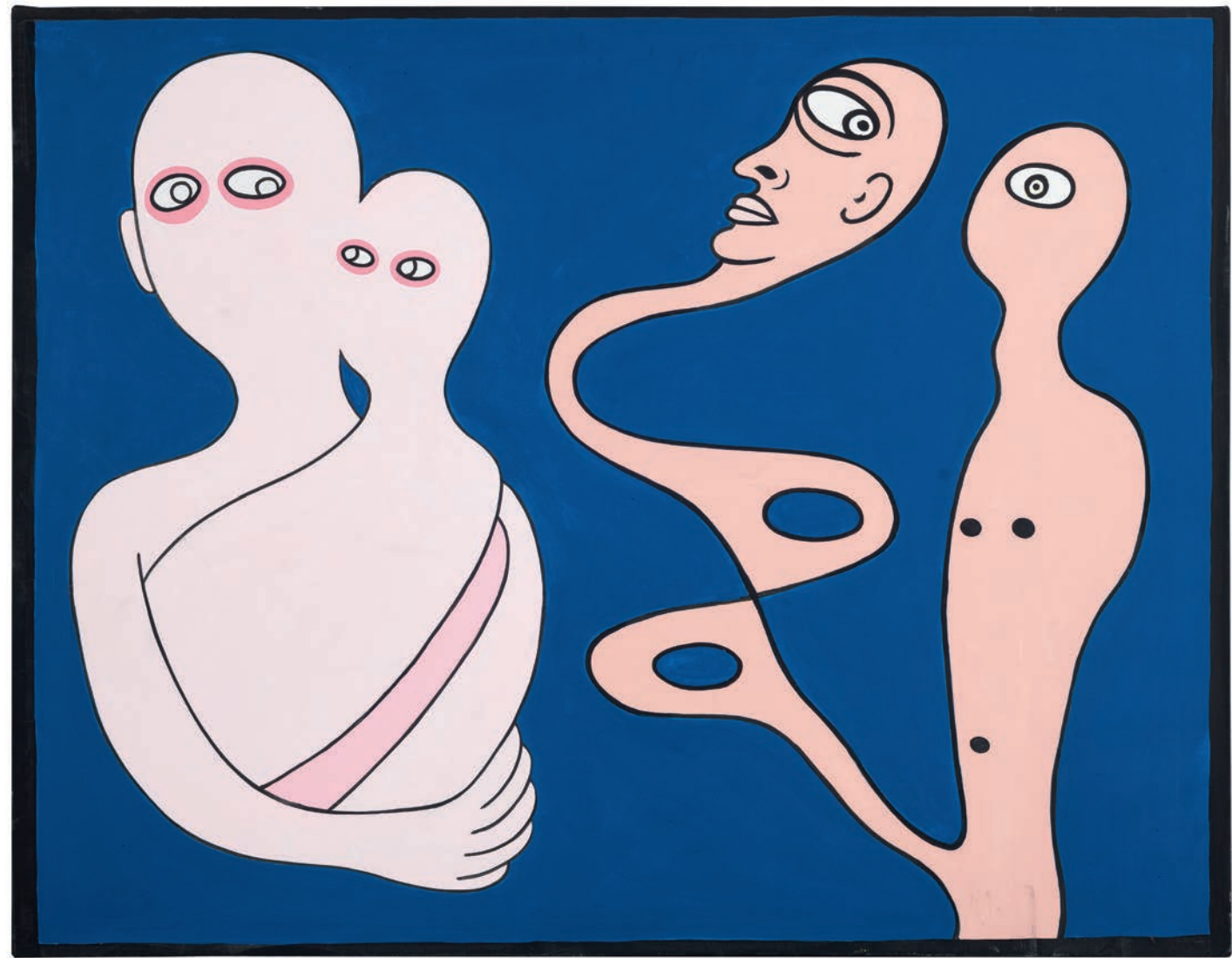


NO JARDIM DAS DELICATESSAS, 2023 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 150 x 112 cm [59 x 44 1/8 in] / Coleção particular [Private collection]





SEM TÍTULO, 2024 / acrílica sobre papel [acrylic on paper] / 59,5 x 42 cm [23 3/8 x 16 1/2 in] / Coleção particular [Private collection]



SEM TÍTULO, 2024 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 70 x 90 cm [21 1/4 x 35 3/8 in] / Coleção particular [Private collection]







BOOGIE-WOOGIE DO ENGENHO DE DENTRO, 1980 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 99,5 x 125,5 cm [39 1/8 x 49 3/8 in] / Coleção
[Collection] Museu de Arte Contemporânea de Niterói (Rio de Janeiro)



BOOGIE-WOOGIE DO ENGENHO DE DENTRO III, 1985 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 100 x 125 cm [39 3/8 x 49 1/4 in] / Coleção particular [Private collection]



FIGURA E MÁSCARA, 2013 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 70 x 50,5 cm [21 1/4 x 19 3/4 in] / Coleção particular [Private collection]

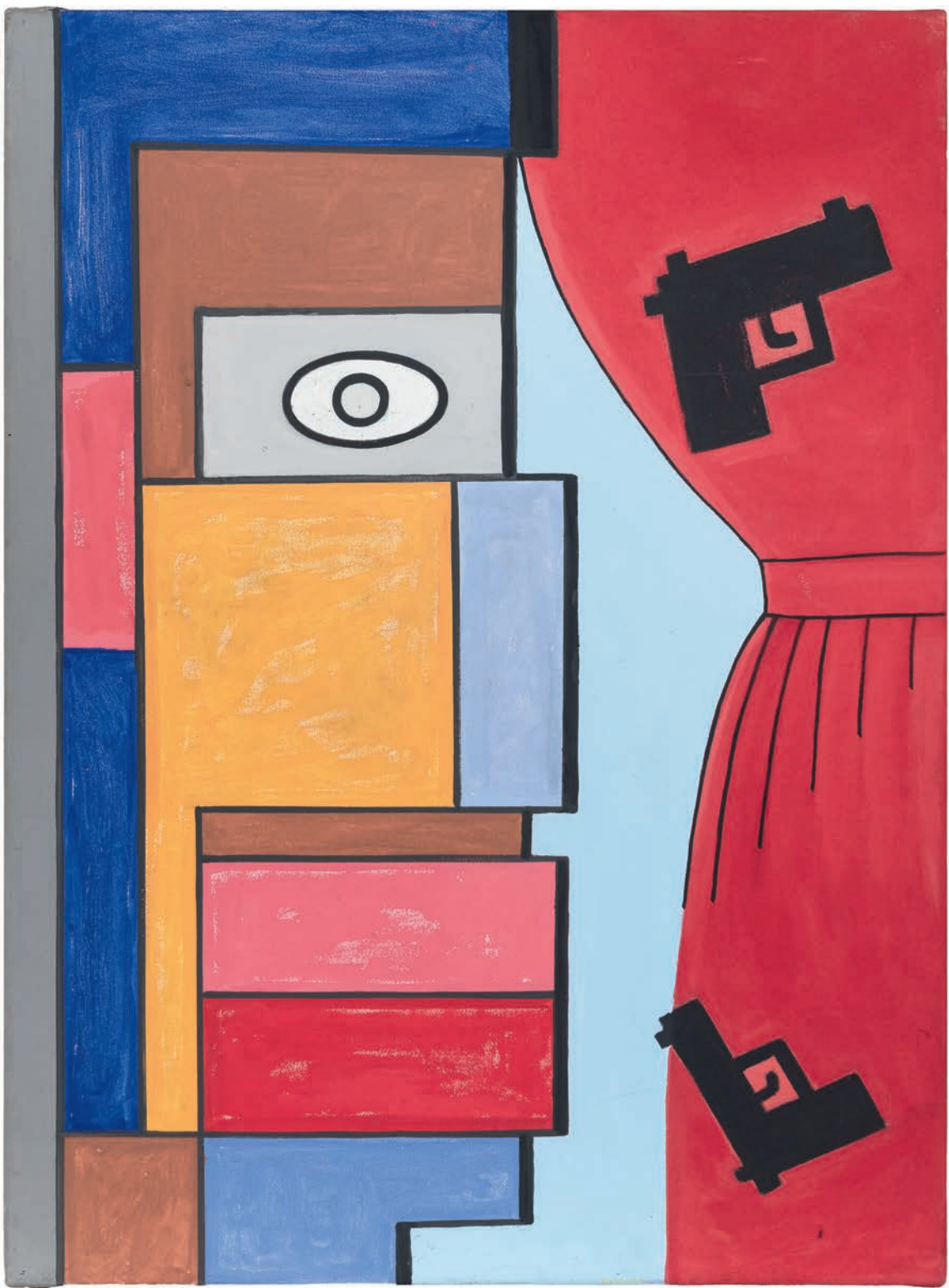
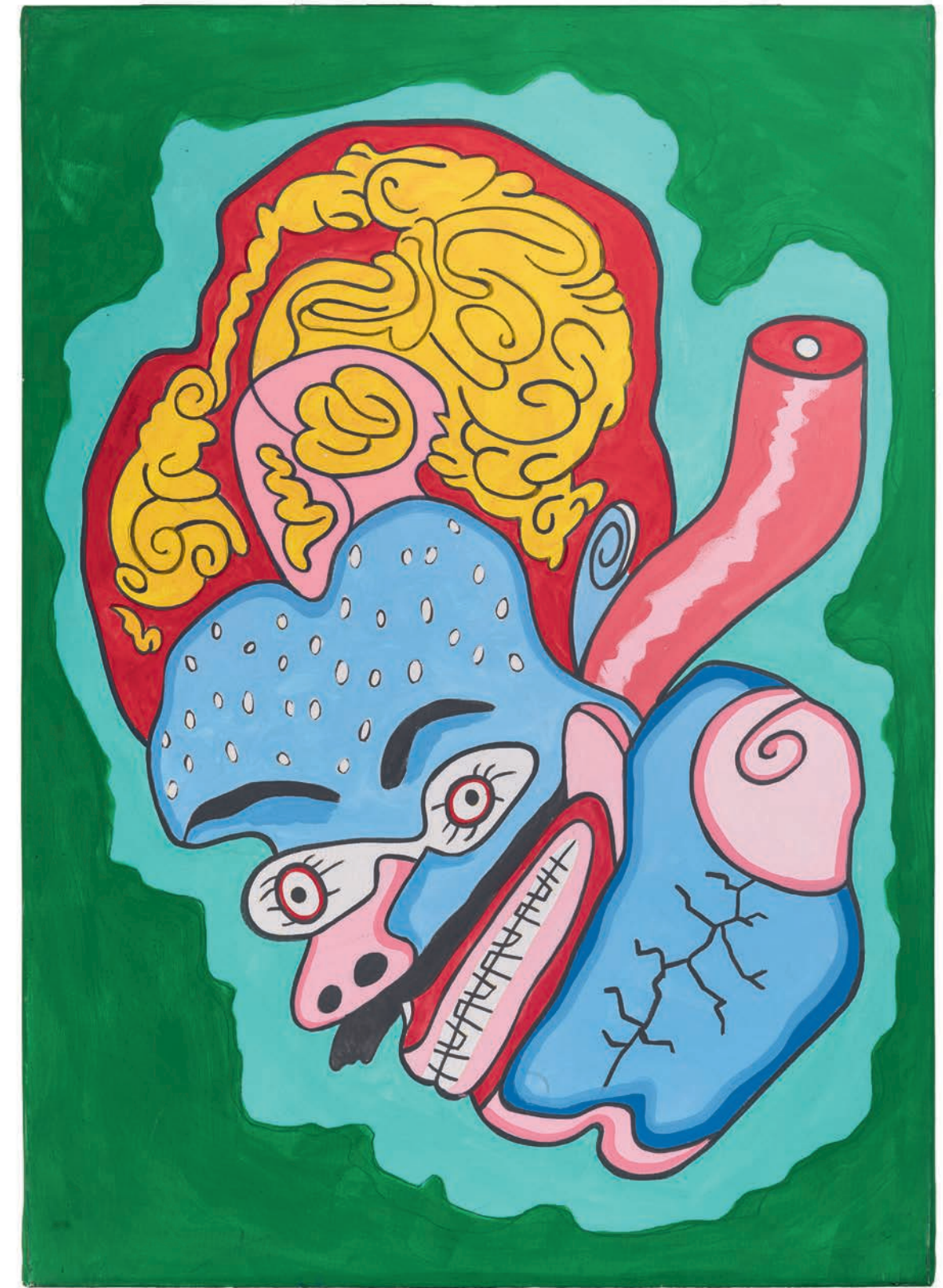


FIGURA COM CORTINA VERMELHA E DOIS REVÓLVERES, 2018 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 81 x 60 cm [31 7/8 x 23 5/8 in] / Coleção particular [Private collection]



CABEÇA, 2013 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 70 x 50,5 cm [21 1/4 x 19 7/8 in] / Coleção particular [Private collection]



NATUREZA-MORTA NA CABEÇA, 2002/2013 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 100 x 100 cm [39 3/8 x 39 3/8 in] / Coleção particular [Private collection]



SEM TÍTULO, 2013 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 70 x 50 cm [21 1/4 x 19 3/4 in] / Coleção particular [Private collection]



SEM TÍTULO, 2013 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 70 x 50 cm [21 1/4 x 19 3/4 in] / Coleção particular [Private collection]



SEM TÍTULO, 2013 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 70 x 50 cm [21 1/4 x 19 3/4 in] / Coleção particular [Private collection]



MÃE E FILHA DIA, 2014 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 150 x 150 cm [59 x 59 in] / Coleção particular [Private collection]



MÃE E FILHA NOITE, 2014 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 150 x 150 cm [59 x 59 in] / Coleção particular [Private collection]



The background is a vibrant pop art collage. It features several comic book-style faces with large, expressive eyes and bold outlines. One face on the left has a wide, open mouth and a surprised expression. Another face on the right has a more neutral, slightly smiling expression. The background is filled with bright, solid colors like red, blue, yellow, and pink, along with black outlines and patterns. The text is overlaid on a black rectangular area in the upper left.

**LIBERDADE DE ARTISTA
É PLEONASMO CONVERSA
ENTRE VICTOR ARRUDA, DANIEL
SENISE E NATHALIA LAVIGNE**

**ARTIST FREEDOM IS A
PLEONASM A CONVERSATION
BETWEEN VICTOR ARRUDA, DANIEL
SENISE AND NATHALIA LAVIGNE**

A interlocução entre Victor Arruda e Daniel Senise na cena artística do Rio de Janeiro vem acontecendo de diversas maneiras nas últimas décadas. Enquanto Victor inicia sua produção nos anos de 1970, trabalhando em pinturas e desenhos marcados por um tom crítico sobre diferentes tipos de autoritarismo, Senise começa sua prática na década seguinte, tornando-se um dos principais representantes da chamada Geração 80.

Victor não integrou a histórica exposição *Como Vai Você, Geração, 80?* (1984), na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, quando surgem alguns dos nomes mais importantes da produção pictórica contemporânea. Em 1985, afinal, ele não era mais um nome tão emergente, que era o foco daquela mostra. Mas sua presença em diversas exposições realizadas no Parque Lage – entre elas *Território Ocupado* (1986–87), da qual Senise também participa – indica sua forte articulação com nomes que despontavam na cena artística carioca naqueles anos.

Ambos os artistas também foram influenciados pelo processo de transição democrática com o fim da Ditadura Civil-Militar (1964–1985), vivenciando um momento em que se passa a haver uma maior sensação de liberdade. Tema bastante presente na obra de Victor, como aparece na frase estampada em um de seus trabalhos (“Liberdade de artista é pleonasm”) – este foi um dos fios condutores da conversa entre os dois artistas que tive o prazer de mediar. O encontro aconteceu em setembro de 2023 em duas situações: a primeira, uma visita de Senise ao ateliê de Victor; a segunda, uma fala pública realizada na 13ª Feira de Arte do Rio de Janeiro, a ArtRio.

The dialogue between Victor Arruda and Daniel Senise has evolved in various ways over the past decades within the Rio de Janeiro art scene. Arruda began his work in the 1970s, creating paintings and drawings marked by a critique of different forms of authoritarianism. Senise started his practice in the following decade and became one of the main representatives of the so-called Geração 80 (Generation 80).

Arruda’s work was absent from the historic exhibition *Como Vai Você, Geração 80?* [How Are You, Generation 80?] (1984) at Escola de Artes Visuais do Parque Lage, from where some of the major figures in contemporary painting emerged. By 1985, he was no longer considered an emerging artist, which was the focus of that exhibition. However, his presence in various exhibitions held at Parque Lage—including *Território Ocupado* [Occupied Territory] (1986–87), which also featured Senise—indicates his strong connection with the prominent names in the Rio de Janeiro art scene during those years.

Both artists were also influenced by the democratic transition process following the end of the civil-military dictatorship (1964–1985), experiencing a time marked by a greater sense of freedom. This theme is prevalent in Arruda’s work, as illustrated by a phrase on one of his pieces—“Artist freedom is a pleonasm”—a key topic in the conversation between the two artists that I had the pleasure of moderating. The meeting took place in September 2023 in two settings: first, a visit by Senise to Arruda’s studio; and second, a public talk held at the 13th Rio de Janeiro Art Fair, ArtRio.

Nathalia Lavigne: Gostaria de começar nossa conversa com uma pergunta que também explica o título dessa fala (“Liberdade de artista é pleonasm”), retirada de uma pintura do Victor. Como a ideia de liberdade se fazia presente no início da produção artística nos anos 1980? Que peso tinha isso naquela época e o que isso significa hoje?

Daniel Senise: A gente teve outro encontro essa semana e essa frase foi colocada. E eu pensei sobre como eu não me sinto uma pessoa muito livre. Depende de como a gente olha para a palavra liberdade. Quando comecei a fazer o que eu faço, eu sentia uma ansiedade muito grande em formalizar as coisas; e me senti um pouco em função disso a vida toda, como uma tentativa de entender o que eu estou fazendo. Talvez eu trocasse a palavra liberdade por autonomia, porque acho que cada autor, cada artista, é um inventor e é uma entidade independente. Ele está sempre reinventando a linguagem ou as linguagens em que está trabalhando. E aí eu acho que entra a palavra autonomia porque, por mais que você tenha influências e esteja num contexto com vários elementos que estão te chamando

e fazendo com que você reaja de alguma forma, a autonomia é a coisa mais difícil de conquistar num trabalho. Então eu trocaria a palavra liberdade por autonomia, como uma maneira de entender como o artista deve agir.

Victor Arruda: O Daniel, não preciso dizer, é um grande artista e uma pessoa que admiro profundamente. Quando ele fala sobre a questão da liberdade, eu compreendo que ele fale também da autonomia porque o Daniel é uma pessoa mais inteligente do que eu (não tem nenhuma brincadeira, viu?) e é uma pessoa normal. Em qualquer lugar do mundo, ele vai ser uma pessoa normal. Eu, além de nunca ter sido muito normal, estou ficando velho, o que se torna mais uma confusão. Então, para mim, a liberdade tem um peso que não poderia ter para o Daniel. Ele nunca foi minoria, nunca levou porrada. Bom, eu também não levei, porque nunca deixei. Mas a porrada estava sempre na vizinhança.

Por isso, acho que eu não tenho muita autonomia, honestamente. Como eu sou louco, viado e várias outras coisas, eu nunca poderia ter essa normalidade de não lutar por uma liberdade de

Nathalia Lavigne: I would like to start our conversation with a question that also explains the title of this talk, “Artist Freedom is a Pleonasm,” taken from one of Victor’s paintings. How was the idea of freedom present in the artistic production of the 1980s? What significance did it have at that time, and what does it mean today?

Daniel Senise: We had another meeting this week where this phrase came up. I don’t feel like a very free person. It depends on how we interpret the word freedom. When I started doing what I do, I felt a great anxiety to formalize things, and I’ve felt somewhat bound by that throughout my life, as a way to understand what I’m doing. Perhaps I would replace the word freedom with autonomy because I think each author, each artist, is

an inventor and an independent entity. They are always reinventing the language or languages they are working with. And that’s where I think the word freedom comes in. Despite the influences and the various contextual elements calling you and making you react in some way, autonomy is the hardest thing to achieve in one’s work. So, I would replace the word freedom with autonomy as a way to understand how the artist acts.

Victor Arruda: I don’t need to say that Daniel is a great artist and someone I deeply admire. When he talks about freedom, I understand he’s also talking about autonomy because Daniel is smarter than I am (not kidding) and he’s a normal person. No matter where he goes in the world, he’ll be just that—normal. I, on the other hand, have

never been very normal and am getting older, which only adds to the mess. So for me, freedom carries a weight that it might not for Daniel. He’s never been in the minority; never took a beating. Well, I haven’t either because I never let it happen, but the threat was always there.

That’s why, to be honest, I don’t think I have much autonomy. Being someone who’s seen as crazy, gay, and various other things, I could never experience the normalcy of not fighting for freedom while constantly facing threats. I realized I was gay when I was twelve. Once I realized it, I knew it was who I was and embraced it. And I really did! I wanted and needed to undergo psychoanalysis for fifty years. My freedom was hard-won through effort, fear, anguish, and psychoanalysis. There were many

quem está prestes a levar porrada o tempo inteiro. Eu comecei a ser homossexual aos doze anos. Quando eu descobri, eu percebi que era aquilo mesmo e fui em frente. E fui mesmo! Eu quis e precisei fazer psicanálise por cinquenta anos. A minha liberdade foi conquistada com esforço, medo, angústia e com psicanálise. Houve muitas vezes em que eu pensei com muita lucidez se eu queria interromper a minha viagem neste planeta. E, por sorte, não interrompi porque atualmente eu vivo tão bem comigo mesmo e com o meu trabalho... Eu sou um velho que se ama e adora estar velho e vivo.

NL: Queria emendar um segundo ponto que também tem a ver com a interlocução entre vocês e outros artistas. Vou mostrar umas imagens da revista *Módulo* de 1986, que teve um texto escrito pelo Jorginho Guinle, outro artista muito importante nesse período e amigo dos dois. Queria pedir que o Daniel comentasse um pouco como foi esse reencontro com o Victor há dois dias. Foram curiosas as questões que surgiram, por exemplo, perguntas sobre a técnica que o Victor vem usando mais recentemente. E para o Victor também, seria interessante que

comentasse o quanto essa interlocução é importante pra você.

DS: Bom, deu pra ver que eu sou bem normal e o Victor é completamente louco (risos). Eu conheci o Victor logo que comecei no Parque Lage. Por acaso, fiz uns trabalhos e apareci como artista, foi tudo muito rápido para mim. E, logo no começo, talvez em 1986, eu fui convidado para falar na Universidade de Brasília, junto com o Victor e o Jorginho Guinle, outro que também não era muito normal (risos). Eu estava pintando há apenas três anos e, no início, fiquei com medo [desse convite]. Mas foi muito divertido ver a dinâmica dos dois. Imagina presenciar dois Victores conversando; foi mais ou menos o que aconteceu. E foi ótimo, eu fiz papel de coadjuvante porque eles tinham uma proeminência. Depois, eu vi o Victor várias vezes, em várias situações bem embaraçosas para ele, que eu não vou contar...

VA: Conta, conta!

DS: O Victor é aquele cara que te liga no dia seguinte pedindo desculpas pelo que ele fez

times when I seriously considered ending my journey on this planet. Fortunately, I didn’t, because now I live so well with myself and my work. I’m an old guy who loves himself and relishes being old and alive.

NL: I’d like to bring up a second point about the interaction between you and other artists. I’ll show some images from the 1986 issue of *Módulo*, which featured an article by Jorginho Guinle, another important artist from that period and a friend of both of you. I’d like Daniel to share his thoughts on the recent meeting with Victor two days ago. The questions that arose were quite interesting, including those about the techniques Victor has been using recently. And for Victor, it would be great to hear how important this kind of interaction is for you.

DS: Well, it’s clear that I’m pretty normal and Victor is completely out there (laughs). I met Victor right when I started at Parque Lage. By chance, I did some work and quickly became recognized as an artist; everything happened very fast for me. Early on, around 1986, I was invited to speak at Universidade de Brasília, alongside Victor and Jorginho Guinle, another person who wasn’t exactly normal (laughs). I had only been painting for three years at that point, and I was a bit nervous [about the invitation]. But it was a lot of fun to see the interaction between the two of them. Imagine witnessing two Victors having a conversation; that’s pretty much what it was like. It was great—I played a supporting role because they were so prominent. Later, I saw Victor several times in various situations that were quite

embarrassing for him, but I won’t go into those...

VA: Please do!

DS: Victor is the kind of guy who has to call you the next day to apologize for what he did (laughs). Every four or five years, I’ll run into Victor. We make plans to meet up the following week. If we’re both around, we’ll probably see each other again in another four or five years. It’s a great experience to watch someone’s work grow alongside your own. There’s the author and there’s the work. Knowing both the work and the author often makes your connection with the work much richer.

Our work processes are quite different. He mentioned that he often wakes up in the middle of

the night to draw, and then he enlarges his drawings using a Xerox machine, which is a bit primitive (laughs). I even suggested, “Victor, why don’t you use a projector? Project that drawing!” He’ll explain that better soon. But I found it very interesting—maybe that’s the unique charm of each artist’s process. For example, Bia Milhazes doesn’t use a computer. I told her, “Bia, you’re never going to make it! You don’t use a computer; everyone uses a computer!” But that’s her way of working, mine is mine. Victor’s approach is to wake up at three in the morning, draw, and then enlarge the drawing to use it as a reference. He even transfers the drawing to the canvas using carbon paper! Carbon paper still exists! (laughs).

When we were at his house a few days ago, I noticed several canvases

with the same composition. They evolve into different chromatic themes and thematic elements with slight variations. There’s a whole story behind it. It’s fascinating that, in his studio, which is entirely covered with his work, Victor creates a context for each piece, and the photocopied matrix fundamentally serves as a bridge from one idea to another.

VA: I think Daniel’s work is very cerebral. Let’s not forget that he’s an engineer. Mine isn’t. As he mentioned, I wake up in the middle of the night almost every night, turn on the lights, and start drawing. I usually work in a sketchbook, though larger pieces are done on A4 paper, which is still quite small. Sometimes, I create ten drawings. When I find one that works, I cut it out. The leftover pieces that

referência que se desdobra. Ele passa [o desenho] para a tela com carbono! Ainda existe carbono! (risos).

Quando estivemos na casa dele dias atrás, percebi que tinham algumas telas com a mesma composição. Elas vão se desdobrando em temas cromáticos, questões temáticas, com pequenas modificações. E tem toda uma história. É muito interessante que, na própria sala, que é completamente coberta pelo trabalho dele, o Victor vai criando um contexto para cada trabalho e esse xerox é fundamentalmente uma matriz que vai de uma coisa para outra.

VA: Eu acho que o trabalho do Daniel é muito cerebral. Não vamos esquecer que ele é engenheiro. O meu não. Como ele disse, eu acordo de madrugada praticamente todas as noites, acendo as luzes e fico desenhando. Faço os desenhos geralmente em um caderno de desenhos. Os trabalhos maiores são feitos em A4, que também não deixa de ser pequeno. Às vezes, eu faço dez desenhos. Quando descubro alguma coisa que presta, eu recorto. Ai o outro pedaço [que sobrou], o que não presta,

don’t work I set aside next to other drawings. Often, these leftovers have something in common with the other drawings, so I cut them out and start combining them into a collage. I have a series called *Caleidoscópio*, which features scenes and images that reflect on life.

I started working profusely when I began my psychoanalysis. I’ve made paintings and watercolors since I was sixteen or seventeen. My work began to take shape after my sessions—four times a week for ten years, a crazy thing really. I’d come home and paint what had been on my mind, as a kind of total catharsis. To this day, it’s still the same. Inevitably, my work comes from my anguish, from my need to create something that helps me understand what I’m feeling. But I’m also a museologist and a

Victor Arruda

Liberdade de artista é pleonasmo

212

Artist Freedom is a Pleonasm

Victor Arruda, Daniel Senise, Nathalia Lavigne

213



Victor Arruda

Liberdade de artista é pleonasmo

214

Artist Freedom is a Pleonasm

Victor Arruda, Daniel Senise, Nathalia Lavigne

215

eu coloco do lado de algum outro desenho. E o outro que estava ali tem sempre uma coisa parecida com algum outro, então eu recorto e vou unindo, criando uma colagem. Eu tenho uma série que se chama *Caleidoscópio*. São cenas, imagens, que falam da minha vida.

Eu comecei a trabalhar ferozmente quando eu comecei a minha análise. Tenho pinturas e aquarelas desde quando eu tinha dezesseis, dezessete anos. O meu trabalho passou a acontecer quando eu terminava minhas sessões – que eram quatro vezes por semana, durante dez anos, uma coisa louca. Eu chegava em casa e pintava o que tinha ficado na minha cabeça, como uma catarse total. Até hoje. Então, inevitavelmente, o meu trabalho nasce da minha angústia, da minha necessidade de colocar no mundo alguma coisa que eu quero ver o que é. Mas eu também sou museólogo, sou um grande conhecedor de arte moderna e contemporânea, sem modéstia. Então, eu comecei a trabalhar a história da arte com a minha angústia e, especialmente, relendo os trabalhos dos loucos (os chamados loucos), da Dra. Nise da Silveira.

deep connoisseur of modern and contemporary art—no modesty here. So, I started exploring art history through my own anguish, especially by revisiting the works of *mad* artists (so-called *mad*), thanks to the work of Dr. Nise da Silveira. I visited the Museum of Images from the Unconscious dozens of times.

Daniel, for example, has a good sense of what he's doing; his work unfolds within the process he creates. My approach is different. I want to see what emerges from my mind. It's also a way for me to distort what I'm doing, as things tend to start repeating themselves after a while. My work is closely tied to the issues that have always troubled me.

Nowadays, my work is more freeform. I choose some drawings

Frequentei o Museu de Imagens do Inconsciente dezenas de vezes.

O Daniel, por exemplo, ele já sabe mais ou menos o que ele está fazendo, a obra se impõe diante dele, dentro do que ele cria junto com o seu processo. A minha não. O meu processo é de querer ver o que está saindo da minha cabeça. E também uma maneira que eu tenho de distorcer o que eu estou fazendo porque chega uma hora que aquilo começa a se repetir muito. O que eu trabalho vem com essas minhas questões que sempre me atormentaram.

Atualmente, o meu trabalho está mais livre. Eu escolho alguns desenhos e peço ao meu assistente para fazer uma cópia xerox. Às vezes, essa cópia tem que ser ampliada ou recortada com tesoura para ampliar cada pedaço. Depois, ele, com um pedaço de papel carbono, faz todas as linhas do desenho. Então, quando eu vou pintar uma tela de dois por três metros, digamos, o desenho está lá, como se fosse uma mágica, e eu tenho apenas que colorir, o que é outro problema. O que eu faço depois é pintar as xerox. Às vezes, tenho vinte xerox que são peças únicas,



todas diferentes porque usei tintas diferentes. Eu sou realmente um primitivo! Um primitivo louco! (risos). E é essa a diferença entre os nossos trabalhos. Ele é uma pessoa profundamente consciente do que faz, ele é um engenheiro. E eu nem sei o que eu sou.

NL: Talvez seja um bom momento para mostrar os slides de alguns trabalhos do Victor que separei para comentarmos. Já que a exposição individual do Victor na ArtRio já inclui uma seleção de trabalhos dos últimos cinco anos, eu preparei uma seleção de obras anteriores chegando até os anos 1970, início da sua trajetória. Por exemplo, a primeira imagem é essa performance feita também nesta feira, em 2014. Poderia comentar um pouco, Victor?

VA: Meu trabalho sempre falou de crítica social, sempre trabalhei com essa temática. Isso porque, para chegar até aqui, eu tenho que dizer o seguinte: quando eu comecei a pintar, eu pintava para o dedo que me apontavam. "Esse filho da puta é um anormal, é um viado!". E normalmente quem estava me apontando o dedo era um homem que concordava em pagar um

salário mais justo para a empregada doméstica, desde que ele pudesse estuprá-la. Isso era uma coisa normal no Brasil, se é que ainda não continua sendo. Em 1975, eu fiz esse trabalho que fala sobre esse patrão e essa empregada. Trinta anos depois surgiu o [movimento] *MeToo* em Hollywood. Tenho muito orgulho de ser uma pessoa que trabalhou com esses temas antecipadamente. Então, quando resolvi fazer essa “homenagem às vítimas do dinheiro”, eu estava retomando essas questões, usando uma apresentação totalmente contemporânea.

NL: Eu vou emendar outra pergunta que não é exatamente sobre esse trabalho, mas sim sobre algo que o Victor comentou no nosso encontro outro dia, ao mostrar trabalhos antigos que ele continua posteriormente, criando narrativas de tempos diferentes. E ele disse uma frase que eu achei ótima: "Eu sou o meu próprio arquivo". Pensando que vocês dois já possuem uma produção extensa – Daniel com quase quarenta anos, Victor com mais de cinquenta – quero perguntar como é esse trabalho de olhar para o próprio arquivo. Se o Daniel quiser comentar sobre o trabalho dos lençóis, iniciado nos anos

and ask my assistant to make a photocopy. Sometimes, this copy needs to be enlarged or cut with scissors to expand each part. Then, he uses carbon paper to trace all the lines. So, when I’m ready to paint a canvas, say, two by three meters, the drawing is already there, almost like magic, and I just have to add color, which is another challenge. What I do next is paint the photocopies. Sometimes, I end up with twenty photocopies, each a unique piece because I use different paints. I really am a primitive artist—a crazy primitive artist! (laughs). That’s the difference between our work. He’s deeply aware of what he does; he’s an engineer. And I don’t even know what I am.

NL: Perhaps now is a good time to show the slides of some of Victor’s works that I’ve prepared

for us to discuss. Since Victor’s solo exhibition at ArtRio includes a selection of works from the past five years, I’ve put together a selection of earlier pieces dating back to the 1970s, the start of his career. For example, the first image is from a performance at the fair in 2014. Could you comment on it, Victor?

VA: My work has always focused on social criticism. To explain how I got here, I need to share this: when I started painting, I did it in response to the criticism directed at me. “That son of a bitch is a freak, he’s gay!” And often, those pointing fingers were men who were willing to pay a fair wage to their domestic workers as long as they could abuse them. This was a common situation in Brazil, if it isn’t still. In 1975, I created a piece about a boss and a domestic worker.

216

Victor Arruda

Liberdade de artista é pleonasmo

Thirty years later, the *MeToo* movement emerged in Hollywood. I’m proud to have addressed these issues ahead of their time. So, when I decided to create *Homenagem às vítimas do dinheiro*, I was revisiting these themes with a completely contemporary approach.

NL: I’d like to ask another question, not directly about this work, but about something Victor mentioned during our recent meeting. He talked about how he continues to develop old works, creating narratives across different times. I thought this phrase he said was excellent: “I am my own archive.” Given that both of you have extensive bodies of work—Daniel with nearly forty years and Victor with over fifty—how do you experience the process of looking at your own archive? For instance,

217

Artist Freedom is a Pleonasm



Daniel, could you comment on the work with sheets which began in the 1990s and was exhibited more than ten years later? How do you find the process of revisiting and reflecting on your own work as an archive?

DS: We can see that Victor has a strong internal reference. I was thinking that, since his works are always around, they are constantly interacting with him. And as he mentioned, I’m an engineer and I’m normal; but I’d like to correct that: I graduated in engineering, but I never picked up my diploma. So, maybe I’m not an engineer (laughs).

Actually, I don’t have much access to my own work. Victor works from home—which I find a bit risky. If I worked under those conditions, I might go mad. I don’t have easy

1990, e que foi exibido mais de 10 anos depois. Como é esse processo de se visitar, de se olhar enquanto arquivo?

DS: A gente percebe que o Victor tem, em si mesmo, uma forte referência. E eu estava imaginando que, pelo fato de ele ter as obras presentes o tempo todo, elas estão sempre conversando com você. E como ele falou, eu sou engenheiro e sou normal; mas eu gostaria de fazer uma correção: eu me formei em engenharia, mas nunca peguei meu diploma. Então, talvez eu não seja mais engenheiro (risos).

Na verdade, eu não tenho tanto acesso a minha produção. O Victor trabalha na casa dele – o que eu acho uma coisa temerária. Se eu trabalhasse nessas condições, talvez eu ficasse realmente louco. Mas eu não tenho tanto acesso às imagens da minha produção, a não ser que eu vá em algum arquivo ou abra um livro... E, às vezes, eu encontro algumas coisas nesse processo que retroalimentam o que eu estou pensando. Eu penso: “Isso que eu estou pensando agora, eu já fiz!”.

access to images of my own work unless I visit an archive or open a book. Sometimes, I come across things in this process that feed into my current thoughts. I think, “This thing that I’m thinking about now, I’ve already done it!”

And now, a little story. In the 1990s, I decided to create a work that I wouldn’t physically touch. Over time, I moved away from making works that involved my hands. It was a conscious decision that took some time to implement. While traveling outside Brazil, I thought, “I want to create a piece where I only think about how it will be made,” like the work Victor just mentioned. I watched it come to life. This project used sheets from a hospital and a motel. I conceived it in 1996 and first exhibited it in 2010. During that whole time, the work was

E agora uma pequena história. Nos anos 1990, eu pensei em fazer um trabalho em que eu não colocasse a mão. Ao longo do tempo, eu fui deixando de fazer trabalhos que contavam com a presença da minha mão. Foi uma decisão consciente que levou algum tempo para acontecer. Eu estava numa viagem fora do Brasil e pensei: "Eu quero fazer um trabalho em que eu pense exclusivamente em como ele vai ser feito". Mais ou menos como esse trabalho recém-citado do Victor. E eu fui vendo ele acontecer. É um trabalho que eu fiz com lençóis de um hospital e de um motel. Eu pensei nesse trabalho em 1996 e o exibi pela primeira vez em 2010. Durante esse tempo todo, o trabalho estava sendo elaborado de uma maneira remota na minha cabeça. Eu tenho outro trabalho que eu comecei em 2002 e que até hoje eu não resolvi. É também um em que eu não coloco a mão, mas que talvez um dia eu faça, com sobras de silhuetas...

Mas para contextualizar um pouco essa conversa aqui, eu acho que o artista está num território que tem muita autonomia, apesar de ainda estar ligado a vários contextos. Veja o contexto em que o Victor começou o trabalho

being developed remotely in my mind. I also have another project I started in 2002 that I haven't yet resolved. It's another piece where I don't physically touch the work, but maybe one day I'll finish it using leftover silhouettes...

To put this conversation into context, I believe that artists work in a space of significant autonomy, even though they are still connected to various contexts. Consider the environment in which Victor began his work, as he mentioned—it no longer exists. Homophobia today is at a different level; it still exists, but it has evolved. Many things have changed. And we, as creators, remain closely tied to our original contexts. One of the challenges is finding ways to update this to stay relevant, especially to oneself.

UMA NOITE NO RIO, 1985 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 100 x 100 cm [39 3/8 x 39 3/8 in] / Coleção [Collection] Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

dele, como ele falou. Não existe mais. A homofobia hoje está em outro nível; existe, mas está em outro nível. E tantas coisas já se alteraram. E nós, autores, ainda somos muito ligados ao nosso contexto inicial. Um dos problemas é como atualizar isso para você ser relevante; sobretudo para si mesmo.

NL: Separei também essas duas pinturas com essa mesma iconografia [*Iconografia Escrota*, 1985, e *Uma Noite no Rio*, 1986]. O título de uma delas é muito bom: uma iconografia escrota, quase um poema sonoro. Queria que você comentasse dessa imagem do Pão de Açúcar quase como um símbolo fetichista do Rio de Janeiro.

VA: Eu sou cuiabano. Até os treze anos fiquei em Cuiabá, Mato Grosso. E Cuiabá é uma planície gigantesca. E, da nossa casa, nós víamos um único morro que se chamava Morro de Santo Antônio de Leverger. Era uma montanha que também tinha duas ondulações. Quando eu cheguei no Rio, eu me encantei porque a principal montanha do Rio, esse retrato do Rio de Janeiro, tinha alguma coisa a ver com essa



Victor Arruda

Liberdade de artista é pleonasmo

Artist Freedom is a Pleonasm



NL: I've also selected these two paintings with similar imagery [*Iconografia Escrota*, 1985, and *Uma Noite no Rio*, 1986]. One of the titles is quite striking, literally “scrotal iconography,” almost like a sound poem. I'd like you to comment on this image of Sugarloaf Mountain, which seems to serve as a fetishistic symbol of Rio de Janeiro.

VA: I'm from Cuiabá. Until I was thirteen, I lived in Cuiabá, in the state of Mato Grosso. Cuiabá is a vast plain, and from our house, we could see a single hill called Morro de Santo Antônio de Leverger. It was a hill with two distinct undulations. When I arrived in Rio, I was fascinated to see that the city's main mountain, this iconic image of Rio, reminded me of that memory from Cuiabá. So, I began

to depict Sugarloaf Mountain as a monster, a devouring monster. Later, I discovered that Lévi-Strauss had written about the Sugarloaf during his visit to Brazil, describing it as a toothless mouth.

NL: He was actually referring to Guanabara Bay.

VA: Yes, Guanabara Bay. But I didn't know that. Even if I had known, it wouldn't have made any difference; I would have continued regardless. And then there are all these elements—the syringe used by drug addicts, the revolver. At that time, there was already a certain level of violence in Rio de Janeiro, all that craziness. The flying saucer represents my madness because I see my madness as a flying saucer. And I love that this flying saucer is

minha memória de Cuiabá. Então, comecei a transformar o Pão de Açúcar em um monstro, um monstro devorador. E depois eu soube que havia um texto do Lévi-Strauss que falava sobre o Pão de Açúcar, quando esteve no Brasil, que parecia uma boca banguela.

NL: Era a Baía de Guanabara que ele falou, na verdade.

VA: Sim, a Baía de Guanabara. Mas eu não sabia disso. Também se soubesse, não faria diferença nenhuma, continuaria fazendo. E então todas essas coisas, a seringa dos viciados, o revólver. Naquela época, já tinha uma certa violência no Rio de Janeiro, toda essa maluquice. O disco voador representa a minha loucura, porque eu acho que a minha loucura é um disco voador. E eu adoro que esse disco voador esteja sempre presente na minha vida. Enfim, pedaços, tudo fragmentado.

O Daniel disse uma coisa muito interessante que eu gostaria de comentar. Eu moro num apartamento antigo e grande. E está forrado de pinturas minhas, excetuando o meu quarto. E

always present in my life. In the end, it's all about the pieces, everything fragmented.

Daniel mentioned something very interesting that I'd like to comment on. I live in a large, old apartment that is filled with my paintings, except for my bedroom. I often rearrange the works, moving them around, placing them on the floor, putting them here and there... Sometimes, I put two paintings side by side and then leave them that way. Three days later, I might wake up in the middle of the night, turn on the light, and look at those two paintings together. I think, “Wow, one is a continuation of the other!” They were never actually that way, but I see them as if they were. For instance, I've framed two paintings from different decades

ICONOGRAFIA ESCROTA, 1985 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 65 x 54 cm [25 5/8 x 21 1/4] / Coleção [Collection] Ana & Luiz Schymura

eu troco os trabalhos de lugar, coloco no chão, vou pegando, boto aqui, boto ali... E, às vezes, eu coloco um trabalho do lado do outro e vou embora. Três dias depois, acordo de madrugada, acendo a luz e olho aqueles dois trabalhos juntos. E eu digo “Gente, um é a continuação do outro!”. Nunca são, de verdade, mas eu vejo aquilo como se fosse. E eu tenho colocado, por exemplo, duas pinturas de décadas diferentes numa mesma moldura de madeira. Ou então, eu pego um pedaço de alguma pintura, fotografo, mando tirar xerox, passo o xerox para outra tela, com um pedaço da outra pintura que estava ao lado e faço uma pintura nova misturando esses dois trabalhos, essas duas questões e ele vira uma coisa nova. Eu fico pensando: “Que bom”. Tem muita gente que tem que estar o tempo inteiro falando de não sei quem [outros artistas]. Nada contra, eu acho maravilhoso porque já fiz muito isso. Mas eu estou adorando me copiar. Vou copiar quem hoje em dia? Eu mesmo! E eu fico tão surpreso quando vejo uma coisa nova saindo de duas coisas antigas que não tinham muita conexão, mas que tinham tudo a ver. Como o patrão com a empregada oferecendo um salário mais justo e a “Homenagem às vítimas do

together. Or I might take a section of one painting, photograph it, make a photocopy, transfer the photocopy to another canvas, and combine it with a piece of another painting that was next to it, creating a new work that merges these two pieces and ideas into something new. I find myself thinking, “This is great.” Many people feel the need to constantly talk about this and that person [other artists]. Nothing against that—I think it’s great because I used to do a lot of it myself. But now I’m enjoying copying myself. Who will I copy today? Myself! I’m always amazed when something new comes from combining two old things that didn’t seem connected but actually fit perfectly together. For example, the one with the boss offering the domestic worker a better wage and the *Homage to the*

dinheiro”. Passaram-se quarenta e poucos anos e eu faço um trabalho que é a mesma coisa. Só que um era uma pintura alucinada e o outro era um barco com neon. Então eu me repito, mas eu tenho o prazer e a alegria de me surpreender com as minhas repetições. Eu acho que a principal função do artista, pra mim, é ele mesmo se surpreender; perceber alguma coisa nova que está dizendo pra si mesmo. E, por sorte, isso provavelmente será uma surpresa para o público. Então, o grande mistério de estar me repetindo é esse caleidoscópio do meu próprio arquivo.

Victor Arruda

Liberdade de artista é pleonasmo

Artist Freedom is a Pleonasm

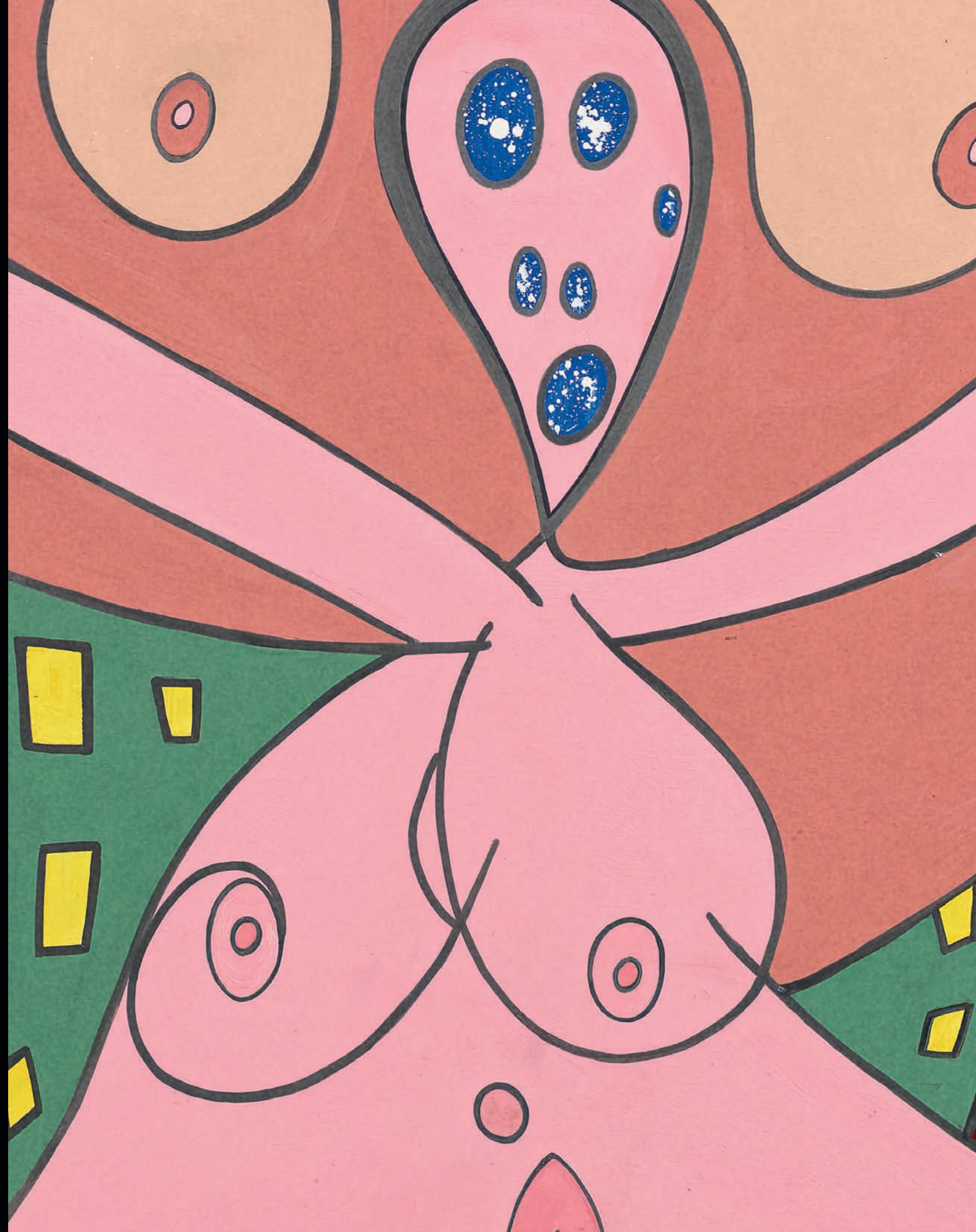




UNHAS E MAMILOS, 2019 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 190 x 140 cm [74 3/4 x 55 1/8 in] / Coleção particular [Private collection]

Victor Arruda

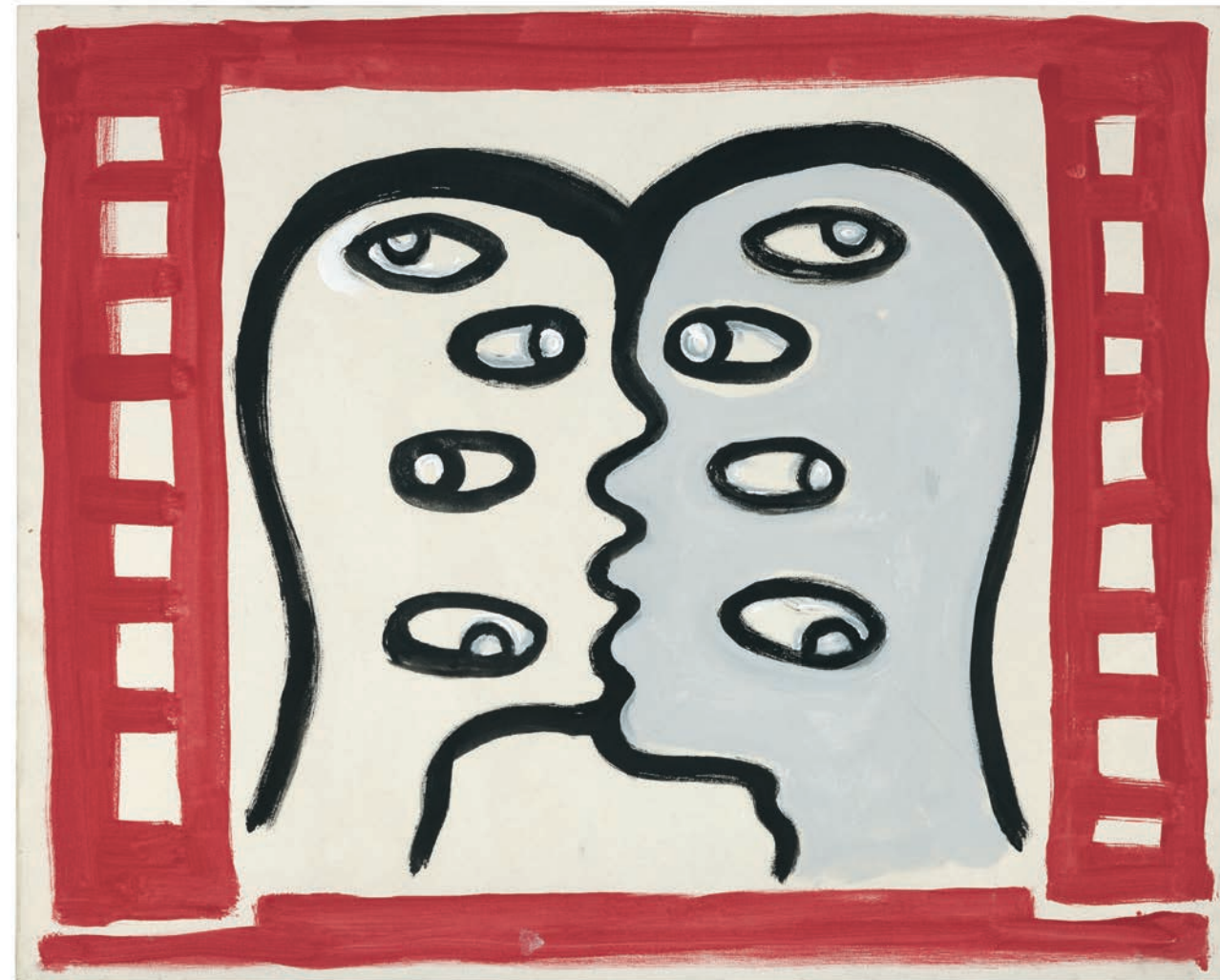
Liberdade de artista é pleonasmo







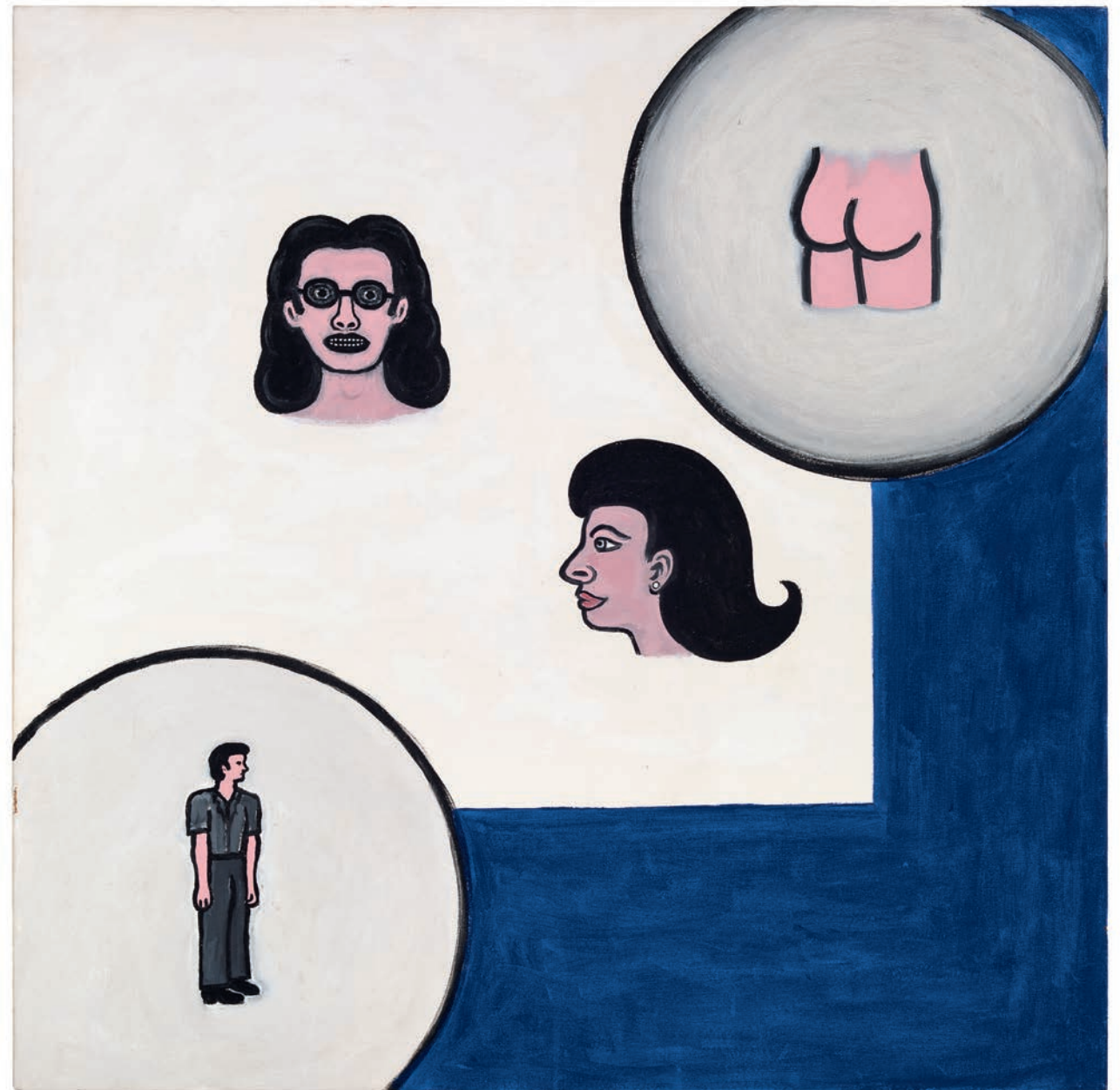
HOMENAGEM ÀS VÍTIMAS DO DINHEIRO, 2018 / luz neon [neon light] / 110 x 239 cm [43 1/4 x 94 1/8 in] / Coleção [Collection] Gilberto Chateaubriand, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



BEIJOS PROIBIDOS SÃO PARA SEMPRE, 2021 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 50 x 61 cm [19 3/4 x 24 in] / Coleção particular [Private collection]



FOGO, 1993 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 130,5 x 210 cm [51 3/8 x 82 5/8 in] / Coleção particular [Private collection]



SEM TÍTULO, 1994 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 100 x 100 cm [39 3/8 x 39 3/8 in] / Coleção particular [Private collection]



NO JARDIM DAS DELÍCIAS, 1997 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 130 x 100 cm [51 3/8 x 39 3/8 in] / Coleção particular [Private collection]



FAMÍLIA COM LUA, 2019 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 100 x 75 cm [39 3/8 x 29 1/2 in] / Coleção particular [Private collection]



SEM TÍTULO, 1987 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 100 x 80 cm [39 3/8 x 31 1/2 in] / Coleção particular [Private collection]



SEM TÍTULO, 2020 / acrílica e nanquim sobre papel [acrylic and ink on paper] / 42 x 59,5 cm [16 1/2 x 23 3/8 in] / Coleção particular [Private collection]



SEM TÍTULO, S.D. [N.D.] / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 65 x 54 cm cada [25 5/8 x 21 1/4 in each] / Coleção [Collection] Museu de Arte Contemporânea de Niterói (Rio de Janeiro)



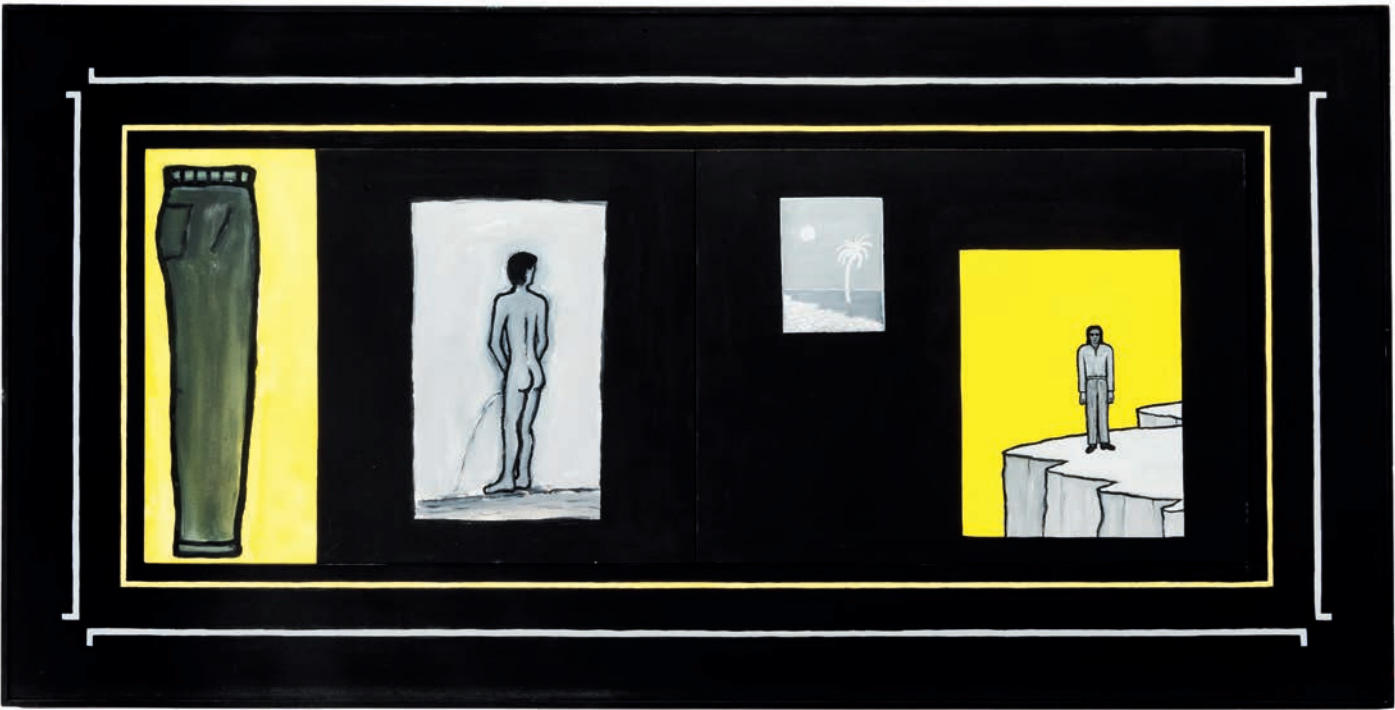
RETRATO DE FLÁVIO SENNA, 1986 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 141,5 x 141,5 cm [55 3/4 x 55 3/4 in] / Coleção [Collection] Flávio Senna



COMPOSIÇÃO COM TESOURA, 1997 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 118,5 x 110 cm [46 5/8 x 43 1/4 in] / Coleção particular [Private collection]



SEM TÍTULO, 2012/2013 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 130 x 110 cm [51 1/8 x 43 1/4 in] / Coleção [Collection] Ana & Luiz Schymura



APENAS UMA BRINCADEIRA PERIGOSA, 1992/1993 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 100 x 200 cm [39 3/8 x 78 3/4 in] / Coleção [Collection] Ana & Luiz Schymura



VIVENDO NO PASSADO, 1993 / acrílica sobre tela [acrylic on canvas] / 179 x 150 cm [70 1/2 x 59 in] / Coleção [Collection] Ana & Luiz Schymura



SEM TÍTULO, 2001 / acrílica sobre papel [acrylic on paper] / 58 x 78 cm [22 7/8 x 30 3/4 in] / Coleção [Collection] Ana & Luiz Schymura



CRONOLOGIA

1947	Nasce, em Cuiabá (Mato Grosso, Brasil), no dia 11 de março.
1961	Muda-se para a cidade do Rio de Janeiro.
1969 /1970	Começa um longo processo psicanalítico, que se estende por 50 anos de pelo menos duas consultas semanais, iniciando nessa época a faculdade de medicina com a intenção de estudar psiquiatria. Tal processo influencia decisivamente sua arte, levando-o a pintar “o que dizia na psicanálise”, seus incômodos e suas questões íntimas ou sociais.
1971	Entra para a faculdade de Museologia, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), onde inicia sua pesquisa sobre o <i>graffiti</i> .
1973	Passa seis meses em Londres pesquisando arte como autodidata: frequentando exposições e museus, vendo pessoalmente algumas obras indispensáveis ao estudo da História da Arte e à prática artística. Ao final desse período volta para o Rio de Janeiro.
1975	Expõe sua pintura pela primeira vez, no 7º Salão de Verão, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), do qual participa com <i>Um momento de pressa</i> e <i>O detetive e a massagista</i> .
1976	Apresenta trabalhos inspirados na obra do quadrinista Carlos Zéfiro, no 25º Salão Nacional de Arte Moderna, realizado no Palácio Gustavo Capanema, sede do Ministério da Educação e Cultura (MEC), no Rio de Janeiro – RJ. Começa a dar aulas de Educação Artística no Colégio Experimental Clóvis Salgado no Rio de Janeiro – RJ, no qual irá permanecer por um ano. Faz uma pausa nas exposições, mas não interrompe sua produção artística.
1977	O trabalho desenvolvido no Colégio Experimental Clóvis Salgado rende a Arruda um convite para organizar o grupo Tato e Contato, dedicado ao trabalho com crianças com dificuldade de aprendizagem na Escolinha de Arte “da Maninha” que, em menos de um ano, gera o primeiro Ateliê de Arte Livre da Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor (FUNABEM). Inaugura a Galeria Saramenha, em parceria com seu irmão, José Roberto Arruda, que logo se estabelece como espaço fundamental de arte contemporânea na cidade do Rio de Janeiro.
1978	É convidado a coordenar, em parceria com Rubem Breitman, a Coleção João Sattamini, com foco na aquisição de obras de artistas contemporâneos brasileiros e na manutenção da coleção na cidade de Niterói. Arruda desenvolve esse trabalho até meados dos anos 1990.
1979	Volta a expor sua obra na individual <i>Relógios</i> , a convite de Anna Maria Niemeyer, na galeria dela, no Rio de Janeiro, em setembro.

CHRONOLOGY

1947	Born in the city of Cuiabá (Mato Grosso, Brazil), on March 11th.
1961	Moves to the city of Rio de Janeiro.
1969 /1970	Begins a long psychoanalytic process, which lasts 50 years intending to study psychiatry. This process has a profound influence on his art and leads him to start painting "what is said during the psycho-analysis sessions", as well as what makes him uncomfortable and his intimate or social issues.
1971	Studies Museology at the Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), where he begins his research into <i>graffiti</i> .
1973	Spends six months in London researching art independently: attending exhibitions and museums, seeing with his own eyes works that became indispensable to his studies in art history and to his artistic practice. of art history and artistic practice. At the end of this period, he returns to Rio de Janeiro.
1975	Exhibits his paintings for the first time at the 7th Summer Salon at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), of which he takes part with <i>Um momento de pressa</i> (1975) and <i>O detetive e a massagista</i> (1975).
1976	Presents pieces inspired by the work of comic artist Carlos Zéfiro, at the 25th National Modern Art Salon, held at the Palácio Gustavo Capanema, headquarters of the Ministério da Cultura e Educação (MEC), in Rio de Janeiro. Begins teaching Art Education at the Colégio Experimental Clóvis Salgado in Rio de Janeiro, where he will remain for a year. Arruda takes a break from exhibitions, but doesn't halt his artistic production.
1977	The work developed at the Colégio Experimental Clóvis Salgado earns Arruda an invitation to organize the Tato e Contato group, dedicated to working with children with learning difficulties at the "da Maninha" Art School which, in less than a year, becomes the first free art studio of the Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor (FUNABEM). Opens the Galeria Saramenha, together with his brother José Roberto Arruda, which soon establishes itself as a key space for contemporary art in the city of Rio de Janeiro.
1978	Together with Rubem Breitman, Arruda is invited to coordinate the João Sattamini Collection (in the city of Niterói), focusing on acquiring works by contemporary Brazilian artists and maintaining the collection. Arruda carries out this work until the mid-1990s.
1979	Gets back to showcasing his work with the solo show <i>Relógios</i> [Clocks], at the invitation of Anna Maria Niemeyer, at her gallery in Rio de Janeiro.

É uma característica do “jovem” “pintor” “cuiabano” e “marchand” “carioca” utilizar o “vulgar” (por exemplo, estórias em quadrinho pornô do Carlos Zéfiro) que seria o denominador comum mais baixo de comunicação visual, para chocar e trazer à tona contradições culturais – ao mesmo tempo entrando em choque com a cultura vanguardista “oficial” .

Módulo: revista de arquitetura e artes visuais no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Módulo Limitada, ed. 92, 1986, p. 53–55.

- 1982

Em julho, em parceria com a educadora Marluce Brasil, apresenta trabalhos desenvolvidos com as crianças da FUNABEM e da SECUP, no módulo *Criatividade Artística Infantil*, na mostra À margem da vida, coordenada por Frederico Moraes no MAM-Rio, onde atuava como diretor de artes visuais.

No mesmo ano, leciona um curso de Artes Plásticas para detentos, no Instituto Penal Lemos de Brito.
- 1983

Expõe na coletiva *O rosto e a obra*, com curadoria de Marc Berkowitz, na Galeria de Arte IBEU.

Leciona na Oficina Jovem do MAM-Rio, a convite de Frederico Moraes.
- 1984

Interessado na área da Psiquiatria, ingressa no curso de Medicina, na Universidade Gama Filho (Rio de Janeiro). Expõe no Centro de Arte e Cultura da universidade.
- 1985

Em agosto, integra a coletiva *Velha mania: desenho brasileiro*, curada por Marcus Lontra Costa, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV – Parque Lage).

Em outubro, realiza exposição individual de uma série de desenhos de grandes dimensões, na galeria Anna Maria Niemeyer.

Em novembro, abre uma nova individual no Museu de Arte Moderna de Resende.

Em dezembro, participa do 8º Salão Nacional de Artes Plásticas, no MAM-Rio, e da coletiva Rio de cor nos muros, curada por Marcus Lontra Costa, na EAV – Parque Lage.
- 1986

Em janeiro, no MAM-Rio, integra a mostra *Transvanguarda e culturas nacionais*, parte da conferência de mesmo nome com curadoria de Achille Bonito Oliva, reunindo artistas com tendência transvanguardista na arte brasileira, como Antonio Dias, Cildo Meireles, Ivens Machado, Jorge Guinle, Leda Catunda, Leonilson, Roberto Magalhães, Sérgio Romagnolo, Tunga e Victor Arruda, que mostrou as telas *Díptico para não ser explicado* e *Uma noite no Rio*, entre outras.

Oliva usou o termo pela primeira vez em seu livro *Transvanguarda italiana* (1980) para identificar um grupo de pintores italianos, cujas pinturas vigorosas, frequentemente, trazem o corpo humano como elemento principal e que dialogavam com o neo-expressionismo alemão e com a pós-vanguarda estadunidense.

Nessa ocasião, Teresa Cristina Rodrigues, videomaker, jornalista e artista plástica, realiza o curta metragem *Tem Cuiabá na Transvanguarda/Victor Arruda*, um documentário com depoimentos de Achille Bonito Oliva e Roberto Pontual, em que Arruda declara: "O meu trabalho é realmente um trabalho mal feito, propositadamente mal feito, muito agressivo. E é um trabalho que eu, realmente, sei que incomoda, porque vem do inconsciente. É um trabalho que eu sei que está ligado à loucura".

Em agosto, abre a mostra individual, na Fundação Cultural do Distrito Federal (Brasília). E tem destaque na revista *Módulo/Arquitetura e Arte*, que traz na capa a obra *Na sala* e, no interior, publica o texto *Sem modos ou quando o melhor é pior*, de Jorge Guinle, que integra o catálogo da exposição.

Em novembro, inaugura duas individuais no mesmo dia: *Pinturas em coleções particulares*, com sessenta telas, ocupando quatro salas da EAV-Parque Lage; e *Pinturas recentes*, na Galeria Anna Maria Niemeyer.

Em dezembro, participa da exposição *Território ocupado*, curada por Marcus de Lontra Costa, com a obra *Banhistas*, instalada na piscina da EAV- Parque Lage.

Nesse ano, ainda participa das exposições *Novas impressões e feras*, na GB Galeria de Arte (Rio de Janeiro), e expõe pela primeira vez fora do Brasil, na Bienal Latino-Americana de Arte sobre Papel, realizada em Buenos Aires (Argentina).

A distinguishing trait of this “young” “painter” “from Cuiaba” and at the same time “carioca” (from Rio) “marchand” lies in the use of so called vulgar elements (for example, pornographic comic book stories by Carlos Zéfiro), which would be the lowest common denominator to visual communication, in order to shock and bring cultural contradictions to light – at the same time clashing with the “official” avant-garde culture.

Módulo: revista de arquitetura e artes visuais no Brasil [Módulo: magazine of architecture and visual arts in Brazil]. Translated from Portuguese by Danilo Aguiar and Victor Arruda. Rio de Janeiro: Editora Módulo Limitada, ed. 92, 1986, 53–55.

- 1982

In July, in partnership with educator Marluce Brasil, Arruda presents works developed with children from FUNABEM and SECUP in the children's artistic creativity module during the exhibition *À margem da vida* [On the Margins of Life], coordinated by Frederico Moraes at MAM-Rio, where Moraes acted as director of visual arts.

In the same year, Arruda teaches a fine arts course for inmates at the Instituto Penal Lemos de Brito.
- 1983

Takes part in the group show *O rosto e a obra* [The Face and the Work], curated by Marc Berkowitz, at the IBEU Art Gallery.

He teaches at MAM-Rio's youth workshop, at the invitation of Frederico Moraes.
- 1984

Interested in psychiatry, he studies medicine at Universidade Gama Filho, in Rio de Janeiro. He exhibits at the university 's Art and Culture Center.
- 1985

In August, he takes part in the group show *Velha mania: desenho brasileiro* [Old Mania: Brazilian Drawing], curated by Marcus Lontra Costa, at the Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV – Parque Lage).

In October, he holds a solo exhibition of a series of large drawings at the Galeria Anna Maria Niemeyer.

In November, he opens a new solo show at the Museu de Arte Moderna de Resende.

In December, he takes part in the 8th National Plastic Arts Salon at MAM-Rio and in the group show *Rio de cor nos muros* [River of Color on the Walls], curated by Marcus Lontra Costa, at EAV – Parque Lage.
- 1986

In January, Arruda takes part of the *Transvanguarda e culturas nacionais* [Transvanguard and National Cultures] exhibition at MAM-Rio, which is part of the conference of the same name curated by Achille Bonito Oliva, bringing together artists with a transvanguardist tendency in Brazilian art, such as Antonio Dias, Cildo Meireles, Ivens Machado, Jorge Guinle, Leda Catunda, Leonilson, Roberto Magalhães, Sérgio Romagnolo, Tunga and Victor Arruda, who shows the paintings *Díptico para não ser explicado* and *Uma noite no Rio*, among others.

Oliva had coined the term in his book *Transvanguarda Italiana* [Italian Transvanguard] (1980) as an identifier of a group of Italian painters whose vigorous paintings often feature the human body as the main element and who were in dialogue with German neo-expressionism and the American post-avant-garde.

On this occasion, Teresa Cristina Rodrigues, videomaker, journalist and artist, makes the short film *Tem Cuiabá na Transvanguarda/Victor Arruda* [There is Cuiaba in Transvanguard/Victor Arruda], a documentary with testimonies by Achille Bonito Oliva and Roberto Pontual, in which Arruda declares: "My work is really a poorly made work, purposely poorly made, very aggressive. And it is a work that I really know is unnerving because it comes from the unconscious. It is a work that I know is connected to madness".

In August, he opens his solo show at the Fundação Cultural do Distrito Federal (Brasília), and is featured in *Módulo/Arquitetura e Arte magazine*, which has the work *Na sala* on the cover and, inside, the essay *Sem modos ou quando o melhor é pior* [No Manners, or When the Worst is the Best], by Jorge Guinle, which is part of the exhibition catalog.

In November, he opens two solo exhibitions on the same day: *Pinturas em coleções particulares* [Paintings in Private Collections], with sixty pieces and occupying four rooms at EAV-Parque Lage; and *Pinturas recentes* [Recent Paintings], at Galeria Anna Maria Niemeyer.

“Contrariando a ‘Pop Art’ (que incorpora a neutralidade da Mass–Media para dissociar-se de qualquer projeto estético), o trabalho do Victor reativa um ‘Kistch suburbano’, distanciando-se da mentalidade fria da Pop. Ele retoma e reativa uma imagem ‘quente’ e psicológica da imagem popular, no que ela tem de mais expressionista. Nesse sentido, a pintura de Victor dos anos 1970 não é uma Pop atrasada e sim uma transvanguarda adiantada”.

GUINLE FILHO, Jorge. Sem modos ou quando o pior é melhor. In: *Victor Arruda*. Brasília: Fundação Cultural do Distrito Federal, 1986.

1987

Em janeiro, participa da mostra *Petrópolis urgente/1º Encontro de Arte Contemporânea*, no Centro de Cultura Raul de Leoni (Petrópolis).
Em fevereiro, integra a coletiva *Rio de Janeiro, Fevereiro e Março*, com curadoria de Frederico Moraes, na Galeria de Arte do Banerj.
Em agosto, realiza duas exposições individuais, uma na Sala Corpo de Exposições (Belo Horizonte); outra, na Galeria Época (Salvador). Simultaneamente, *Tem Cuiabá na Transvanguarda/Victor Arruda* é exibido no Museu de Arte da Bahia.
Em outubro, participa de *Ao colecionador*, mostra comemorativa do lançamento do livro *Entre dois séculos: arte brasileira do século 20 na coleção Gilberto Chateaubriand*, de Roberto Pontual, no MAM-Rio.
Em novembro, realiza uma exposição individual com pinturas e serigrafias, na galeria Tina Presser (Porto Alegre). Na inauguração, é exibido *Tem Cuiabá na Transvanguarda/Victor Arruda*.
Nesse ano, participa ainda de *Artistas contemporâneos brasileiros*, na Galeria Oscar Seráphico (Brasília).

1988

Em março, participa da mostra *Le Déjeuner sur l'Art: Manet no Brasil*, com curadoria de Frederico Moraes, na EAV-Parque Lage.
Em julho, integra *O eterno é efêmero*, coletiva curada por Franco Terranova, na Petite Galerie (Rio de Janeiro).
Em seguida, realiza exposição individual na Galleria De Crescenzo, em Roma (Itália).
E, nesse mesmo ano, participa ainda de *Flamboyant na curva*, na Sala Corpo de Exposições (Belo Horizonte).

1989

Convidado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, cria o painel *Agora*, de 20 m² para o foyer do Auditório Simón Bolívar, no Memorial da América Latina (São Paulo).
Realiza exposição individual na Galeria Anna Maria Niemeyer, em junho, e na Sala Corpo de Exposições em julho.
Em outubro, participa da mostra *Rio hoje*, que marca a reabertura do o MAM-Rio após quatro anos de reforma, com curadoria de Ligia Canongia, Paulo Herkenhoff, Reynaldo Roels Jr. e Viviane Matesco.
Neste ano, também participa das exposições *Acervo*, na Casa de Cultura Laura Alvim (Rio de Janeiro); e *Hommage à la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme*, no Palácio das Nações/ONU, em Genebra (Suíça); além da *Bienal Internacional de Cuenca*, no Equador.

1990

Cria as ilustrações do livro *O monóculo*, de Jacinto Rego de Almeida (Edições O Jornal).
Em julho, é curador da exposição individual *Drama – Hot mind – A grande cidade*, de Luiz Alphonsus, na Galeria Saramenha (Rio de Janeiro).

1991

Realiza a exposição individual na Performance Galeria de Arte, em Brasília, em março, e na Galeria Anna Maria Niemeyer em abril.
Em junho, integra a mostra *A árvore de cada um*, na Galeria Roesler (São Paulo).
Em julho, inaugura outra individual, *Victor Arruda (1991: Rio de Janeiro)*, na Itaú Galeria (Rio de Janeiro). E participa da coletiva *BR 80: pintura Brasil década 80*, com curadoria de Frederico Moraes, no Instituto Itaú Cultural (São Paulo), e na Casa França-Brasil (Rio de Janeiro)
Começa a trabalhar, ao lado de Anna Maria Niemeyer e Ítalo Campofiorito, no projeto de criação do Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC – Niterói), projetado por Oscar Niemeyer, que viria a abrigar a Coleção João Sattamini.
No mesmo ano, dá aulas no curso de férias da EAV-Parque Lage.

Contradicting “Pop Art” (which incorporates the neutrality of the Mass–Media to dissociate itself from any aesthetic project), Victor’s work reactivates a “suburban kitsch”, creating a distance between him and a cold Pop mentality. He reactivates a “warm” and psychological aspect to popular image in its most expressionist sense. Therefore, Victor’s paintings from the 1970s are not a late-coming Pop, but rather an early transvanguard.

GUINLE, Jorge. Sem modos ou quando o pior é melhor [No manners or when worse is better], 1986. Translated from Portuguese by Danilo Aguiar and Victor Arruda. In: *Victor Arruda*. Adolfo Montejo Navas e Victor Arruda (Eds.), Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011, 227.

1987

In December, he takes part in the exhibition *Território ocupado* [Occupied Territory], curated by Marcus de Lontra Costa, with the work *Banhistas*, installed in the swimming pool at EAV- Parque Lage.
That year, he also takes part in the exhibitions *Novas impressões e feras* [New Impressions and Beasts], at the GB Galeria de Arte (Rio de Janeiro), and showcases his works for the first time outside Brazil, at the Latin American Biennial of Art on Paper, held in Buenos Aires (Argentina).

In January, he takes part in the exhibition *Petrópolis urgente/1º Encontro de Arte Contemporânea* [Urgent Petrópolis/1st Contemporary Art Meeting], at the Centro de Cultura Raul de Leoni (Petrópolis).
In February, he takes part in the group show *Rio de Janeiro, Fevereiro e Março*, curated by Frederico Moraes, at the Banerj Art Gallery.
In August, he holds two solo exhibitions, at Sala Corpo de Exposições (Belo Horizonte) and at Galeria Época (Salvador). At the same time, *Tem Cuiabá na Transvanguarda/Victor Arruda* is shown at the Museu de Arte da Bahia.
In October, he takes part in *Ao colecionador* [To the Collector], an exhibition commemorating the launch of the book *Entre dois séculos: arte brasileira do século 20 na coleção Gilberto Chateaubriand* [Between Two Centuries: 20th Century Brazilian Art in the Gilberto Chateaubriand Collection], by Roberto Pontual, at MAM-Rio.
In November, he has a solo exhibition of paintings and serigraphs at the Tina Presser gallery (Porto Alegre). *Tem Cuiabá na Transvanguarda/Victor Arruda* is exhibited during the vernissage.
That year, he also took part in *Artistas contemporâneos Brasileiros* [Contemporary Brazilian Artists], at the Galeria Oscar Seráphico (Brasília).

1988

In March, he takes part in the exhibition *Le Déjeuner sur l'Art: Manet in Brazil*, curated by Frederico Moraes, at EAV – Parque Lage.
In July, he takes part in *O eterno é efêmero* [The Eternal is Ephemeral], a group show curated by Franco Terranova, at Petite Galerie (Rio de Janeiro).
He then has a solo exhibition at the Galleria De Crescenzo in Rome (Italy).
That same year, he also takes part in *Flamboyant na curva* [Flamboyant at the Curve], at Sala Corpo de Exposições (Belo Horizonte).

1989

Invited by the architect Oscar Niemeyer, Arruda creates a 20m² panel, *Agora* [Now] for the foyer of the Simón Bolívar Auditorium at the Memorial da América Latina (São Paulo).
Holds a solo exhibition at Galeria Anna Maria Niemeyer in June and at Sala Corpo de Exposições in July.
In October, he takes part in the *Rio hoje* [Rio Today] exhibition, which marks the reopening of MAM-Rio after four years of renovation, curated by Ligia Canongia, Paulo Herkenhoff, Reynaldo Roels Jr. and Viviane Matesco.
During this same year, he also takes part in the exhibitions *Acervo* [Collection], at the Casa de Cultura Laura Alvim (Rio de Janeiro); and *Hommage à la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme* [Tribute to the Universal Declaration of Human Rights], at the Palais des Nations/UN, in Geneva (Switzerland); as well as the *Cuenca International Biennial*, in Ecuador.

1990

Creates illustrations for the book *O monóculo* [The Monocle], by Jacinto Rego de Almeida (O Jornal Editions).
In July, he curates the solo exhibition *Drama – Hot mind – A grande cidade* [Drama – Hot Mind – The Big City], by Luiz Alphonsus, at Galeria Saramenha (Rio de Janeiro).

“No repertório de Victor, nenhum elemento se livra da contaminação. Pelo contrário, suruba-se em alto estilo e tanto que todos se contaminam mutuamente numa promiscuidade pra lá de Babilônia. O resultado são construções de delírio, objetos de raiva e riso cuja radioatividade ninguém segura” .

PONTUAL, Roberto. Luas de uma noite alucinada, 1987. In: *Victor Arruda*. Adolfo Montejo Navas e Victor Arruda (Orgs.), Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011, p. 231.

1992

Realiza a exposição individual na Galeria Subdistrito Comercial de Arte (São Paulo). Cria o painel *Abismos*, de 9 m², para o Parlamento da América Latina (São Paulo), a convite de Oscar Niemeyer.

Em novembro, integra a mostra *Brazilian Contemporary Art*, com curadoria de Charles Watson, realizada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), na EAV-Parque Lage e na Galeria Sérgio Milliet, no IBAC/Funarte.

Em dezembro, inaugura como curador, em parceria com Anna Maria Niemeyer, a exposição *A caminho de Niterói – Coleção João Sattamini*, no Paço Imperial (Rio de Janeiro), na qual também participa como artista.

Participa da coletiva *Coleção Gilberto Chateaubriand/Arte Brasileira décadas de 60, 70 e 80*, no MAM-Rio.

1993

Em junho, participa da mostra coletiva *O desenho moderno no Brasil/Coleção Gilberto Chateaubriand* MAM-RJ, com curadoria de Denise Mattar e Reynaldo Roels Jr., realizada na Galeria de Arte do Sesi (São Paulo).

Em julho, realiza exposição individual e participa da coletiva *Arte erótica*, em homenagem ao poeta Vinícius de Moraes, ambas realizadas no contexto do projeto *Paixão do olhar*, no MAM-Rio.

Em setembro, participa da mostra *O papel do Rio*, com curadoria de Luiz Áquila, no Paço Imperial.

Em dezembro, participa de duas mostras coletivas *A caminho de Niterói II – Coleção João Sattamini*, com curadoria de Rubem Breitmam, no Paço Imperial; e *Brazil: Images of the '80s & '90s*, no Art Museum of the Americas/OEA, curada por Bélgica Rodríguez e Marcus Lontra Costa, em Washington (Estados Unidos).

1994

Neste mesmo ano, faz também a curadoria da mostra *Arte Brasileira dos anos 60 a 90*, no SESC Nova Iguaçu.

Em abril, participa de *O desenho moderno no Brasil/Coleção Gilberto Chateaubriand MAM-RJ*, realizada no MAM-Rio.

A mostra *Brazil: Images of the '80s & '90s* chega ao Brasil sob o nome *Brasil: imagens dos anos 80 e 90*. A exposição tem itinerâncias no MAM-Rio em maio e na Casa das Rosas (São Paulo), no mês de julho.

Em junho, a convite de Beatriz Milhazes, participa da exposição *The Exchange Show: Twelve Painters from San Francisco and Rio de Janeiro*, no Yerba Buena Center for the Arts, em São Francisco, nos Estados Unidos. Em outubro, a mostra é apresentada no MAM-Rio.

Participa também das coletivas *Sob o signo de gêmeos*, com curadoria de Luiz Áquila, na Galeria Saramenha; e *Via Fax*, com a obra *O centro da ausência*, no Museu do Telephone, ambas no Rio de Janeiro.

Ainda neste ano, participa da 11ª Bienal de Arte de Valparaíso, no Chile.

1995

Em abril, Victor Arruda participa da exposição *Rio: Mystères e Frontières*, no Musée de Pully, em Lausanne, na Suíça.

Em julho, integra a mostra *Anos 80: O palco da diversidade*, com curadoria de Armando Mattos e Marcus de Lontra Costa, apresentada na Galeria de Arte do Sesi e no MAM-Rio.

Em agosto, participa da coletiva *Romance figurado*, no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no Rio de Janeiro.

Em outubro, realiza a individual *Rio/Cuiabá*, no Museu de Arte e de Cultura Popular da Universidade Federal do Mato Grosso, expondo, pela primeira vez, na sua cidade natal.

Em novembro, *Rio/Cuiabá* é apresentada na Galeria Anna Maria Niemeyer.

In Victor's repertoire, no element is free of contamination. On the contrary, high style orgies are thrown to the extent of everybody being mutually contaminated as if on a road to Babylon. This results in constructions of delirium, objects of rage and laughter whose radioactivity no one can hold back.

PONTUAL, Roberto. Luas de uma noite alucinada [Moons of a hallucinated night], 1987. Translated from Portuguese by Danilo Aguiar and Victor Arruda. In: *Victor Arruda*. Adolfo Montejo Navas e Victor Arruda (Eds.). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011, 231.

1991

Has a solo exhibition at Performance Galeria de Arte in Brasília in March and at Galeria Anna Maria Niemeyer in April.

In June, Arruda takes part of the exhibition *A árvore de cada um* [Each Person 's Tree], at the Galeria Nara Roesler (São Paulo).

In July, he opens another solo show, *Victor Arruda (1991: Rio de Janeiro)*, at the Itaú Galeria (Rio de Janeiro). He also takes part in the group show *BR 80: pintura Brasil na década de 80* [BR 80: Painting Brazil in the 1980s], curated by Frederico Moraes, at the Instituto Itaú Cultural (São Paulo) and at Casa França-Brasil (Rio de Janeiro).

Arruda begins working alongside Anna Maria Niemeyer and Ítalo Campofiorito on the project to create the Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC – Niterói), designed by Oscar Niemeyer, which would eventually house the João Sattamini Collection.

In the same year, he teaches a summer course at EAV – Parque Lage.

1992

Holds a solo exhibition at the Galeria Subdistrito Comercial de Arte (São Paulo). Invited by architect Oscar Niemeyer, he creates a nine square meter panel, *Abismos* [Chasms] for the Parlamento da América Latina (São Paulo).

In November, his work takes part in the exhibition *Brazilian Contemporary Art*, curated by Charles Watson, held at the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), EAV – Parque Lage and the Sérgio Milliet gallery at IBAC/Funarte.

In December, as curator, in partnership with Anna Maria Niemeyer, he opens the exhibition *A caminho de Niterói – Coleção João Sattamini* [On the Way to Niterói – João Sattamini Collection], at Paço Imperial (Rio de Janeiro), in which he also participates as an artist.

His works are featured in the *Coleção Gilberto Chateaubriand/Arte Brasileira décadas de 60, 70 e 80* [Gilberto Chateaubriand Collection/Brazilian Art from the 60s, 70s and 80s], at MAM-Rio.

1993

In June, he takes part in the group show *O desenho Moderno no Brasil/Coleção Gilberto Chateaubriand MAM-RJ* [Modern Drawing in Brazil/Gilberto Chateaubriand MAM-RJ Collection], curated by Denise Mattar and Reynaldo Roels Jr. at the Sesi art gallery (São Paulo).

In July, he has a solo exhibition and also takes part in the group show *Arte erótica* [Erotic Art], in homage to the poet Vinícius de Moraes, both held as part of the *Paixão do olhar* [Passion of the Gaze] project at MAM-Rio.

In September, he takes part in the exhibition *O papel do Rio* [Rio's Paper], curated by Luiz Áquila, at Paço Imperial.

In December, he takes part in two group exhibitions: *A caminho de Niterói II – Coleção João Sattamini* [On the Way to Niterói II – João Sattamini Collection], curated by Rubem Breitmam, at Paço Imperial; and *Brazil: Images of the '80s & '90s*, at the Art Museum of the Americas/OAS, curated by Bélgica Rodríguez and Marcus Lontra Costa, in Washington (United States).

That same year, he also curates the exhibition *Arte Brasileira dos anos 60 a 90* [Brazilian Art from the 1960s tothe 1990s], at SESC Nova Iguaçu.

1994

In April, he takes part in *O desenho Moderno no Brasil/Coleção Gilberto Chateaubriand MAM-RJ*, held at MAM-Rio.

The exhibition *Brazil: Images of the '80s & '90s* arrives in Brazil. The exhibition travels to MAM-Rio in May and to Casa das Rosas (São Paulo) in July.

In June, he is invited by Beatriz Milhazes to take part in the exhibition *The Exchange Show: Twelve Painters from San Francisco and Rio de Janeiro*, at the Yerba

Meu caro Victor, estou vendo novamente as reproduções de trabalhos seus datados de 1974–1975 e percebo que, de início, esta temática falica de sua obra aparece como parte de uma narrativa que pode ter origem no erotismo primitivo de Carlos Zéfiro ou no “graffiti” marginal dos mictórios públicos. A imagem como suporte do texto. É possível ver nas imagens dessa fase inicial, toscas e primitivas, uma crítica ao machismo que esconde relações de poder, à exploração classista e econômica. Porque patrão tem que comer a secretária, tem que comer a empregada, a babá, a buba e, se facilitar, come a “bicha” também. Ou então hate nela, porque bicha, segundo a ótica machista, tem que apanhar. Assim, por meio de uma falocracia odiosa, mantêm—se a estratificação social, os ricos e poderosos com todos os seus privilégios — os demais que se danem.

MORAIS, Frederico. Via crucis. In: *Victor Arruda*. Adolfo Montejo Navas e Victor Arruda (Orgs.). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011, p. 37.

1996

Rio: mistérios e fronteiras é exibida no MAM-Rio. Em setembro, integra a exposição *Arte Contemporânea Brasileira na Coleção João Sattamini*, que inaugura o MAC-Niterói, com curadoria de Reynaldo Roels Jr. No mesmo mês, realiza a individual na galeria Canvas & Companhia, no Porto, em Portugal. Cria ilustração de capa para o CD *Nove luas*, do grupo Paralamas do Sucesso, convidado por Gringo Cardia, coordenador do projeto gráfico, que envolveu também os artistas Afonso Tostes, Barrão, Beatriz Milhazes, Daniel Senise, Ione Saldanha, Lygia Pape e Raul Mourão.

1997

Participa da mostra coletiva *O museu visita a galeria*, no Centro Universitário de Barra Mansa (UBM).

1998

Em julho, apresenta a série *Abismos* em exposição individual na Galeria Camargo Vilaça (São Paulo). Em outubro, participa da coletiva *O moderno e o contemporâneo na arte brasileira: coleção Gilberto Chateaubriand*, no MAM-Rio. Em novembro, realiza uma individual na galeria Canvas & Companhia, no Porto, em Portugal, e participa da coletiva *A imagem do som de Caetano Veloso*, realizada no Paço Imperial, com uma pintura inspirada na música *Mãe*.

1999

Em junho, expõe na coletiva *Pacaembú – Uma réplica planetária para a cidade/mundo de São Paulo*, organizada pela Oficina Cultural Oswald de Andrade de São Paulo, projetando sua obra na fachada do estádio homônimo. Em julho, inaugura a exposição individual *Vários*, na Galeria da Universidade de Braga, em Portugal. Em dezembro, participa de duas coletivas: *A imagem do som de Chico Buarque*, realizada no Paço Imperial, na qual apresenta uma pintura inspirada na música *Olhos nos olhos*; e *Arte Brasileira do século 20: Coleção Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ*, com curadoria de Reynaldo Roels Jr., no Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, na Argentina.

2000

Em maio, apresenta *Pintura para ser pisada*, no Paço Imperial, uma tela de 80 m² fixada no chão da sala 13 de Maio, para ser pisada pelo público durante a exposição. Posteriormente, a obra foi doada ao acervo do MAC-Niterói. No mesmo mês, realiza a exposição *Abismos/Pinturas e desenhos*, na Galeria Anna Maria Niemeyer. Em setembro, participa da exposição *Arte e erotismo*, com curadoria de Frederico Moraes, na Galeria Nara Roesler. Em novembro, apresenta um desenho inspirado na música *Pai e mãe, na coletiva A imagem do som de Gilberto Gil*, curada de Felipe Taborda, no Paço Imperial.

2001

Em maio, integra a mostra coletiva *Aquarela Brasileira*, com curadoria de Alberto Kaplan, no Centro Cultural Light (Rio de Janeiro). Em agosto, abre a mostra *Viagem*, em parceria com a artista plástica Beatriz Luz, na Galeria Espaço Branco, em Viana do Castelo, em Portugal.

My dear Victor, I’m again looking at some of your pieces dating from 1974–75 and I notice that at first this phallic theme of your works appears as part of a narrative that might have its origin in a primitive eroticism of Carlos Zéfiro or in the marginal graffiti of public toilets – the image as a support for text. It is possible to see images of this initial phase, crude and primitive, a criticism to a *machismo* that hides dynamics of power, to the typical classist economic exploitation; because a real boss has to fuck the secretary, the maid, the nanny and perhaps even the queers. Or maybe they will hit them because queers, in the eyes of machismo, must be beaten. Therefore, through a hideous phallocracy, social stratification is kept – the rich and powerful with all their privileges – and fuck everybody else.

MORAIS, Frederico. Via crucis. Translated from Portuguese by Danilo Aguiar and Victor Arruda. In: *Victor Arruda*. Adolfo Montejo Navas and Victor Arruda (Eds.). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011, 37.

Buena Center for the Arts, in San Francisco, USA. In October, the show is presented at MAM-Rio. He also takes part in the group shows *Sob o signo de gêmeos* [Under the Sign of Gemini], curated by Luiz Áquila, at Galeria Saramenha; and *Via Fax*, with the work *O centro da ausência*, at the Museu do Telephone, both in Rio de Janeiro. Later this same year, he takes part in the 11th Valparaíso Art Biennial in Chile.

1995

In April, Victor Arruda is takes part in the exhibition *Rio: Mystères et Frontières* at the Musée de Pully in Lausanne, Switzerland. In July, he participates in the exhibition *Anos 80: O palco da diversidade* [80s: The Stage for Diversity], curated by Armando Mattos and Marcus de Lontra Costa, presented at the SESI art gallery and at MAM-Rio. In August, he takes part in the group show *Romance figurado* [Figurative Romance], at the Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), in Rio de Janeiro. In October, he holds the solo show *Rio/Cuiabá*, at the Museu de Arte e de Cultura Popular of the Universidade Federal do Mato Grosso, showcasing his work for the first time in his hometown. In November, *Rio/Cuiabá* is presented at the Galeria Anna Maria Niemeyer.

1996

Rio: mysteries and borders is exhibited at MAM-Rio. In September, the exhibition *Arte Conteporânea Brasileira na Coleção João Sattamini* [Contemporary Brazilian Art in the João Sattamini Collection] opens at MAC-Niterói, curated by Reynaldo Roels Jr. In the same month, Arruda holds a solo show at the Canvas & Companhia gallery in Porto, Portugal. Illustrates the cover for the CD *Nove luas* [Nine Moons], by the brazilian band Paralamas do Sucesso, invited by Gringo Cardia, coordinator of the graphic project, which also involved the artists Afonso Tostes, Barrão, Beatriz Milhazes, Daniel Senise, Ione Saldanha, Lygia Pape and Raul Mourão.

1997

Takes part in the group show *O museu visita a galeria* [The Museum Visits the Gallery], at the Centro Universitário de Barra Mansa (UBM).

1998

In July, presents the *Abismos* [Abysses] series in a solo exhibition at Galeria Camargo Vilaça (São Paulo). In October, takes part in the group show *O moderno e o contemporâneo na arte brasileira: coleção Gilberto Chateaubriand* [The Modern and the Contemporary in Brazilian Art: Gilberto Chateaubriand Collection], at MAM-Rio. Holds a solo show in november at the Canvas & Companhia gallery in Porto, Portugal, and takes part in the group show *A imagem do som de Caetano Veloso* [The Sound and Image of Caetano Veloso], held at Paço Imperial, with a painting inspired by the song *Mãe* [Mother].

“Se a pintura aponta, historicamente, para a janela (veduta) que foge do aqui e agora, para algum espaço/tempo interior, as telas de Arruda recolocam –nos no contrário: nesse aqui e agora, que, com a ditadura, não eram nada fáceis nem de habitar nem de significar. Era o contrário de qualquer escapismo. A série de pinturas escuras, sombrias, caricaturais e grotescas, de ressonância militar, como *Máquina de tortura* (1974) e *Cadeira* (1985), ou de cenas de abuso de poder cotidiano (interclassista e inter-racial), como *Na cozinha* (1975) ou *Dr. Jorginho* (1975), apontam para uma grave discordância estética (e não só desta ordem). O desejo do período de compor algo mais coeso e feliz se contrapõe ao valor dado à fragmentação compositiva que Victor Arruda vai fazer uso, como uma das senhas de identidade de sua poética, de modo algum sistêmica ou totalizadora” .

NAVAS, Adolfo Montejo. Uma pintura crítica, 2009. In: *Victor Arruda*. Adolfo Montejo Navas e Victor Arruda (Orgs.). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011. pp. 10–11

2003

Em janeiro, oferece o curso *Introdução aos fundamentos da arte moderna e contemporânea* na EAV-Parque Lage. Em fevereiro, participa da mostra coletiva *Novas aquisições 2003: coleção Gilberto Chateaubriand*, no MAM-Rio. Em março, apresenta exposição individual, com curadoria de Adolfo Montejo Navas, no SESC Niterói.

2002

A Companhia de Dança Deborah Colker convida Arruda para criar um painel cenográfico, de aproximadamente 280 m², para o espetáculo *4×4*, cujas coreografias são inspiradas nas obras do próprio artista, além dos trabalhos de Cildo Meireles, do Chelpa Ferro e de Gringo Cardia. Em maio, realiza a individual *Victor Arruda – desenho e pintura*, no Museu de Arte Moderna de Santa Catarina (Masc), em Florianópolis. E participa da coletiva *Diálogo, antagonismos e replicação na coleção Sattamini*, com curadoria de Guilherme Bueno, no MAC-Niterói. Em julho, participa da coletiva *Caminhos do contemporâneo: 1952/2002*, com curadoria de Lauro Cavalcanti, no Paço Imperial. Em setembro, integra a mostra *A recente coleção do MAC*, no próprio museu em Niterói. Neste ano, participa ainda das seguintes mostras coletivas: *1ª Exposição do ã grupo*, no Museu de Arte Sacra (Cabo Frio); *Pintura dos anos 80 – Coleção Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ*, realizada no Cittá Améri-ca (Rio de Janeiro); *Arquipélagos – universo plural do MAM*, no MAM-Rio; e *Os quatro elementos: terra, ar, água e fogo – arte contemporânea Portuguesa e Brasileira*, com curadoria de Albuquerque Mendes, na Casa Municipal da Cultura/Museu da Pedra/Câmara Municipal, em Cantanhede (Portugal). Também ministra os cursos *Introdução aos fundamentos da arte moderna e contemporânea* e *Acompanhamento da produção de artistas* na EAV-Parque Lage em conjunto com o artista plástico John Nicholson.

No mesmo mês, participa da coletiva Nova Orlândia (Rio de Janeiro), organizada pelos artistas Márcia X, Ricardo Ventura, Bob N e Elisa de Magalhães. Apresenta a mostra *Pintura para ser comida*, em que as pinturas são feitas sobre bolos confeitados que podem, e devem, ser comidos pelo público na noite de abertura, na Galeria Canvas & Companhia. Em novembro, a exposição é apresentada na Galeria Anna Maria Niemeyer. Participa também das exposições *Gesto, matéria, cor, imagem*; e *Gilberto Chateaubriand: aspectos de uma coleção II*, ambas com curadoria de Fernando Cocchiarale e realizadas no MAM-Rio.

If painting historically points to a window (veduta) that escapes from here and now to some kind of inner space/time, Arruda’s canvases point to the other way: to this here and now that, with the dictatorship, were not easy to inhabit or to signify. It was the contrary of any escapism. The series of dark, somber, caricatural and coarse paintings, of a military resonance, like *Torture Machine* (1974) and *Jail* (1985), or depicting scenes of inter-classicist and interracial daily abuse of power, such as *In the Kitchen* (1975) and *Dr. Jorginho* (1975), point to a severe aesthetical dissonance (and not only of this order). The period’s wish to compose something more cohesive and happy lies in opposition to the value attributed to the compositional fragmentation employed by Arruda, as one of the identity codes of his poetics, which is in no way systemic or totalizing.

NAVAS, Adolfo Montejo. Uma pintura crítica [A critical painting], 2009. Translated from Portuguese by Danilo Aguiar and Victor Arruda. In: *Victor Arruda*. Adolfo Montejo Navas e Victor Arruda (Eds.). Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011, 10–11.

2001

In May, he takes part in the group show *Aquarela Brasileira*, curated by Alberto Kaplan, at the Centro Cultural Light (Rio de Janeiro). In August, he opens the exhibition *Viagem* [Travel], in partnership with artist Beatriz Luz, at Galeria Espaço Branco, in Viana do Castelo, Portugal. In the same month, he takes part in the group show *Nova Orlândia* (Rio de Janeiro), in Rio de Janeiro, organized by the artists Márcia X, Ricardo Ventura, Bob N and Elisa de Magalhães. He presents the exhibition *Pintura para ser comida* [Painting to be Eaten], in which the paintings are made on cakes that can, and should, be eaten by the public on the opening night, at Galeria Canvas & Companhia. In November, the exhibition is shown at the Galeria Anna Maria Niemeyer. He also takes part in the exhibitions *Gesto, matéria, cor, imagem* [Gesture, Matter, Color, Image]; and *Gilberto Chateaubriand: aspectos de uma coleção II* [Gilberto Chateaubriand: Aspects of a Collection II], both curated by Fernando Cocchiarale and held at MAM-Rio.

2000

In May, presents *Pintura para ser pisada* [Painting to be Stepped On] at the Paço Imperial, an 80 m² canvas fixed to the floor of the 13 de Maio room, so the public can walk over the piecec during the exhibition. The work was later donated to the MAC-Niterói collection. In the same month, he holds the exhibition *Abismos/Pinturas e desenhos* [Abysses / Paintings and Drawing] at Galeria Anna Maria Niemeyer. In September, takes part in the exhibition *Arte e erotismo* [Art and Eroticism], curated by Frederico Morais, at Galeria Nara Roesler. In November, presents a drawing inspired by the song *Pai e mãe* [Father and Mother], in the group show *A imagem do som by Gilberto Gil* [The Image and Sound of Gilberto Gil], curated by Felipe Taborda, at Paço Imperial.

1999 Exhibits, in June, at the *Pacaembú – Uma réplica planetária para a cidade/mundo de São Paulo* [Pacaembú – A Planetary Retort for the City/World of São Paulo], organized by the Oficina Cultural Oswald de Andrade in São Paulo, projecting his work onto the façade of the stadium of the same name. In July, opens the solo exhibition *Vários* [Many], at the University Gallery in Braga, Portugal. In December, takes part in two group exhibitions: *A imagem do som de Chico Buarque* [The Image and Sound of Chico Buarque], held at Paço Imperial, in which he presents a painting inspired by the song *Olhos nos olhos* [Eye to Eye]; and *Arte Brasileira do século 20: Coleção Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ*, curated by Reynaldo Roels Jr. at the Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, in Argentina.

“Mas a pintura está longe de se resumir aos episódios das histórias em quadrinhos pornográficas. Há todo um hestário antropológico de um surrealismo grosseiro que debocha da tradição do nu, de seu pudor e do culto à beleza da anatomia humana, não lhe escapa a ironia com as cenas pornográficas entre as quais chama a atenção as relações sexuais entre seres mutilados e incompletos”.

DUARTE, Paulo Sérgio. Tudo desvia, 2010. In: *Victor Arruda*. Adolfo Montejo Navas e Victor Arruda (Orgs.), Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011, pp. 44–45.

2006

Em março, tem obras apresentadas na coletiva *Recorrências* 2, com curadoria de Fernando Cocchiarale, no MAM-Rio. Em setembro, participa da coletiva *Desenho contemporâneo*, com curadoria de Marcelo Campos, realizada no MCO Arte Contemporânea, no Porto, em Portugal.

2005

Inaugura as individuais *Victor Arruda desenha*, no Espaço Cultural Sérgio Porto; e *Novos abismos*, na galeria Anna Maria Niemeyer, ambas no Rio de Janeiro. E participa da coletiva *O corpo na arte contemporânea Brasileira*, com curadoria de Fernando Cocchiarale e Viviane Matesco, no Instituto Itaú Cultural.

Em maio, participa das exposições *Aspectos da coleção 1960–1970: arte contemporânea: os primeiros anos*, no MAM-Rio; e *Universidarte XIII*, no Campus Menezes Cortes da Universidade Estácio de Sá, no Rio de Janeiro.

Realiza também o vídeo *Beijo proibido* para a exposição *Lágrimas*, com curadoria de Albuquerque Mendes e de Paulo Reis, realizada no Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, em Portugal, por ocasião das comemorações dos 650 anos da morte de Inês de Castro.

Em junho, participa da exposição *Corpo-Icono-Grafias*, na Galeria Murilo Castro, em Belo Horizonte.

Em julho, participa da *Coletiva de acervo 2005*, na mesma galeria. E a mostra *Onde está você, geração 80?* é apresentada no Museu do Estado de Pernambuco (MEPE), em Recife.

Cria a capa e as ilustrações do livro *Da hipocondria*, de Adolfo Montejo Navas (editora 7 Letras).

2004

Nos meses de janeiro e fevereiro, realiza o curso *Introdução aos fundamentos da arte moderna e contemporânea*, na EAV-Parque Lage.

Em maio, convidado por Walton Hoffman, expõe na mostra coletiva *Heterodoxia/Natal*, no Centro Cultural Casa da Ribeira, em Natal.

Em julho, a mostra *Onde está você, Geração 80?*, com curadoria de Marcus de Lontra Costa, é inaugurada no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (CCBB-RJ), com uma sala inteiramente dedicada à obra de Arruda.

No mesmo mês, integra as exposições *A face icônica da arte Brasileira* e *Arte contemporânea Brasileira* nas coleções do Rio, ambas no MAM-Rio, com curadoria de Fernando Cocchiarale.

Em outubro, apresenta obras na exposição *Encontros com o Modernismo/ Acervo do Stedelijk Museum Amsterdam e das Coleções MAM e Gilberto Chateaubriand*, com curadoria de Maarten Bertheux, no MAM-Rio. Além disso, realiza a curadoria da exposição *Breve antologia plástico-poética*, do artista Jorge Duarte, no MAC-Niterói.

Em novembro, apresenta a individual *Victor Arruda: pinturas*, na galeria Anna Maria Niemeyer.

Publica o texto *Traindo Proust*, sobre o ciúme, na revista nacional *Leituras compartilhadas*.

Em agosto, participa das coletivas *1ª Projéteis de Arte Contemporânea*, nas galerias do Centro de Artes da Funarte; e *Arte em movimento*, no Espaço BNDES, ambas no Rio de Janeiro.

Em novembro, integra a exposição *Sidaids*, com curadoria de Armando Mattos, na Galeria de Arte do SESC Niterói.

But the painting is far from being reduced to the episodes of pornographic cartoons. There is a whole anthropomorphic bestiary of a rough Surrealism that mocks the nude tradition, its pudency and its cult of the beauty of human anatomy – and the artist employs irony with the pornographic scenes as well, among them, those portraying sexual relations between mutilated or incomplete beings.

DUARTE, Paulo Sérgio. Tudo desvia [Everything goes astray], 2010. Translated from Portuguese by Danilo Aguiar and Victor Arruda. In: *Victor Arruda*. Adolfo Montejo Navas e Victor Arruda (Eds.), Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011, 44–45.

2004

In January and February, teaches the Introduction to the Fundamentals of Modern and Contemporary Art course at EAV-Parque Lage.

In May, Arruda is invited by Walton Hoffman to exhibit in the group show *Heterodoxia/Natal* [Heterodoxy/Natal], at the Casa da Ribeira Cultural Center in Natal.

In July, the exhibition *Onde está você, Geração 80?* [Where Are You, 80's Generation?], curated by Marcus de Lontra Costa, opens at the Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (CCBB-RJ), with a room entirely dedicated to Arruda's work. Also in July, he takes part in the exhibitions *A face icônica da arte Brasileira* [The Iconic Face of Brazilian Art] and *Arte contemporânea Brasileira* nas coleções do Rio [Brazilian Contemporary Art in the Collections of Rio], both at MAM-Rio, curated by Fernando Cocchiarale.

2003

In January, teaches the course Introduction to the Fundamentals of Modern and Contemporary Art at EAV-Parque Lage.

Takes part, in february, in the group show *Novas aquisições 2003: coleção Gilberto Chateaubriand* [New Acquisitions 2003: Gilberto Chateaubriand Collection], at MAM-Rio.

In March, presents a solo exhibition, curated by Adolfo Montejo Navas, at SESC Niterói.

Publishes the essay *Traindo Proust* [Betraying Proust], on jealousy, in the national magazine *Leituras* compartilhadas.

In August, takes part in the group shows *1º Projéteis de Arte Contemporânea* [1st Projectiles of Contemporary Art], at the Centro de Artes da Funarte; and *Arte em movimento* [Art in Movement], at Espaço BNDES, both in Rio de Janeiro.

In November, Arruda takes part in the exhibition *Sidaids*, curated by Armando Mattos, at the SESC Niterói Art Gallery.

2002

The Deborah Colker Dance Company invites Arruda to create a scenographic panel of approximately 280 m² , for the show *4x4*, whose choreographies are inspired by the works of the artist himself as well as those of Cildo Meireles, Chelpa Ferro and Gringo Cardia.

In May, his solo show *Victor Arruda – desenho e pintura* [Victor Arruda – Drawing and Painting] opens at the Museu de Arte Moderna de Santa Catarina (Masc), in Florianópolis. He is also takes part in the group show *Diálogo, antagonismos e replicação na coleção Sattamini* [Dialogue, Antagonisms and Replication in the Sattamini Collection], curated by Guilherme Bueno, at MAC-Niterói.

In July, he takes part in the group show *Caminhos do contemporâneo: 1952/2002* [Contemporary Paths: 1952/2002], curated by Lauro Cavalcanti, at Paço Imperial.

In September, Arruda takes part in the exhibition *A recente coleção do MAC* [MAC's Recent Collection], at the museum itself in Niterói.

During this year he takes part in the following group exhibitions: *I Exposição do ñ grupo* [1st Exhibition of ñ grupo], at the Museu de Arte Sacra (Cabo Frio); *Pintura dos anos 80 – Coleção Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ* [Paintings of the 80's – Gilberto Chateaubriand Collection/MAM-RJ] held at Cittá América (Rio de Janeiro); *Arquipélagos – Universo plural do MAM* [Archipelagos – Plural Universe], at MAM-Rio; and *Os quatro elementos: terra, ar, água e fogo – arte contemporânea Portuguesa e Brasileira* [The Four Elements: Earth, Air, Water and Fire – Portuguese and Brazilian Contemporary Art], curated by Albuquerque Mendes, at Casa Municipal da Cultura/Museu da Pedra/ Câmara Municipal, in Cantanhede (Portugal).

Teaches the courses Introduction to the Fundamentals of Modern and Contemporary Art, as well as Monitoring Artistic Production at EAV-Parque Lage together with the artist John Nicholson.

2007 Em março, por ocasião de seu aniversário, publica o seguinte anúncio na seção de obituários do jornal *O Globo*: “Comunico que esta semana, para meu grande espanto, completei sessenta anos entrando, portanto, para mais um grupo discriminado. Quero agradecer aos amigos e às amigas que com afeto e paciência vêm me atuando – e aos que, antes de terem perdido a paciência, me aturaram bastante. Peço desculpas sofridas e sinceras às pessoas que, sem razão justa e objetiva, eu, por simples burrice, grosseria e/ ou bebedeira, tenha ofendido. Informo que há anos não bebo álcool nem fumo absolutamente nada; no entanto sinto-me na obrigação de confessar que continuo pintando.

Isto posto, etc. Victor Arruda”

Participa também da *Coletiva de acervo*, no Museu de Arte da Pampulha (MAP), em Belo Horizonte.

Em junho, participa da exposição comemorativa do centenário da atriz Dercy Gonçalves, *Dercy é Cem*, na Casa de Cultura Laura Alvim (Rio de Janeiro), com o vídeo *Dolores perdidas*.

Apresenta *Só os outros morrem*, seu primeiro trabalho com *graffiti* de neon na mostra *Eu/Desejo*, com curadoria Luiza Interlenghi, na Galeria Quarto, no Rio de Janeiro.

Em novembro, participa do ciclo de palestras *Através da imagem: discussões sobre arte e psicanálise*, realizado pelo Espaço Brasileiro de Estudos Psicanalíticos e pela EAV-Parque Lage. E expõe obras na mostra *Autorretrato do Brasil*, no Paço Imperial.

Em dezembro, inaugura a individual *Os 3 últimos abismos & pinturas extemporâneas*, também no Paço Imperial.

2008 Participa de FEBEAPA (Festival de besteira que assola o país), mostra coletiva que homenageia o escritor Sérgio Porto, realizada no Espaço Cultural Sérgio Porto (Rio de Janeiro).
Publica texto sobre o artista plástico Athos Bulcão no primeiro número da revista *DASartes*.

2009 Em fevereiro, Arruda expõe fotografias e faz a curadoria da coletiva *Linguagem de travessia*, do ã grupo, no Centro da Justiça Federal (CCJF), no Rio de Janeiro.
Participa da coletiva *Nano*, com curadoria de Patrícia Gouvêa, no Studio 44, em Estocolmo, na Suécia.
Em março e abril, faz a curadoria e a produção da coletiva *56 Palavras*, com participação de 56 artistas, no Solar de Grandjean de Montigny. A mostra é parte da exposição *Rouge-Brésil*, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Posteriormente, produz e organiza um livro de mesmo título.
Em abril, atua novamente como curador, dessa vez da exposição individual de Nelly Ripoll, *Nelly vê o Q.*, na Galeria Gestual (Porto Alegre).
Em maio, integra a exposição *Arte contemporânea brasileira nas coleções de João Sattamini* e MAC-Niterói, no próprio museu.
Em julho, participa da coletiva *FEBEAPARIO*, organizada pelo grupo Py, no Centro Cultural Municipal Sérgio Porto.
Em novembro, abre, com uma performance pelas ruas de Ipanema, a exposição individual relâmpago *A respeito da corrupção – pinturas de Victor Arruda*, na Galeria Amarelonegro, no Rio de Janeiro. A temática é o escândalo político de corrupção envolvendo o senador José Roberto Arruda, que, ironicamente é homônimo de seu irmão.
O diretor Luiz Carlos Lacerda lança, em coprodução do *Canal Brasil*, o média metragem *Esta pintura dispensa flores*, sobre a obra do artista.

2010 Em março, lança plaquette em edição numerada de seus textos aforísticos, intitulado *Certezas inexatas & dúvidas oportunas*, com projeto gráfico e texto de apresentação de Adolfo Montejo.
Integra a mostra coletiva *1ª Novas aquisições 2007–2010*, com curadoria de Luiz Camilo Osório, no MAM-Rio.
Em abril, expõe fotografias na coletiva *Sobre solos*, do ã grupo, no Parque das Ruínas (Rio de Janeiro).
Em julho, participa de *2ª Novas aquisições 2007–2010*, também com curadoria de Luiz Camilo Osório, no MAM-Rio.
Em setembro, inaugura a exposição individual *Pinturas com palavras e 1 neon*, na Galeria Anna Maria Niemeyer.
Inicia sua campanha pública de tombamento como patrimônio artístico e cultural da ponte que liga Sobradinho, em Tutoia (MA), ao povoado de Jandira (PI), por meio do projeto *Ponte para lugar nenhum*.

2011 Em julho, expõe na coletiva *Centopeia: intervenções do ã grupo*, no Museu do Ingá (Niterói).

In October, takes part of the exhibition *Encontros com o Modernismo/Acervo do Stedelijk Museum Amsterdam e das coleções MAM e Gilberto Chateaubriand* [Encounters with Modernism / Collection of the Stedelijk Museum Amsterdam and the MAM and Gilberto Chateaubriand Collections], curated by Maarten Bertheux, at MAM-Rio. He also curates the exhibition *Breve antologia plástico-poética* [Brief Visual-Poetic Anthology], by Jorge Duarte, at MAC-Niterói.
In November, Arruda opens his solo show *Victor Arruda: pinturas* [Victor Arruda: Paintings], at the Galeria Anna Maria Niemeyer.

2005 He opens the solo shows *Victor Arruda desenha* [Victor Arruda Draws], at the Espaço Cultural Sérgio Porto; and *Novos abismos* [New Abysses], at the Galeria Anna Maria Niemeyer, both in Rio de Janeiro. He participates in the group show *O corpo na arte contemporânea Brasileira* [The Body in Brazilian Contemporary Art], curated by Fernando Cocchiarale and Viviane Matesco, at the Instituto Itaú Cultural.
In May, he takes part in the exhibitions *Aspectos da coleção 1960-1970: arte contemporânea: os primeiros anos* [Aspects of the Collection, 1960-1970: Contemporary Art: The First Years], at MAM-Rio; and *Universidarte XIII*, at the Campus Menezes Cortes of the Universidade Estácio de Sá, in Rio de Janeiro. He also creates the video *Beijo proibido* [Forbidden Kiss] for the exhibition *Lágrimas* [Tears], curated by Albuquerque Mendes and Paulo Reis, held at the Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, in Portugal, on the occasion of the 650th anniversary of the death of Inês de Castro.
In June, he takes part in the exhibition *Corpo-Icono-Grafias* [Body-Icono-Graphics] at the Galeria Murilo Castro in Belo Horizonte.
In July, he takes part in the *Coletiva de acervo 2005* [2005 Collection Collective] at the same gallery. And the exhibition *Onde está você, geração 80 ?* is presented at the Museu do Estado de Pernambuco (MEPE) in Recife.
He creates the cover and illustrations for the book *Da hipocondria*, by Adolfo Montejo Navas (published by 7 Letras).

2006 In February, he takes part in the exhibition *Sinais na pista* [Signs on the Road], curated by Adolfo Montejo Navas, Luiz Carlos Del Castillo and Sonia Salcedo Del Castillo, held at the Museu Imperial in Petrópolis. In March, his works are shown in the group show *Recorrências 2* [Recurrences 2], curated by Fernando Cocchiarale, at MAM-Rio. In September, he takes part in the group show *Desenho contemporâneo* [Contemporary Drawings], curated by Marcelo Campos, at MCO Arte Contemporânea in Porto, Portugal.

2007 In March, on the occasion of his birthday, he publishes the following announcement in the obituary section of the newspaper *O Globo*:
I would like to inform all of you that this week, to my great astonishment, I turned sixty, thus joining yet another discriminated group. I would like to thank my friends who have put up with me with affection and patience - and those who, before they lost their patience, put up with me a lot. I would like to make a heartfelt and long-suffering apology to those people who, for no just and objective reason, I have offended through simple stupidity, rudeness and/or drunkenness. I would like to inform you that I haven't drunk alcohol or smoked anything for years, but feel obliged to confess that I still paint.
That said, etc. Victor Arruda".

He also takes part in the *Coletiva de acervo* [Collective Collection] at the Museu de Arte da Pampulha (MAP) in Belo Horizonte.

In June, he takes part in the exhibition commemorating the centenary of actress Dercy Gonçalves, *Dercy é cem* [Dercy is One Hundred], at the Casa de Cultura Laura Alvim (Rio de Janeiro) with the video *Dolores perdidas*. He presents *Só os outros morrem* [Only Others Die], his first work with neon graffiti, in the exhibition *Eu/Desejo* [I/Desire], curated by Luiza Interlenghi, at Galeria Quarto in Rio de Janeiro.

In November, he takes part in the cycle of lectures *Através da imagem: discussões sobre arte e psicanálise* [Through the Image: Discussions on Art and Psychoanalysis], held by the Brazilian Space for Psychoanalytic Studies and EAV-Parque Lage. He is also exhibits his work in the *Autorretrato do Brasil* [Self-Portrait of Brazil] show at Paço Imperial.

In December, he opens the solo show *Os 3 últimos abismos & pinturas extemporâneas* [The 3 Last Abysses and Extemporaneous Paintings], also at Paço Imperial.

[...] como obra testamento, premonitória, mas também irônica e certamente algo mortaz – como não poderia deixar de ser a vertente mais crítica da poética de Victor Arruda –, ela inscreve várias instâncias em jogo, às vezes contraditórias ou conflituosas: a óbvia finitude pessoal, o tempo por extenso, a herança, o afeto, a sociedade artística e o meio cultural... tudo com uma rara e explosiva combinação que não esconde suas tensões. De fato, se o atual *You are still alive* é uma obra ainda em aberto, viva, é curiosamente para ser o contrário, para ser um trabalho que fecha, que aspira a outra vida; e tudo explicitado de maneira submersa, pois sua linha de fuga nos toca a posteriori, não agora ainda, mas em breve.

Trecho de *Impromptus para you are still alive*, um carpe diem pictórico, de Adolfo Montejo Navas, no livro-catálogo *You are still alive*. 2018, p. 11 e 13.

2012	Participa da mostra <i>Anna Maria Niemeyer: um caminho</i> , em homenagem à galerista, com curadoria de Lauro Cavalcanti, no Paço Imperial. Em outubro, integra a coletiva <i>Sombras: livro objeto de Franco Terranova</i> , no MAM-Rio.
2014	Em setembro, realiza a performance <i>Homenagem às vítimas do dinheiro</i> , em que um letreiro com a frase título escrita em neon e com dimensões de <i>outdoor</i> passa de barco na Baía de Guanabara em frente à feira ArtRio. Arruda pratica uma crítica ao mercado da arte entrando de penetra na feira para a qual não foi convidado, com uma traineira alugada. Disputa a fronteira do espaço expositivo, desviando os olhares do público para a paisagem externa, onde navegava a frase irônica, posteriormente exibida na galeria Arthur Fidalgo.
2015	Em fevereiro, abre a exposição individual <i>Um pouco de violência (na dose certa)</i> , com curadoria de Alberto Saraiva, no Oi Futuro Ipanema (Rio de Janeiro). Em novembro, realiza a individual <i>Trans</i> , na Galeria Artur Fidalgo (Rio de Janeiro).
2016	Participa da mostra <i>Ponto de transição</i> , com curadoria de Frederico Dalton, Luiza Interlenghi, Sônia Marta de Carvalho Salcedo del Castillo e Xico Chaves, na Fundação Progresso (Rio de Janeiro).
2017	Participa da exposição <i>Sinalítica</i> , com curadoria de Adolfo Montejo Navas, no Museu de Arte da Universidade Federal do Paraná (Curitiba). Integra a mostra <i>Pintura do “tipo” brasileira</i> , na Casa França-Brasil.
2018	Em maio, inaugura <i>Arruda, Victor</i> , exposição retrospectiva com curadoria de Adolfo Montejo Navas, no MAM-Rio, com 105 obras produzidas em cinquenta anos de carreira e na qual esteve presente às quartas-feiras e sábados para conversar com os visitantes. A mostra foi prorrogada diversas vezes devido ao sucesso de público. Na mesma ocasião, lança o catálogo, com edição numerada, <i>You are still alive</i> . Em novembro, participa da coletiva <i>Horizontes – As paisagens nas Coleções MAM-Rio</i> , com curadoria de Fernanda Lopes e Fernando Cocchiarale, no próprio museu.
2019	Em julho, participa da exposição <i>Homenagem a Reynaldo Roels Jr.</i> , com curadoria de Fernando Cocchiarale, no MAM-Rio. Em setembro, integra a <i>14º Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba</i> , que teve a curadoria de Adolfo Montejo Navas, Massimo Scaringella e Tereza de Arruda.
2020	Em setembro, participa da coletiva <i>Casa carioca</i> , com curadoria de Joice Berth e Marcelo Campos, no Museu de Arte do Rio (MAR).
2021	Integra <i>Electric Dreams</i> , com curadoria de Raphael Fonseca, na galeria Nara Roesler (Rio de Janeiro). Realiza a retrospectiva <i>Temporal</i> , com curadoria de Adolfo Montejo Navas, no Paço Imperial. Em agosto, integra a coletiva <i>Os monstros de Babaloo</i> , com curadoria de Victor Gorgulho, na galeria Fortes D’Aloia & Gabriel (São Paulo).

[...] as a work of testament, premonitory, but also ironic and certainly somewhat scathing – as the most critical aspect of Victor Arruda’s poetics could not fail to be – it brings several instances into play, sometimes contradictory or conflicting: the obvious personal finitude, time in its entirety, inheritance, affection, artistic society and the cultural milieu... all with a rare and explosive combination that doesn’t hide its tensions. In fact, if the current *You Are Still Alive* is a work that is still open, alive, it is curiously meant to be the opposite, to be a work that closes, that aspires to another life; all made explicit in a submerged way, because its vanishing line touches us *a posteriori*, not now, but soon.

Excerpt from *Impromptus para you are still alive*, um carpe diem pictorial, by Adolfo Montejo Navas, in the catalog-book *You are still alive*. , 2018, 11–13. Translated from Portuguese by Danilo Aguiar and Victor Arruda.

2008	Takes part in FEBEAPA (<i>Festival de besteira que assola o país</i>) [Festival of Absurdity that Afflicts the Country], a group show paying homage to the writer Sérgio Porto, held at the Espaço Cultural Sérgio Porto (Rio de Janeiro). Publishes an essay on the artist Athos Bulcão in the first issue of <i>DA</i> Sartes magazine.
2009	In February, Arruda exhibits photographs and curates the group show <i>Linguagem de travessia</i> [Languages of Crossing], by the ñ grupo, at the Centro da Justiça Federal (CCJF) in Rio de Janeiro. Takes part in the group show <i>Nano</i> , curated by Patrícia Gouvêa, at Studio 44 in Stockholm, Sweden. In March and April, curates and produces the group show <i>56 Palavras</i> [56 Words], with the participation of 56 artists, at the Solar de Grandjean de Montigny. The show is part of the Rouge-Brésil exhibition at the Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Subsequently, he produces and organizes a book with the same title. In April, he again acts as curator, this time for Nelly Ripoll's solo exhibition, <i>Nelly vê o Q.</i> , at Galeria Gestual (Porto Alegre). In May, Arruda takes part in the exhibition <i>Arte contemporânea brasileira nas coleções de João Sattamini e MAC de Niterói</i> [Contemporary Brazilian Art in the Collections of João Sattamini and MAC-Niterói], at the museum itself. In July, he takes part in the group show <i>FEBEAPARIO</i> , organized by the Py group, at the Centro Cultural Municipal Sérgio Porto. In November, the lightning solo exhibition <i>A respeito da corrupção – pinturas de Victor Arruda</i> [About Corruption – Paintings by Victor Arruda] opens with a performance through the streets of Ipanema, at Galeria Amarelonegro in Rio de Janeiro. The theme is the political corruption scandal involving Senator José Roberto Arruda, who, ironically, is his brother's namesake. Film-director Luiz Carlos Lacerda releases the medium-length film <i>Esta pintura dispensa flores</i> [This Painting Dismisses Flowers], about the artist's work, in a co-production with Canal Brasil.
2010	In March, he launches a numbered edition of his aphoristic texts, entitled <i>Certezas inexatas & dúvidas oportunas</i> [Inexact Certitudes & Opportune Doubts], with graphic design and introductory text by Adolfo Montejo. Takes part of the group show <i>1a Novas aquisições 2007-2010</i> [1st New Acquisitions 2007-2010], curated by Luiz Camilo Osório, at MAM-Rio. In April, he exhibits photographs in the group show <i>Sobre solos</i> , by the ñ grupo, in Parque das Ruínas (Rio de Janeiro). In July, he takes part in the <i>2a Novas aquisições 2007-2010</i> [2nd New Acquisitions 2007-2010], also curated by Luiz Camilo Osório, at MAM-Rio. In September, the solo exhibition <i>Pinturas com palavras e 1 neon</i> [Paintings with Words and 1 Neon] opens at the Galeria Anna Maria Niemeyer.

	Em setembro, participa da exposição <i>Crônicas cariocas</i> , com curadoria de Amanda Bonan, Conceição Evaristo, Luís Antônio Simas e Marcelo Campos, no MAR.
2022	Em abril, abre a individual <i>Babado e confusão</i> , com curadoria de Marcus Lontra Costa, na Galeria Belizário (São Paulo). Em setembro, participa de <i>Parada 7 – arte resistência</i> , curada por César Oiticica, no Centro da Justiça Federal (CCJF).
2023	Em janeiro, expõe na coletiva <i>Contra-flecha: arqueia mas não quebra</i> , com curadoria de Ariana Nuala, Germano Dushá e Rafael RG, na Almeida & Dale (São Paulo). Em setembro, participa de <i>Funk: um grito de ousadia e liberdade</i> , com curadoria da equipe do MAR junto a Taísa Machado e Dom Filó, no MAR. Em dezembro, integra <i>Corpo botânico</i> , com curadoria de Vicente de Mello, no Arte Clube Jacarandá (Rio de Janeiro). Três de suas obras são doadas por José Mario Graça Brandão ao acervo da Fundação Serralves, no Porto, em Portugal.
2024	Em abril, participa da mostra coletiva <i>DiferEntre</i> , com curadoria de Dany Toledo, que inaugura o espaço cultural QueeRIOca, no Rio de Janeiro. Em maio, integra as coletivas <i>Rio: desejo de uma cidade</i> , curada por Lauro Cavalcanti, Marcia Mello e Victor Burton, na Casa de Roberto Marinho, e <i>Rio: medida da terra</i> , com curadoria de Luisa Duarte, na Flexa Galeria, ambas no Rio de Janeiro. Entre julho e setembro, integra a exposição <i>Examining Myself and Others: Victor Arruda and Carroll Dunham</i> , na Almeida & Dale, com curadoria de Dan Nadel.

Starts his public campaign to have the bridge linking Sobradinho, in Tutoia (MA), to the town of Jandira (PI), listed as an artistic and cultural heritage site, through the project *Bridge to Nowhere*.

Takes part, in July, of the group show *Centopeia: intervenções do ã grupo* [Centopeia: Interventions of ã grupo], at the Museu do Ingá (Niterói).

Takes part in the exhibition *Anna Maria Niemeyer: um caminho* [Anna Maria Niemeyer: A Path], in homage to the gallery owner, curated by Lauro Cavalcanti, at Paço Imperial.
In October, Arruda takes part in the group show *Sombras: livro objeto de Franco Terranova* [Shadows: Object-book by Franco Terranova], at MAM-Rio.

In September, he created the performance *Homenagem às vítimas do dinheiro* [Homage to the Victims of Money], in which a billboard-sized sign with the title phrase written in neon was transported by boat across Guanabara Bay in front of the ArtRio fair. Arruda criticizes the art market by entering the fair uninvited with a rented trawler. He disputes the boundaries of the exhibition space, diverting the public's gaze to the landscape outside, where the ironic phrase, later exhibited at the Arthur Fidalgo gallery, was sailing.

In February, he opens the solo exhibition *Um pouco de violência (na dose certa)* [A Little Bit of Violence (In The Right Dose)], curated by Alberto Saraiva, at Oi Futuro Ipanema (Rio de Janeiro).
In November, his solo show *Trans* occupies the Artur Fidalgo (Rio de Janeiro).

Takes part in the exhibition *Ponto de transição* [Transition Point], curated by Frederico Dalton, Luiza Interlenghi, Sônia Marta de Carvalho Salcedo del Castillo and Xico Chaves, at Fundação ProgressoProgresso (Rio de Janeiro).

Takes part in the exhibition *Sinalítica*, curated by Adolfo Montejo Navas, at the Museu de Arte da Universidade Federal do Paraná (Curitiba).
Takes part in the exhibition *Pintura do "tipo" brasileira* [Painting of the Brazilian "Type"], at Casa França-Brasil.

In May, he opens *Arruda, Victor*, a retrospective exhibition curated by Adolfo Montejo Navas, at MAM-Rio, with 105 works produced over his fifty-year career, where he is present on Wednesdays and Saturdays to talk to visitors. The show was extended several times due to its success. On the same occasion, he launches the catalog, with a numbered edition, *You Are Still Alive*.
In November, he takes part in the group show *Horizontes – As paisagens nas Coleções MAM-Rio* [Horizons: Landscapes in the MAM-Rio Collections], curated by Fernanda Lopes and Fernando Cocchiarale, at the museum itself.

In July, he takes part in the exhibition *Homenagem a Reynaldo Roels Jr.* [Homage to Reynaldo Roels Jr.], curated by Fernando Cocchiarale, at MAM-Rio.
In September, Arruda takes part in the 14th Curitiba International Biennial of Contemporary Art, curated by Adolfo Montejo Navas, Massimo Scaringella and Tereza de Arruda.

In September, he takes part in the group show *Casa carioca* [Carioca House], curated by Joice Berth and Marcelo Campos, at the Museu de Arte do Rio (MAR).

Takes part in *Electric Dreams*, curated by Raphael Fonseca, at the Nara Roesler gallery (Rio de Janeiro)o, as well as in the *Temporal* retrospective, curated by Adolfo Montejo Navas, at Paço Imperial.
In August, participates in the group show *Os monstros de Babaloo* [The Monsters of Babaloo], curated by Victor Gorgulho, at Galeria Fortes D'Aloia & Gabriel (São Paulo).
In September, takes part in the exhibition *Crônicas cariocas* [Carioca Chronicals], curated by Amanda Bonan, Conceição Evaristo, Luís Antônio Simas and Marcelo Campos, at MAR.

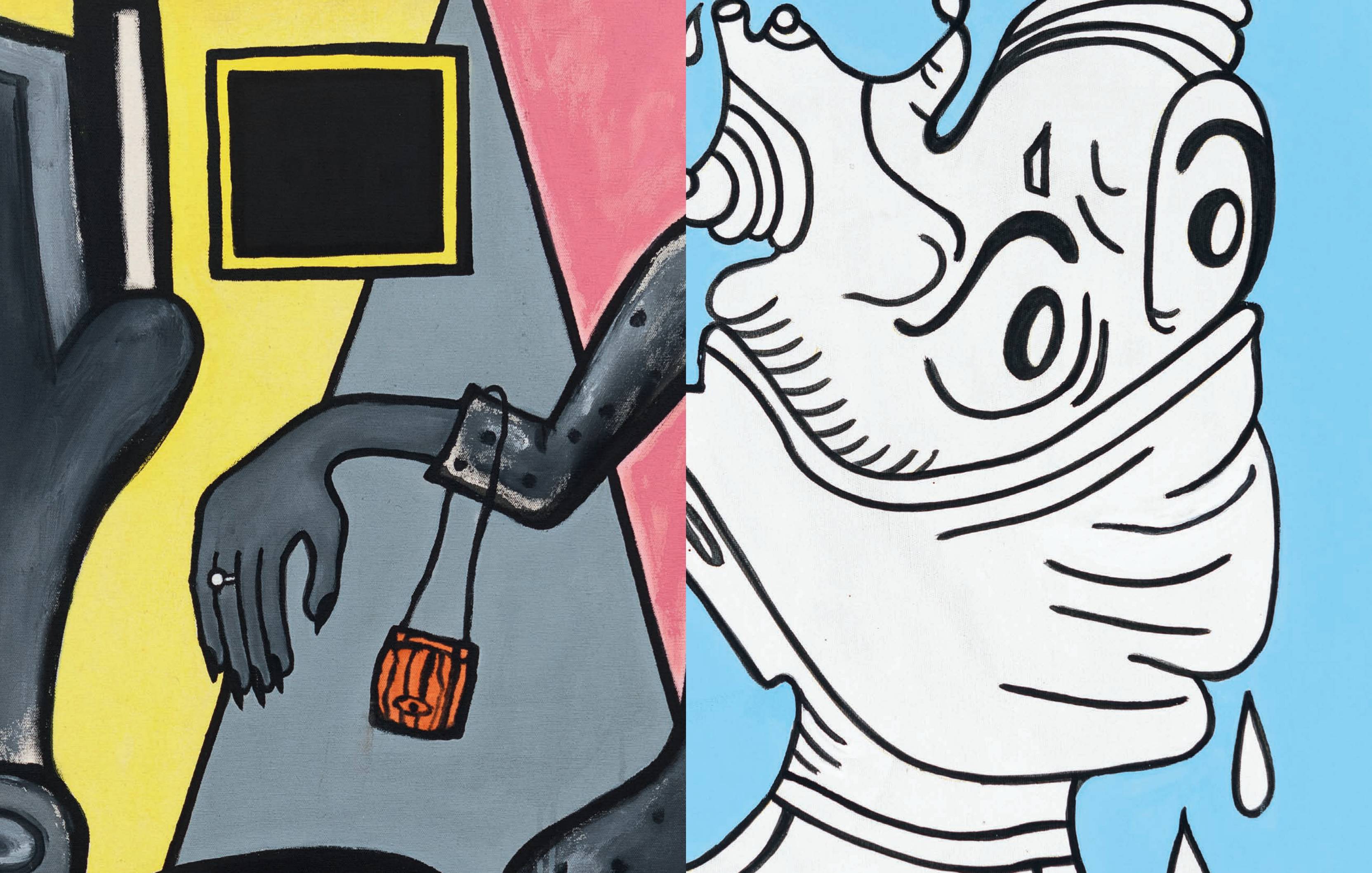
2022 In April, he opens the solo show *Babado e confusão* [Hot Takes and Messiness], curated by Marcus Lontra Costa, at Galeria Belizário (São Paulo).
In September, he participates in *Parada 7 – Arte resistência* [Parada 7 – Art and Resistance], curated by César Oiticica, at the CCJF.

2023 In January, exhibits at the group show *Contra-flecha: arqueia mas não quebra*, curated by Ariana Nuala, Germano Dushá and Rafael RG, at Almeida & Dale (São Paulo).
In September, takes part in *Funk: Um grito de ousadia e liberdade* [Funk: a Cry of Boldness and Freedom], curated by the MAR team together with Taísa Machado and Dom Filó, at MAR.
In December, takes part in *Corpo Botânico* [Botanic Body], curated by Vicente de Mello, at Arte Clube Jacarandá (Rio de Janeiro).
Three of his works are donated by José Mario Graça Brandão to the Fundação Serralves collection in Porto, Portugal.

2024 In April, he takes part in the group show *DiferEntre*, curated by Dany Toledo, which opens the QueeRIOca cultural space in Rio de Janeiro.
In May, Arruda takes part in the group shows *Rio: desejo de uma cidade* [Rio: Desire of a City], curated by Lauro Cavalcanti, Marcia Mello and Victor Burton, at Casa de Roberto Marinho, and *Rio: medida da terra* [Rio: Measure of the Earth], curated by Luisa Duarte, at Flexa Galeria, both in Rio de Janeiro.
Between July and September, he takes part of the exhibition *Examining Myself and Others: Victor Arruda and Carroll Dunham*, at Almeida & Dale in São Paulo, curated by Dan Nadel.



1986



Realização [Production]
Espaço.CC

Diretoras [Directors]
Barbara Mastrobuono
Manoela Cezar

Produção Executiva [Executive
Production] Evas Coletivo

Camila Petersen
Débora Ramos Cavaleri
Natália Meyer Machado

Gestão de projeto [Project
Management]
Manoela Cezar

Coordenação editorial [Editorial
Coordination]
Barbara Mastrobuono

Organização e Pesquisa
[Organization and Research]
Nathalia Lavigne

Editor
Gustavo Colombini

Pesquisa [Research]
Amanda Arantes
Fernanda Bastos

Revisão [Copy Editing]
Carollinne Akemy
Miyashita
Gustavo Colombini
Rafaela Biff Cera
Sophia Sawaya Donadelli

Design
Gabriela Osilio
Pedro Alencar

Tradução [Translation]
Adriana Francisco
Fernanda Morse

Produção gráfica [Graphic
Production]
Marcia Signorini

Catálogoação e Museologia
[Cataloging and Museology]
Camila Cardoso
Carolina Tatani
Carollinne Akemy
Miyashita
Daniele Santos
Sophia Sawaya Donadelli
Tamine Gesualdi de
Andrade

Créditos fotográficos [Photo
Credits]
Sergio Guerini

(exceto as colaborações
fotográficas aqui
registradas) [except
for the collaborations
stated here]

Alisson Prodlik
p. 32, p. 217.

João Bosco
p. 216.

Rafael Adorján
p. 12, p. 18 (abaixo), p. 25, p.
48, p. 68, p. 88, pp. 113-
115, p. 117, pp. 126–127, p.
129, p. 131, p. 162, p. 171,
p. 192, p. 232–234, pp.
236–239.

Vicente de Mello
p. 19, pp. 34–35, p. 41, p. 44,
p. 48, p. 56, pp. 59–60,
p. 62, pp. 69–70, p. 73, p.
90, p. 92, p. 94, pp. 96-
97, p. 99, p. 136, p. 139, p.
142, p. 144, pp. 155–156,
p. 215, p. 225.

Detalhes [Details]
p. 1 *Iconografia escrota*,
1985
p. 2 *Arame farpado*, 1987
p. 3 Sem título, s.d.
p. 4 *Figuras vegetais
sobre a cidade ainda
adormecida*, 2022
p. 5 *Caleidoscópio*, 2018
p. 6 *Sobre as cortinas*,
2022
p. 7 *Homenagem a
Joaquín Torres García
no quadragésimo
aniversário de sua
morte*, 1989
p. 8 *Composição com
abstração, fígado,
chupeta, cabeça e
relógio*, 1989

p. 9 *Chegando a cidade
grande*, 1997
p. 10 *Figuras urbanas*,
2021
p. 12 *Onze mãos com
fundo vermelho*, 2014
p. 14 Sem título, 1993
p. 15 *Homenagem a Paul
Klee*, 1993
p. 16 *Homenagem a
Giacomo Balla*, 2023
p. 27 *As vítimas*, 2009
p. 28 *O jovem deputado*,
2009
p. 29 *O anjo de Irajá*, 1976
p. 65 *Dr. Jorginho*, 1975
p. 66 *Puxa...*, 1974

p. 67 *Duas famílias*, 2019
p. 104 Sem título, 1989
p. 105 *Figura na cidade*,
1991
pp. 148–149 *Tarsilão*, 2001
p. 150 *Rapazes fumando
depois da chuva*, 2021
p. 151 *Grande tríptico*, 2021
p. 178 *Sem título*, 1993
p. 179 *Pintura surrealista
extemporânea*, década
de 1990
p. 204 *Quase um ex-voto*,
2000
p. 205 *Composição com
três figuras sorrindo*,
1989

p. 221 *Mãe e filha noite*,
2014
p. 222 Sem título, 1987
p. 223 *Desenho n.º 1*, 2001
p. 240 *Composição
surrealista*, 2023
p. 241 Sem título, 1988
p. 264 *Striptease*, 1999
p. 265 Sem título, 1986
p. 266 *O equívoco refeito*,
1991
p. 267 Sem título, 2023
p. 270 *The Groom*, da série
Homenagem a Soutine,
1991
p. 271 Primeiros contatos,
2023

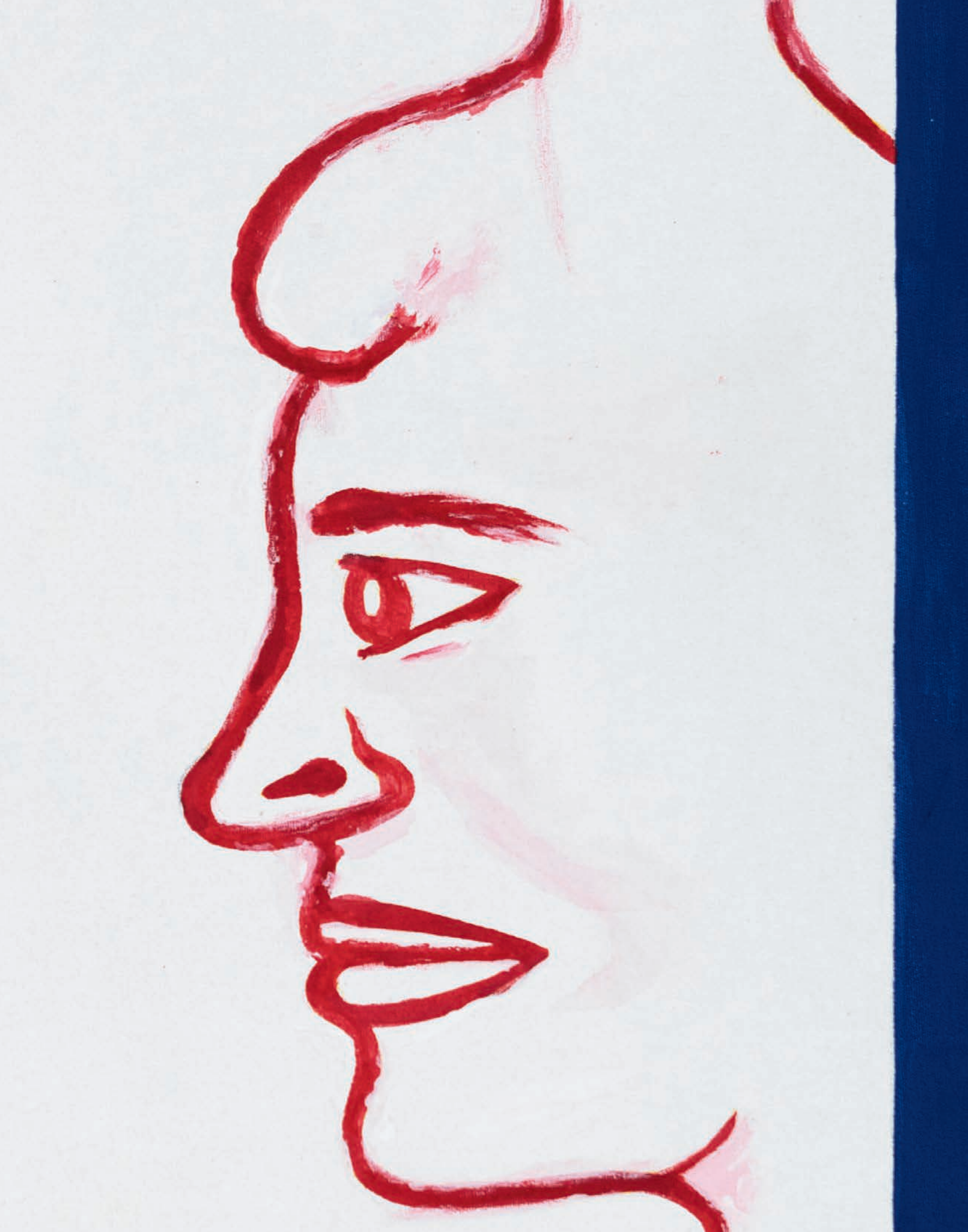
Capa [Cover]
Sem título, 2024

Terceira capa [Inside Cover]
Sem título, 1997

Quarta capa [Back Cover]
Figura e máscara, 2013

Gráfica [Printer]
Ipsis

Agradecimentos
[Acknowledgements]
Achille Bonito Oliva
Aline Siqueira
Ana & Luiz Schymura
Angelica Pimenta
Anna Maria Niemeyer
(*in memoriam*)
Antonio Almeida
Carlos Dale Junior
Cátia Louredo
Chaim Samuel Katz
Cláudio Settimi
Erica Schmatz
Flávio Senna
Hélio Portocarrero
(*in memoriam*)
João Victor da Silva
José Bechara
José Mário Brandão
Museu de Arte
Contemporânea de
Niterói
Museu de Arte Moderna
do Rio de Janeiro
Museu de Arte
Contemporânea de
Serralves
Nelson Eizirik & Flavia
Parente
Paul Jenkins
Rafael Adorján
Rafael Nora
Renan Soares
Roberto Calmon &
André Stock
Vicente de Mello



Victor Arruda / Tie Jojima...[et al.] ;
organização Nathalia Lavigne ; coordenação
Almeida e Dale Galeria de Arte. --
São Paulo : Espaço Acaso Produções Culturais,
2024.

Outros autores: Raphael Fonseca, Daniela Labra,
Katia Maciel, Fernanda Bastos.
ISBN 978-65-984375-0-3

1. Arte brasileira 2. Arruda, Victor, 1947-
3. Desenhistas - Brasil 3. Pintura - Brasil
I. Jojima, Tie. II. Fonseca, Raphael. III. Labra,
Daniela. IV. Maciel, Katia. V. Bastos, Fernanda.
VI. Lavigne, Nathalia. VII. Almeida e Dale Galeria
de Arte.

24-222310 CDD-759.981

Índices para catálogo sistemático:
1. Pintores brasileiros : Apreciação crítica 759.981
Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

O Espaço.CC disponibiliza suas obras em formato aces-
sível para pessoas com deficiência, de acordo com a
lei brasileira de inclusão (lei nº 13.146 de 6 de julho de
2015), através dos links abaixo:





Patrocínio



 Porto

Co-patrocínio



Almeida & Dale

Realização

 ESPAÇO
E.CC

Instituto
TeArt

MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO