

JULIANA MIRANDA  
(ORG.)

---

# O QUE PODE A ARTE?

---

BORDÔ-GRENÁ



**O QUE PODE A ARTE?**

### ***Comissão Editorial***

Ma. Gislene Alves da Silva

Ma. Juliana Aparecida dos Santos Miranda

Ma. Marcelise Lima de Assis

Ma. Silvana Nascimento Lianda

### ***Conselho Editorial***

Dr. André Rezende Benatti (UEMS)

Dra. Andréa Mascarenhas (UNEB)

M. Fabiano Tadeu Grazioli (URI) (FAE)

M. Marcos dos Reis Batista (UNIFESSPA)

Ma. Suellen Cordovil da Silva (UNIFESSPA)

Dr. Washington Drummond (UNEB)

**Série Potencialidades, volume 4**

**Juliana Aparecida dos Santos Miranda  
(Organizadora)**

**O QUE PODE A ARTE?**

  
**Bordão-Ciência**  
Editora  
Alagoinhas  
2019

© 2019 by Editora Bordô-Grená

*Coordenação da Série Potencialidades:* Gislene Alves da Silva

*Organização do volume IV– O que pode a arte?:*

Juliana Aparecida dos Santos Miranda

*Projeto gráfico:* Gislene Alves da Silva

*Editoração e revisão:* Editora Bordô-Grená

*Capa:* Gislene Alves da Silva

*Editora Bordô-Grená*

*E-mail:* bordogrena@editorabordogrena.com

*E-mail para orçamentos:* orcamento@editorabordogrena.com

*Sítio da Internet:* <https://www.editorabordogrena.com>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Agência Brasileira do ISBN - Bibliotecária Priscila Pena Machado CRB-7/6971

Q3 O que pode a arte? [recurso eletrônico] / org. Juliana Aparecida dos Santos Miranda. — Alagoinhas : Bordô-Grená, 2019.

Dados eletrônicos (pdf). — (Potencialidades ; 4)

ISBN 978-65-80422-7-4

1. Arte na educação. 2. Educação - Brasil. 3. Educação artística. I. Miranda, Juliana Aparecida dos Santos. II. Título. III. Série.

CDD 371.1

Os conceitos emitidos em artigos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos autores.

Todo o direito dessa edição reservado à Editora Bordô-Grená

## SUMÁRIO

Apresentação <i>Juliana Aparecida dos Santos Miranda</i>	9
A criança, a arte, e as questões <i>Diogo Raimundo Rodrigues Santos e Adriely Cristina Duarte da Silva</i>	11
A produção artística de Anita Malfatti e o modernismo brasileiro <i>Bruna Alves Lopes e Darcio Rundvalt</i>	24
Leitura e releitura da imagem: o pedagogo como educador de artes no ensino fundamental <i>Ana Paula Santos da Silva e Jennifer Alcione Brandão Ferreira</i>	39
Para além do “Fim da História da Arte”: notas sobre os estudos contemporâneos da imagem <i>Ilma Guideroli e Alessandro Carvalho Sales</i>	47
Pela poesia é que vamos — Pela arte, resistimos <i>Ana Catarina Pereira</i>	63



## APRESENTAÇÃO

Na tentativa de conceituar o que é a arte, muitos teóricos, críticos e artistas têm refletido sobre suas possíveis funcionalidades, o que viabiliza uma série de caminhos críveis para sua manifestação. Uns atribuem à arte a função política e social, outros afirmam seu caráter de beleza e complacência, enquanto outros ainda ousam dizer que ela nada mais é do que um inutensílio. Ao estar diante de um poema dadaísta, uma performance polêmica ou de uma pintura de Pollock, por exemplo, a pergunta que costuma intrigar os observadores é: “Isso é arte?”. Diante de tal tensão, este volume reúne pensamentos e teorias acerca de algumas das inúmeras possibilidades da arte, refletindo sobre onde ela se encaixa e por quê.

Nesse sentido, os capítulos que compõem esse volume abordam diversas formas artísticas sob perspectivas múltiplas que contribuem para a discussão sobre a funcionalidade ou a inutilidade da arte. Nesse contexto, a arte é pensada através da educação e de seus meios metodológico, trazendo para cena a infância como um fenômeno artístico fundamental para o desenvolvimento da criança e também a práxis interdisciplinar do profissional da pedagogia que pode utilizar das ferramentas artísticas para pensar a prática de ensino e aprendizagem. Outros atores trazidos para o palco dessa discussão são as produções artísticas e a sua interação com conjunturas políticas, sociais e culturais, a arte, dessa maneira, emerge como porta-voz de um manifesto poderoso em favor da sua própria potencialidade. Não menos importante, a discussão sob o viés teórico da história da arte também se faz presente nesse cenário, apresentando-nos caminhos plurais que nos guiam pelo imaginário artístico dentro do caos da contemporaneidade.

Todos os aspectos que envolvem a construção do pensamento crítico sobre os elementos que fazem da arte um lugar possível para as transformações pessoais e também sociais, estão entrelaçados neste volume não a fim de trazer resoluções

definitivas para essa calorosa discussão, mas para que possamos pensar nos múltiplos caminhos e possibilidade da arte.

Tenham todos uma prazerosa leitura.

Juliana Aparecida dos Santos Miranda

# A CRIANÇA, A ARTE, E AS QUESTÕES

Diogo Raimundo Rodrigues Santos<sup>1</sup>

Adriely Cristina Duarte da Silva<sup>2</sup>

## INTRODUÇÃO

A criança é uma artista por excelência, ela é aquela que joga e brinca com as cores da vida, pintando o sete da existência. A infância é o lugar mágico onde acontece o fenômeno do ser criança, e é este ser que consegue transitar entre as fronteiras da realidade e da ficção e que tem o poder de plasmar o real a partir de um nada criativo. A arte possui a criança ou a criança possui a arte? Se ser possesso significa deixar-se tomar, então a criança se embriaga de arte e criatividade, pois a expressão vem do latim *criare*, que é da mesma raiz dos termos “criação” e “criatividade”, assim, podemos entender poeticamente que a criança é um pequeno deus com a capacidade de criar mundos, e nesta amarelinha do viver, “A criança é uma artista e, seu ateliê, seu espaço de arte, é o jogo, é a brincadeira”. (SOMMERHALDER, 2011, p. 7).

---

<sup>1</sup> Professor do Quadro Efetivo dos Anos Iniciais do Ensino Fundamental (1º ao 5º ano) na Rede Municipal de Ensino de Ananindeua. Mestrando em Estudos Literários, Universidade Federal do Pará (UFPA). Especialista em Educação de Jovens e Adultos (UFPA). Graduado em Pedagogia (UFPA). Pesquisador do Grupo de Estudos Literários e Formação de Leitor (GELAFOL), vinculado ao Instituto de Ciências da Educação (UFPA), e do Núcleo Interdisciplinar Kairós (NIK) vinculado ao Instituto de Letras e Comunicação (UFPA). E-mail: <diogorod77@gmail.com>.

<sup>2</sup> Professora do Quadro Efetivo dos Anos Iniciais do Ensino Fundamental (1º ao 5º ano) na Rede Municipal de Ensino de Ananindeua. Colaboradora do Grupo Ser Educacional. Mestre em Estudos Literários, Universidade Federal do Pará (UFPA). Especialista em Educação de Jovens e Adultos (UFPA). Graduada em Pedagogia (UFPA). Pesquisadora do Núcleo Interdisciplinar Kairós (NIK) vinculado ao Instituto de Letras e Comunicação (UFPA). E-mail: <adrielycristinaduarte@hotmail.com>.

Na esteira da infância a criança percorre caminhos e nestes encontra questões. Mas o que é uma questão? Quando olhamos um problema matemático, não estamos lidando com uma questão, nesta disciplina o que impera é a exatidão e objetividade, mas uma questão não trabalha este método. Como defende Ferraz:

Uma questão é diferente de um problema. Se me perguntam quanto são dois mais dois, para esta pergunta há uma resposta definitiva: são quatro. Trata-se de um problema, e por isso tem uma resposta que o define. Entretanto, se me perguntam: o que é o homem? O que é o real? O que é a verdade? O que são a vida, a morte, o tempo? Para estas perguntas não há respostas definitivas, respostas que dêem fim ao perguntar (FERRAZ, 2015, p. 1-2).

Assim, neste artigo caminharemos em direção a infância como fonte primeira de toda arte, a criança é arteira e como obra de arte viva e pulsante, ela manifesta a beleza do humano e da humanidade com as questões que eclodem no pensar e pintar da realidade. A criança é o começo de tudo... e ao mesmo a criança o interlúdio do nada, e neste nada ela nada e cria, enquanto cresce e floresce. Ela dança em uma ciranda mágica enquanto encanta e declama poemas vivos repletos e plenos de jactância, a esperança é o núcleo que movimentam a vida da criança, e são essas as questões que buscaremos neste texto.

## QUEM VEIO PRIMEIRO, A ARTE OU A CRIANÇA?

“Pensar é estar doente dos olhos” (CAEIRO, 2012, p. 14), como já dizia o poeta, e a criança é aquela que transgride essa lógica. Na verdade a criança pensa, mas não como os adultos, ela é aquela que salta dos e entre os mundos da realidade e da ficção. A arte é alma da criança, ela é artista por natureza, daí não dá para dizer quem veio primeiro, se a criança ou a arte. O pequenino se lança no abismo do não-saber e não se angustia com o mistério do amanhã, pois ele sabe que aquilo que lhe sobrevirá será destino, e a este só lhe cabe o papel de obedecer, mas o que seria esta obediência?

A liberdade no interpretar — a liberdade a que nos convida a obra — é, assim, ser obediente às questões que ela opera e desvela na sua peculiar experiência poética de real. A palavra obedecer vem de *ob-audire*, colocar-se em posição (*ob-*) de escuta (*audire*). Obedecer é essencialmente saber escutar o que se diz. No caso do intérprete das obras de arte, saber escutar o silêncio que elas põem em obra, permitindo-lhe a eclosão de novos e originários sentidos do real.

A criança é uma intérprete da obra de arte chamada vida, ela embarca em uma jangada, sem saber qual destino a providência lhe trará. É no silêncio que ela escuta o próprio, que descobre sua identidade, contudo, ao mesmo tempo no diálogo com o outro ela aprende mais sobre quem é. Os porquês fazem parte do fazer artístico do infante, e ele é aquele que é julgado por não saber falar (da expressão latina *infantia*: aquele que não sabe falar), no entanto é neste não saber que se dá a busca pela verdade, e é neste fazer arteiro e infantil que a criança faz da vida uma poesia viva, como afirma Noyama:

[...] a criança acerta na poesia porque ainda não está coberta de gramática, porque ainda não aprendeu a colocar a correção no lugar da verdade. Mas a verdade nada tem a ver com correção. A verdade é o acontecer, e a poesia a diz, ainda que com isso possa ferir os sisudos catálogos analíticos das gramáticas (NOYAMA, 2014, p. 206).

Quem nasceu primeiro, a criança ou a arte? A criança joga e brinca com essas questões, ela faz arte quando atua no mundo da matéria, mas também quando cria os seus próprios mundos na dimensão ficcional. Na verdade a criança não divide o mundo em castas, para ela o mundo é um só, essa divisão (e confusão por assim dizer) é criada pela cabeça do adulto, que julga, avalia e pesa as coisas úteis ou inúteis. É relevante pensarmos nisso, senão pode enfim acontecer o fim do(s) mundo(s) narrado no *Apocalipse*, pois como nos ensina o poeta-pensador Guimarães Rosa “Minha Senhora Dona: um menino nasceu — o mundo tornou a começar!...” (ROSA, 1994, p. 669). Na verdade, a vida é um jogo de pega-pega de uma criança arteira que acabou de nascer e chorar.

## A LEITURA E O FAZER ARTÍSTICO DA CRIANÇA

Ler ou não ler? Eis a questão. A leitura é uma expressão da arte, ler não significa apenas decifrar códigos ou compreender uma língua, o mundo é uma grande tela que um Artista misterioso pintou. A obra japonesa *Grimms Notes*, conta a história de pessoas que tem o destino escrito em um livro misterioso, mas há aqueles que têm o seu livro do destino em branco, esses são marginalizados e olhados com desconfiança, ao mesmo tempo em que tem a angústia do mistério de saber qual a sua jornada. O protagonista desta obra é uma criança que tem o seu livro do destino em branco, mas como ler aquilo que não está escrito? Como saber a própria dita se letras mágicas não narram sua fortuna? A criança é este ser afortunado, que tem a oportunidade no tempo oportuno de escrever o próprio itinerário e de ler a própria sorte. Ler o destino, escutá-lo, não é abrir mão da liberdade, leitura é: liberdade, destino e interpretação.

O interpretar está inscrito em seu ser: é porque o homem pode interpretar as coisas de diferentes maneiras que ele é livre. Ser interpretação não é uma escolha que dependa da vontade humana. Ao contrário, esta condição ontológica já lhe foi destinada para que seja o que é: homem, um ser que interpreta, e que por isso é livre. Paradoxalmente, sua liberdade é destino (FERRAZ, 2014, p. 103).

A criança lê o mundo a sua volta artisticamente, vendo a beleza e o bem em cada ser vivo, em cada coração que pulsa. É no viés da vida que a criança lê o mundo, na sua imaginação tudo tem ou ganha vida. A criança leitora “no ato de ler [...] destrói, devora a substância lida, como o fogo devora a lenha na lareira” (LAGES, 2007, p. 137). A criança lê o céu, o mar, as estrelas e também poesia; contudo, sua leitura é cheia de vida, mas o que é a vida?

Não podemos delimitar, definir a vida. Isso implica dar-lhe um limite, um acabamento, um esgotamento, ou seja, negar o que vida (agora sem o artigo definido) é: perpétua doação, eterno principiar de tudo. Tudo. Pois não há nada fora dela que já não seja nela, ou melhor, que já não a seja — mesmo a morte, principalmente a morte, que lhe dá e lhe é o sentido, o princípio, a fonte, a corrente, o mar dos rios-viventes. Como

instante de geração, vida tem de abranger o ainda não vivido, o não vivente, ou o que já não mais se vive e — morto — consagra a morte como possibilidade da possibilidade de devir (FAGUNDES, 2014, p. 254).

A criança não lê o universo classificando ou categorizando em bem e mal, mentira e verdade, para ela a aventura está na travessia poética da existência. Ela brinca, pinta e vive enquanto aprende poeticamente sobre si e o outro. Quando olhamos para a obra *L'Enfant à l'Orange*, de Van Gogh, nesta tela vemos uma criança com uma laranja, na festa cristã do natal celebramos o advento de uma criança ao mundo, Talvez seja de se espantar que haja tanto alvoroço no mundo inteiro por causa de uma criança. E o mais estranho e belo em tudo isso é que esse ser infante, que não sabia nem ao menos falar, foi e é o maior símbolo de esperança dos homens. Mas José Saramago já dizia "o homem mais sábio que já conheci não sabia ler e nem escrever". E Rosa já cantava que "quando um menino nasce, o mundo torna a começar". A criança do quadro, o menino de Rosa, e a criança do natal talvez sejam a mesma criança, e talvez a "eterna criança" que acompanhava Alberto Caeiro, e ao mesmo tempo todas as crianças do mundo. E "quem não se tornar como uma criança jamais poderá herdar o reino dos céus". A vida, do princípio ao fim, é um constante jogo infantil, uma festa de natal perpétua porque, todos os dias, nasce um novo artista-criança.

## A CRIANÇA, A ARTE E AS QUESTÕES

A criança brinca com as questões, faz arte com elas, as principais questões de uma criança naturalmente arteira são a realidade e a ficção.

A criança faz arte com a realidade e a ficção. Quando discorremos sobre realidade nos remetemos a uma questão ontológica, pensada durante a história do homem, porém, elucidada com mais força a partir da filosofia grega. Heidegger (1989) discute esse conceito como “um problema ontológico” (p. 273), que desencadeia uma série de fenômenos, pressuposições e investigações. A principal pergunta que norteia essa questão é: o que

é realidade? Habitualmente, entendemos realidade como aquilo que nos é palpável, e a própria lógica marxista-materialista nos ensina na academia que real é aquilo que vemos. Comumente é possível ler ensaios, revistas e livros que trabalham com conceitos cristalizados do que são as coisas. Mas a criança é aquela que transita entre realidade e ficção, para ela não são mundos diferentes, mas um só. Embora seja ordinário ler textos que abordam os fenômenos ou processos a partir do ponto de vista do senso comum (textos escritos por adultos), óbvio ou habitual, a criança é aquela que lê o mundo com um olhar mágico, como se tudo fosse uma grande brincadeira, assim é possível perceber que não se deve apenas ensinar o pequeno homem, mas também aprender com ele. Nesta esteira de discussões, pensamos os conceitos de realidade e ficção, mas não de uma forma barata. Geralmente se compreende que ficção/realidade são antípodas, assim, comumente se trabalha com o verdadeiro/falso, essência/aparência e outros similares. A título de ilustração citaremos um trecho da obra *Bem-vindo ao deserto do Real!* do filósofo esloveno Slavoj Žižek:

Numa antiga anedota que circulava na hoje falecida República Democrática Alemã, um operário alemão consegue um emprego na Sibéria; sabendo que toda correspondência será lida pelos censores, ele combina com os amigos: ‘Vamos combinar um código: se uma carta estiver escrita em tinta azul, o que ela diz é verdade; se estiver escrita em tinta vermelha, tudo é mentira’. Um mês depois, os amigos recebem uma carta escrita em tinta azul: ‘Tudo aqui é maravilhoso: as lojas vivem cheias, a comida é abundante, os apartamentos são grandes e bem aquecidos, os cinemas exibem filmes do Ocidente, há muitas garotas sempre prontas para um programa — o único senão é que não se consegue encontrar *tinta vermelha*’ (ZIZEK, 2003, p. 15).

Nesta perspectiva, é comum ver essa oposição sempre que se fala de realidade e ficção, no entanto, mergulhamos aqui em um mar poético, onde ficção e realidade são peças de um mesmo quebra-cabeça, ousamos pensar como e com as crianças, para além deste sentido dicotômico, pois existe um diálogo bem evidente entre vida

real e ficção, como explica Brait falando sobre a relação do leitor com a obra de ficção:

Curiosamente, esses mesmos leitores que acreditam separar com clareza a vida da ficção, mesmo que muitas vezes apreciem mais a ficção que a vida, teriam algumas dificuldades para negar que já se surpreenderam chorando diante da morte de uma personagem (BRAIT, 1985, p. 8-9).

O conceito de realidade não é algo simples como comumente se difunde, e não é nossa pretensão simplificá-lo. Para Heidegger, “a possibilidade de uma análise ontológica suficiente da realidade dependerá do alcance em que se esclarecerá em seu próprio ser aquilo de que se deve tornar independente e aquilo que deve ser transcendido” (1989, p. 268). Desta feita, esta tarefa não é uma das mais fáceis. Mas sabemos que o caminho “largo e espaçoso conduz à perdição”, por isso, escolhemos a “porta estreita que conduz à vida” (Mateus 7:13-14). Heidegger persegue essa questão da realidade em todas as suas obras como um problema ontológico. Para o alemão, a realidade seria a essência do real, e ela se daria na possibilidade de acesso ao real (1989, p. 268). Nesta direção, é possível compreender que tanto na ficção, quanto na realidade, há a presença da criança, que brinca e joga com a vida. O pequeno ser que chamamos de criança é o acontecer poético e vivo do humano, e onde há o homem, há a abertura para questões, para se questionar a vida, a morte, o destino... Assim sendo, podemos inferir que existe muita realidade na ficção quando o leitor se identifica com a obra e exclama: mas eu também sou assim! Se não definimos ou fechamos um conceito de realidade, é por que talvez não seja possível fazê-lo sem cair no risco de reducionismo, ortodoxismo e autoritarismo como o fazem diversos autores da literatura ou da psicanálise como H.J.Eysenck (1968), que em sua obra clássica *Fato e Ficção na psicologia*, já traz em seu título a sugestão de um tratado dicotômico sobre a questão. No entanto, não é nesta abordagem que pensamos e que desenvolvemos nosso entendimento neste texto, mas caminhamos na seguinte estrada.

Pretender ter definido a realidade é tarefa perigosa. Tal pretensão vem acompanhada nem sempre de modo

disfarçado, da tentativa de imposição e controle. Qualquer intento de definição da realidade é ademais, fadado ao fracasso, pois ela não se deixa confinar em conceitos. Ela é uma questão que nunca cessa de interrogar o homem. Mas então, é o homem que interroga e procura a realidade ou é a realidade que o interroga e procura? Se a realidade não pode ser definida, isso não é uma indigência. É antes, uma riqueza, pois dela provêm todas as procuras (CASTRO, 2014, p. 211).

A respeito da ficção, não pensamos este conceito na perspectiva usual e dicotômica de oposição à realidade. Mas acreditamos que ficção como afirma sua etimologia é “ *fingere*, isto é, plasmar, moldar a realidade, e não mentira ou falsidade”<sup>3</sup>. Então serão nestes sentidos ônticos que discutimos realidade e ficção na infância. Durante as veredas poéticas que percorremos, olhando para as diferentes faces da criança como duas faces de uma mesma moeda que gira (assim como o mundo gira), elas acontecem e suscitam uma série de questões outras relacionadas e inerentes à existência humana. Duas das principais marcas da infância estão na presença do jogar e brincar com “a aventura e a vida cotidiana” (MORETTI, 2009, p. 205), isso dá às nossas crianças a possibilidade de brincar e jogar com a vida e plasmar esta realidade, permitindo a criação e a viagem a outros mundos, como esclarece Sommerhalder:

Essa é a magia do jogo, que encanta a criança (e também o adulto), que a leva a outros mundos, sem um rumo predeterminado, que lhe permite saborear o não saber, criar, recriar, concretizando em movimento, em ação, suas fantasias (SOMMERHALDER, 2011, p. 7).

Neste caminho, defendemos que ficção não seja o oposto de realidade, pois a expressão vem do verbo latino *fingere*, que dentre vários sentidos significa “educar, reinventar o real, instaurar um novo mundo, significa retirar as máscaras que vestimos” (MATTOS,

---

<sup>3</sup> Extraído do artigo Fernando Pessoa: a decisão sobre o sentido do ser. Disponível em <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa9/antoniomaximo.html>. Acessado em 10 de Maio de 2016.

2015, p. 11). E é neste sentido, que pensamos a declaração Pessoaana (1995) “o poeta é um fingidor” (*fingere*), antes de ser poeta, o trovador é humano, e parafraseando o literato português, “o ser humano é um fingidor” (alguém que plasma, molda a realidade) e é nesta dinâmica que as crianças realizam “passeios pelos bosques da ficção” (ECO, 1994).

Apostamos que pensar realidade e ficção para além do maniqueísmo seria refletir sobre a possibilidade de uma filosofia da literatura para além do bem e do mal (NIETZSCHE, 1992). Isso ainda é um desafio, mas acreditamos nele e em sua realização. Mesmo que a ideologia dominante ainda seja a de uma visão fragmentada da realidade em vez de holística, essa linha tênue está sendo cada vez mais abalada e questionada, até mesmo Žižek (2003), que entende realidade e ficção como opostos, ao discorrer sobre o 11 de setembro de 2001 e sua tragédia da destruição das torres gêmeas, assinala que a ficção pode ser uma possibilidade do real: “Quando ouvimos dizer que os ataques foram um choque absolutamente inesperado, que o Impossível inimaginável acabou acontecendo, deveríamos nos lembrar de outra catástrofe definitiva no início do século XX, o naufrágio do Titanic” (ŽIŽEK, 2003, p. 30). Assim sendo, parece-nos que até a ficção se desvelar como realidade do real, ela não é levada muito a sério (o que nos mostra como criança e ficção são semelhantes); mas a ficção nos mostra imagens da vida (GASS, 1971). E é neste jogo de pega-pega entre realidade e ficção que acontece a infância.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando olhamos para crianças dançando e brincando de ciranda... o que vemos? Crianças sendo crianças. Jogar, correr, ganhar, perder... parece que tudo isso é coisa de criança mas mesmo depois de “maduros” continuamos perseguindo a “Eterna Criança” (CAEIRO, 2012, p. 14) seja na paternidade, maternidade e em nós mesmos, é incrível como mesmo depois de “crescidos”, não gostamos de jogar e perder. Dialogamos neste texto sobre infância e arte, pois acreditamos que a criança é arteira por natureza, é da sua

essência o fazer arte e desenhar imagens que provocam o pensar questões sobre o homem, sua cosmovisão, si mesmo, seu destino e sobre o mundo. Na verdade as crianças falam conosco, mesmo quando não queremos ouvi-las, elas gritam, e não há como fugir do choro ou do sorriso da vida viva acontecendo e pulsando diante de nós. Nós temos muito a ensinar, mas, sobretudo, muito a aprender com as travessuras, brincadeiras, jogos e viagens de nossas crianças, precisamos principalmente reaprender a olhar, e a reinterpretar a vida como obra de arte, afinal de contas como nos ensina *O Pequeno Príncipe* “As pessoas grandes não compreendem nada sozinhas, e é cansativo, para as crianças, estar toda hora explicando” (EXÚPERY, 2001, p. 3).

## REFERÊNCIAS

- CAEIRO, Alberto. *O guardador de rebanhos*. Belém: Estudos Amazônicos, 2012.
- CASTRO, Manuel Antônio de et al. *Convite ao pensar*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.
- ECO, Humberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- EYSENK, H. J. *Fato e ficção na psicologia*. Trad. Vera Mendonça. São Paulo: Ibrasa, 1968.
- EXUPÉRY, Antoine de Saint. *O Pequeno Príncipe*. 48 ed. Rio de Janeiro: Agir, 2001.
- FAGUNDES, Igor. *Vida. Convite ao pensar*. Manuel Antônio de Castro et al. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.
- FERRAZ, Antônio Máximo. *O homem e a interpretação: da escuta do destino à liberdade. O Educar Poético*. Manuel Antônio de Castro et al. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.
- GASS, William H. *A ficção e as imagens da vida*. Trad. Edilson Alkmim Cunha. São Paulo: Cultrix, 1971.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1989.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2007.

MATTOS, Célia Regina de Barros. *Quem disse que ficção é mentira?* Revista electrónica de los Hispanistas de Brasil. v. XVI, n. 63, 2015.

MORETTI, Franco. *O romance: história e teoria. Novos estudos CEBRAP*. São Paulo, n. 85, p. 201-212, nov. 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal: Prelúdio a uma Filosofia do Futuro*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

NOYAMA, Samon. *Proposição. Convite ao pensar*. Manuel Antônio de Castro et al. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

SOMMERHALDER, Aline. *Jogo e a educação: muito prazer em aprender*. Curitiba: CRV, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto real! Cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas*. Trad. Paulo César Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

# A PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE ANITA MALFATTI E O MODERNISMO BRASILEIRO

Bruna Alves Lopes<sup>1</sup>

Darcio Rundvalt<sup>2</sup>

## INTRODUÇÃO

O nome de Anita Malfatti já está definitivamente ligado à história das artes brasileiras pelo papel que a pintora representou no início do movimento renovador contemporâneo. Dotada duma inteligência cultivada e duma sensibilidade vasta, ela foi a primeira entre nós a sentir a precisão de buscar os caminhos mais contemporâneos de expressão artística, de que vivíamos totalmente divorciados, banzando num tradicionalismo acadêmico que já não correspondia mais a nenhuma realidade brasileira nem internacional.

(Mário de Andrade)

Anita Malfatti é um dos principais nomes do modernismo brasileiro, sendo inclusive considerada a precursora desse movimento artístico por diversos modernistas, como bem demonstra o comentário redigido por Mario de Andrade. Andrade e Santos (2014) descreveram a artista como “*avant-garde da avant-garde*”, destacando o papel desempenhado pela pintora tanto no movimento modernista como para o estímulo de uma nova forma de expressão

---

<sup>1</sup> Doutoranda e mestre em Ciências Sociais Aplicadas. Licenciada em História. Todos pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG).

E-mail: [bruna.hist.uepg@gmail.com](mailto:bruna.hist.uepg@gmail.com).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4519356724158369>.

<sup>2</sup> Músico. Estudante de violão clássico no Conservatório Maestro Paulino. Mestre em História, Cultura e Identidades e licenciado em História pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG).

E-mail: [darcio\\_rundvalt@hotmail.com](mailto:darcio_rundvalt@hotmail.com).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0288701803056114>.

artística no Brasil; isto se deve não apenas ao fato da artista ter exposto algumas de suas obras na famosa Semana de Arte Moderna de 1922, mas também pelo impacto causado pela *Exposição de Pintura Moderna* realizada pela própria Malfatti em 1917, na qual apresentou ao público obras como *A Boba*.

Entretanto, sem desprezar a contribuição de Anita Malfatti para as artes plásticas no país, alguns cuidados precisam ser tomados; sobretudo em se tratando da prática artística como algo individual, exercida por gênios, fora do comum ou, para usarmos a expressão recorrente, ‘a frente de seu tempo’. É mister destacar o caráter social da arte e as tensões que a envolvem. Além disso, tratar Anita Malfatti, Tarsila do Amaral ou outras artistas do gênero como ‘excepcionais’, longe de ressaltar as qualidades dos trabalhos por elas produzidos, colabora para obliterar a memória daquelas que a precederam. Neste sentido, é interessante destacar a análise de Simioni (2008), que discorre sobre o termo “mulheres excepcionais” e a conseqüente desvalorização do trabalho de inúmeras mulheres ao longo dos séculos XIX e XX que escolheram as artes plásticas como ofício. Nas palavras da pesquisadora o termo “supõe a existência de uma massa de mulheres ordinárias, em sua maioria silenciadas e anônimas, das quais tais artistas se diferenciariam por serem dotadas de qualidades singulares” (p. 22). Complementando tal questão, a autora ainda argumenta que ao tratarmos algumas artistas dessa maneira, ao invés de problematizarmos a longa tradição que coloca os trabalhos de autoria feminina como inferiores, colaboramos para a perpetuação desta visão: uma vez que o ‘gênio’ é uma exceção, essa noção colabora para enfatizar a ideia vigente de que, de modo geral, as mulheres não seriam capazes de elaborar bons trabalhos artísticos.

Virginia Woolf (1985, p. 82) em seu célebre livro *Um Teto todo seu* escreveu que “as obras-primas não são frutos isolados e solitários; são o resultado de muitos anos de pensar em conjunto, de um pensar através do corpo das pessoas, de modo que a experiência da massa está na voz isolada”. Embora sua atenção esteja voltada para a escrita literária, podemos também utilizar seus apontamentos quando falamos da produção de outras obras artísticas: da mesma

forma que um escritor não produz nada de maneira isolada, nenhum artista plástico ‘se faz por si mesmo’.

Se, a primeira ressalva a ser feita está relacionada com a ideia da produção artística como algo individual, um segundo elemento a ser problematizado é a ideia da obra de arte enquanto reflexo do seu tempo. Apesar de considerarmos que o artista é uma “voz na multidão”, a obra de arte é um reflexo, mas de um discurso sobre um determinado tempo, um olhar entre muitos.

Tendo em vista tais questões, ao analisarmos a relação entre gênero e produção cultural em Anita Malfatti, longe de considerá-la uma figura mítica e heroicizada, é necessário compreendê-la numa longa tradição de artistas plásticas brasileiras, muitas vezes ignoradas pela historiografia, em especial no movimento modernista que tende a desconsiderar tudo o que havia antes. Ana Paula Simioni (2008) argumenta que a produção feminina anterior viveu uma dupla marginalidade: primeiramente porque predominou ao longo do século XIX e início do XX uma ideia de que o trabalho exercido pelas artistas plásticas brasileiras era de caráter amador, sendo que os princípios valorativos e classificatórios, além das carências de apoio institucional, colaboravam para a exclusão das mulheres do meio artístico. Em segundo porque a desvalorização da arte acadêmica em detrimento do modernismo acentuou o desinteresse em trabalhos anteriores. Neste sentido, criou-se uma espécie de mito em que Anita Malfatti e Tarsila do Amaral seriam os grandes nomes femininos — e solitários — nas artes plásticas brasileiras; no caso específico de Anita Malfatti, esse mito teve grande peso, pois apenas os trabalhos por ela produzidos até a *Exposição de Pintura Moderna* (1917) eram considerados obras modernistas.

## ANITA MALFATTI: EXPERIÊNCIAS E CONDICIONANTES NA PRODUÇÃO ARTÍSTICA

A origem familiar, as condições econômicas e a atrofia em um dos braços foram elementos marcantes na vida de Anita Malfatti. Embora não seja correto considerar esses elementos como determinantes na trajetória da artista plástica, não podemos desconsiderar seus impactos. Em especial, na percepção dos pesquisadores que se dedicaram ao estudo da vida e obra da autora como, por exemplo, Miceli (2003), tais elementos são tratados de maneira bastante relevante.

Ao que se refere à origem familiar da artista, Miceli (2003) nos informa que Anita era filha de pai italiano, brasileiro naturalizado, e mãe estadunidense. Samuel Malfatti era engenheiro civil; sua qualificação profissional permitiu que desenvolvesse trabalhos em estradas de ferro e na construção civil. Sua mãe, Eleonora Elizabeth Krug, pertencia a uma família alemã que residiu durante muito tempo nos Estados Unidos até se estabelecerem no Brasil. Além de uma situação econômica confortável, o autor ainda nos informa que a família de Anita Malfatti era poliglota, o que colaborou para que desde pequena a artista estivesse familiarizada com outros idiomas além do português; permitindo que Anita pudesse estudar tanto na Alemanha, como nos Estados Unidos — em se tratando de sua formação, Anita estudou na Escola Americana, depois no Mackenzie College e na Academia Real de Berlim, onde estudou de 1910 a 1914.

Miceli (2003) e Ribeiro (2011) destacam o impacto causado por uma atrofia no braço direito de Anita, que a obrigou aos três anos de idade a passar por uma cirurgia na Itália, no entanto a operação não teve resultados positivos. Após a cirurgia, quando do retorno ao Brasil, uma das medidas tomadas pelos pais de Anita foi a contratação de uma governanta alemã que passou a ajudá-la a desenvolver a mão esquerda, que não era atrofiada, e a aprender artes plásticas e literárias.

Aos 24 anos de idade, Anita realizou, em 1914, sua primeira exposição individual no *Mappin Stores* em São Paulo. Miceli (2003) explica que nesta exposição a artista apresentou ao público os seus consagrados retratos de pessoas anônimas. Nas palavras do autor, “os retratos compõem quase a metade das 33 entradas do catálogo, e é possível reconhecer nos óleos consagrados aos irmãos o empenho em encontrar um enquadramento imagético apropriado de figuras sociais até então excluídas desse gênero de representação” (p. 106). Essa exposição, segundo Cardoso (2008), teve boa aceitação da crítica, o que pode ter contribuído para que família de Anita (em especial seu tio Jorge Krug) continuasse a apoiá-la, inclusive em sua posterior viagem de estudos aos Estados Unidos.

Nos EUA, Anita realizou seus estudos no *Independent School of Art*. Além de pôr em prática os conhecimentos adquiridos durante sua estadia na Alemanha e aprender novas técnicas, a artista gozou de intensa liberdade criativa - o ambiente de aprendizado era caracterizado por aulas ao ar livre, sem horário predeterminado, etc. Entre os nomes que marcaram a escola no período em que a artista a frequentou está Marcel Duchamp, a dançarina Isadora Duncam, Serguei Diaghilev, Léon Bakst e Máximo Górkki. A presença de artistas de distintas formações evidencia um ambiente plural e liberal. Independentemente da vertente artística seguida (artes plásticas, dança, literatura, etc.) o que unia a todos era a produção cultural, isso fez com que a *Independent School of Art* fosse considerada um lugar privilegiado para o desenvolvimento do cubismo e da arte moderna, não apenas nos EUA, mas em todo o continente Americano (RIBEIRO, 2011; ROMÃO, 2012).

De volta ao Brasil, em 1917, Anita Malfatti realiza a sua famosa exposição expressionista: “as obras ali apresentadas revelaram uma nova abordagem da atividade da artista em relação ao período alemão, com um distanciamento cada vez maior do aspecto natural dos motivos, apresentando deformações acentuadas e cores fortes, contrastantes e expressivas” (CARDOSO, 2008, p. 131). Quando da exposição, predominava no Brasil a chamada arte acadêmica, que valorizava o artista que conseguia reproduzir com perfeição aquilo que observava. A partir da chamada arte moderna,

há uma mudança na maneira de conceituar o artista; nas palavras de Carvalho Pinto (2007, p. 47) “o bom artista não é aquele que imita a natureza perfeitamente, mas sim aquele que cria algo a partir da natureza ou de sua interpretação da natureza”. Uma das marcas da produção artística moderna, se comparada ao classicismo, por exemplo, é a autenticidade. Neste sentido, “a exposição realizada em São Paulo em 1917 [por Anita Malfatti] representa, no Brasil, a cisão entre o tradicional e o moderno” (DA SILVA; DA SILVA; SANTOS JUNIOR, 2012, p. 121).

Cardoso (2008) argumenta que a proposta de Anita era pouco, ou nada, familiar ao meio artístico e intelectual brasileiro e, em especial, paulistano. Até mesmo aqueles que demonstraram interesse e curiosidade em torno do trabalho da artista praticamente desconheciam os conceitos e as propostas da arte moderna. Como exemplo, a autora cita o famoso artigo de Oswald de Andrade publicado no *Jornal do Commercio* em 1918 (intitulado *A exposição Anita Malfatti*), no qual ele argumenta em defesa das obras de Anita expostas em 1917. Num dos trechos, Oswald de Andrade comenta:

Possuidora de uma alta consciência do que faz, levada por um notável instinto para a notável eleição dos seus assuntos e da sua maneira, a brilhante artista não temeu levantar com seus cinquenta trabalhos as mais irritadas opiniões e as mais contrariantes hostilidades. [...] As suas telas chocam o preconceito fotográfico que geralmente se leva no espírito para as nossas exposições de pintura. A sua arte é a negação da cópia, a ojeriza da oleografia (ANDRADE, 1918, sp).

Para a Cardoso, a falta de domínio linguístico e de referencial para discutir e apresentar a obra de Anita Malfatti, além da dependência de dicotomias como real e onírico, não era exclusividade de Oswald de Andrade; essas carências demonstram apenas a novidade representada pelo trabalho de Anita e seu impacto, tanto nos conservadores, como também nos intelectuais e artistas de vanguarda.

Se, por um lado, os quadros da *Exposição de Pintura Moderna* provocaram o polêmico artigo de Monteiro Lobato publicado no jornal *Estado de São Paulo*, intitulado *A propósito da Exposição*

*Malfatti* ficou conhecido como *Paranóia ou Mistificação*; por outro lado, Anita instigou em muitos artistas e intelectuais brasileiros o desejo pelo novo e a necessidade de revisão e renovação.

A exposição de Anita Malfatti e a crítica colérica de Monteiro Lobato colaboraram para unir artistas e intelectuais. Miceli (2003), ao analisar as críticas sofridas pela artista, argumenta que as mesmas podem ser interpretadas, principalmente quando se leva em consideração os comentários tecidos por Monteiro Lobato, como uma espécie de resistência à ideia de moderno presente no trabalho de Anita. Em seu artigo, Monteiro Lobato descreveu da seguinte maneira os trabalhos realizados pelas vanguardas da arte naquele período:

Estas considerações são provocadas pela exposição da sra. Malfatti, onde se notam acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso & Cia. [...] Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios de um impressionismo discutibilíssimo, e pôs todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura. Sejamos sinceros: futurismo, cubismo, impressionismo e tutti quanti não passam de outros ramos da arte caricatural. É a extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma — mas caricatura que não visa, como a verdadeira, ressaltar uma ideia, mas sim desnorrear, aparvalhar, atordoar a ingenuidade do espectador (LOBATO, 1917, sp).

Anita não buscava em sua obra retratar as noções tradicionais de belo, nem representar um mundo perfeito no sentido de organizado. Sua visão de arte e de mundo, associado com as experiências e estudos realizados fora do Brasil, a levou para um caminho totalmente distinto daquele traçado e seguido por Monteiro Lobato. As mudanças propostas pela artista plástica eram inconciliáveis com os objetivos almejados pelo escritor. Anita ousava nas formas, nas cores e nos temas (principalmente sujeitos) retratados em obras como *A Boba*, *O Japonês* e *A mulher de cabelos verdes*.

A crítica de Monteiro Lobato, porém, teve impacto significativo, senão na produção artística de Anita Malfatti, ao menos na maneira como a historiografia da arte analisaria os trabalhos da artista após 1917. Nesse sentido, Carvalho Pinto (2007) argumenta que é comum se atribuir uma espécie de retrocesso na arte de Anita após a crítica do Monteiro Lobato. À guisa de exemplo, podemos mencionar as palavras de Miceli (2003) em relação à Anita pós confronto com Monteiro Lobato:

Entre 1918 e 1921, talvez em parte como reação defensiva às reações de Lobato, Anita teve aulas com Pedro Alexandrino, trabalhou o modelo ao vivo no ateliê de Elpons, deixou-se influenciar nos temas selecionados, nos títulos dos trabalhos e, sobretudo, nas técnicas empregadas para estruturar a composição, e abriu mão do repertório de cores enérgicas, das deformações expressivas com que modelava suas figuras e até mesmo da distribuição dos elementos da composição no espaço da tela (MICELI, 2003, p. 112).

Carvalho Pinto (2007) questiona essa ideia de que a fase moderna de Anita se restringia a década de 1910 e, que as críticas de Monteiro Lobato, associadas à precária situação financeira, a falta de apoio familiar, aos problemas na vida amorosa e uma baixa autoestima decorrente da atrofia em um dos braços, determinaram um retraimento da artista. Para a autora, tal análise é pautada numa ênfase excessiva na vida da pintora. Neste sentido, argumenta que no contexto europeu as próprias vanguardas passavam por um processo de questionamento dos caminhos trilhados até aquele momento. O argumento defendido pela autora para entender a trajetória artística de Anita Malfatti é de que o seu chamado “retorno à ordem” não foi uma ação movida essencialmente por fatores emocionais ou por questões de ordem financeira, foi antes uma decisão pautada em reflexões sobre o fazer artístico: “o interesse pelo aprendizado e apuro da técnica pode explicar porque não só Malfatti, mas também outros artistas — que, mais tarde, se ligariam à corrente modernista do país —, buscavam aulas com pintores mais conservadores: Tarsila do Amaral, que estuda com Alexandrino e Elpons, com quem Di Cavalcanti também se torna aluno e admirador” (p. 25). Tais aulas

podem ser consideradas mais uma forma de experimentação de novas técnicas do que um retrocesso ou retraimento.

A exposição dos trabalhos em 1917, a crítica de Monteiro Lobato e a incorporação da artista entre os jovens posteriormente chamados de modernistas, fizeram com que Anita fosse considerada a grande precursora do modernismo no Brasil, além de ser vista como uma artista expressionista. Nas palavras de Carvalho Pinto:

Isso não seria de todo ruim se essas obras, tidas como expressionistas, não compreendessem bem menos de uma década de pintura e se o restante de sua produção artística não tivesse sido praticamente ignorado ou apenas servido de referência negativa à sua obra (PINTO, 2007, p. 218).

## MODERNISMO BRASILEIRO E ANITA MALFATTI

A pintura é uma arte, a arte da plasticidade. Isso quer dizer que lidamos aqui com um produto de grande imaginação criadora, cujo meio específico é a plasticidade, e cuja uma das finalidades específicas é despertar no apreciador (ou observador) ou o próprio leitor, o prazer estético. De maneira geral, as artes são as formas por meio das quais o homem encontra caminhos para expressar sua visão de mundo. (RIBEIRO, 2011, p. 75)

Ribeiro (2011) define o modernismo como um movimento cultural e estético que provocou mudanças no imaginário artístico no Brasil. Um dos fatores, segundo o autor, que colaborou para o destaque deste movimento artístico foi a abrangência de vários seguimentos artísticos como a música, a literatura, a escultura e a pintura.

Tais mudanças não ocorreram de forma pacífica, muito pelo contrário: afinal o que estava em jogo era muito mais que uma mudança de técnicas, mas uma nova forma de experimentação e de entendimento do que era a arte e o que qualificaria o artista. Carvalho Pinto (2007) nos lembra de que desde a passagem do século XIX para o século XX, acontecimentos como a industrialização, urbanização, o surgimento da fotografia, as duas

grandes guerras, entre outros, colocavam em questão o que era a arte. Nesse sentido, surgiram vários questionamentos em relação ao papel do belo ou da finalidade da arte — em especial nos retratos e representações da natureza — num mundo em que a fotografia poderia fazer o mesmo com maior fidelidade.

Se a exposição de Anita Malfatti em 1917 colaborou para a abertura do debate entre “clássico” e “moderno” no Brasil, a Semana de Arte Moderna de 1922 simbolizou um marco, o ápice de uma série de tentativas em romper com os valores artísticos que até então predominavam no país.

Andrade e Santos (2014) argumentam que a ideia de realização de uma semana de arte moderna partiu do empresário Paulo Prado, amigo do chamado “grupo dos cinco” — formado por Anita Malfatti, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswald Andrade e Menotti Del Picchia. O evento contou com a colaboração do músico Heitor Villa-Lobos, do escritor Graça Aranha, do poeta Ronald de Carvalho, entre outros, além, obviamente, do chamado grupo dos cinco.

Thalassa (2007) argumenta que a Semana de Arte Moderna foi cuidadosamente projetada, até o ano de lançamento da semana foi cuidadosamente escolhido por coincidir com as comemorações do Centenário da Independência. A autora informa que a Semana de Arte Moderna de 1922 foi planejada durante aproximadamente dois anos; além disso, desde os anos 1920, os modernistas se apropriaram dos espaços concedidos pelos jornais criando polêmicas e debatendo com os intelectuais considerados passadistas ou tradicionais.

Na historiografia da arte brasileira, conforme Carvalho Pinto (2007) argumenta, dois grandes mitos surgiram com o objetivo de valorizar/enfatizar a produção artística e intelectual produzida naquele momento: o primeiro, já mencionado, seria a de uma Anita Malfatti que foi moderna apenas em seus quadros produzidos até 1917. Este mito, além de colocar em destaque a inovação representada por Anita naquele momento, colocando-a como a precursora no modernismo no país, colabora para mostrar o peso da crítica e do conservadorismo da burguesia paulista. O outro mito

seria que a Semana de 1922 teria sido um grande marco, não apenas pelo fato de reunir inúmeros artistas e intelectuais em torno de uma proposta de elaboração e apresentação de uma arte moderna no Brasil, mas por passar uma ideia de que antes de 1922 não havia nada no Brasil, tudo estava para ser feito.

O mito criado em torno da revolucionária Semana e de como ela quebrara com a elite burguesa e com tudo aquilo que essa classe apreciava em arte ajudou a sustentar a ideia de uma Anita Malfatti moderna e, depois, clássica. Moderna, como consideravam, teria sido ela até a Semana de 22. Clássica, como entendiam, ela teria se tornado depois da crítica destrutiva do representante do conservadorismo paulista. Ou clássica, ainda, depois de suas tentativas de acerto na Paris dos anos 20 (CARVALHO PINTO, 2007, p. 222).

A autora ainda argumenta que, ao contrário do que muitos trabalhos informam, era comum o apoio do Estado e das elites paulistas a artistas e elaboração de semanas e eventos de artes. O apoio das elites, associado com as colaborações do governo (através de bolsas de estudos, por exemplo) demonstram o interesse existente em São Paulo pelo mundo das artes. Além disso, não há como desconsiderar os impactos que tais patrocínios exerceram na produção artística, sendo o nacionalismo dos temas sua principal característica.

Simioni (2014) ao falar do projeto modernista, nos informa que as preocupações do grupo estavam além dos limites das artes que cada um exercia. Nas palavras da autora os modernistas estavam “preocupados em superar tudo aquilo que viam como retrógrado na cultura brasileira, como a tradição agrária, regional e popular, além da acadêmica e parnasiana, buscava o compasso com o cosmopolitismo irradiado pelas vanguardas europeias” (p. 3).

Para a concretização desse projeto, se fazia necessário representar São Paulo como uma cidade moderna, voltada para o futuro, receptiva a inovação e a mudança em todos os âmbitos; a Semana 22 seria considerada então o exemplo máximo no campo das artes. Na análise realizada por Carvalho Pinto (2007), a Semana de Arte Moderna não pode ser compreendida enquanto um evento

isolado. O principal objetivo do evento era “libertar a arte e a literatura brasileiras das tradições acadêmicas, incorporando algumas das experiências da vanguarda europeia” (COUTO, 2006, p. 2).

Anita Malfatti foi um dos grandes destaques da Semana de Arte Moderna, expondo 12 telas a óleo e oito peças entre gravuras e desenhos. Alguns desses trabalhos já haviam sido apresentados ao público na famosa exposição de 1917 como, por exemplo, *O Homem Amarelo* e *A Mulher de Cabelos Verdes*.

Andrade e Santos (2014) explicam que há certa dificuldade em saber quais foram exatamente os trabalhos expostos por Anita Malfatti na Semana de Arte Moderna em 1922; entretanto, a única certeza que há em relação aos trabalhos apresentados é que eles ainda chocavam uma grande parcela da elite paulistana que continuava a observar seus trabalhos como algo “caricaturado” ou “dantesco”.

Apesar de o grande objetivo da semana, patrocinada por membros da chamada elite paulista — Thalassa (2007) nos informa que entre os patrocinadores da Semana de arte moderna estão Paulo Prado, Alfredo Pujol, Oscar Rodrigues Alves, entre outros; membros ligados a famílias tradicionais e a oligarquias cafeeiras —, ser a realização de algo diferente de tudo o que existia até então, Simioni (2014) argumenta que com exceção das obras de Anita Malfatti e John Graz, os trabalhos apresentados no evento ainda manifestavam uma linguagem pós-impressionista, além de não manifestarem uma forte preocupação com a “cultura nacional” — característica marcante do modernismo brasileiro posterior, sobretudo entre os artistas que foram, ao longo da década de 1920, aprimorar seus estudos em Paris.

Se a ida à capital francesa colaborou para que a temática nacionalista e regional ganhasse cada vez mais folego nos trabalhos dos modernistas brasileiros; Anita Malfatti por sua vez tomou um rumo diferente, pois no decorrer das décadas de 1920 e 1930 a autora fez um retorno à arte naturalista, não para absorver suas temáticas, mas sim suas técnicas (CARVALHO PINTO, 2007). Com isso, as obras de Anita ficaram duplamente marginalizadas: não

correspondiam ao que se desejava em relação a arte acadêmica, entretanto também não correspondiam aos anseios e desejos dos modernistas.

Rompeu e negou a arte do passado em 1917, quando todos esperavam uma síntese do passado clássico europeu; experimentou, nos anos 1920 e 1930, uma mistura de estilos e formas, quando todos queriam que ela fosse estritamente vanguardista; e consolidou grande parte de sua carreira nos anos 1940 e 1950, seguindo não o que os próprios modernistas brasileiros pediam nesses anos (CARVALHO PINTO, 2007, p. 219).

A pesquisadora argumenta que da mesma forma que Anita não foi compreendida quando expôs seus trabalhos em 1917, suas obras de 1920 a 1950 não foram bem aceitas — mesmo entre os modernistas — por apresentar características naturalistas. A partir disso, a autora irá argumentar que o silêncio em torno das obras de Anita Malfatti datadas desse período pode ter sido motivado pelo fato de que a artista não se vinculou estritamente ao projeto do Modernismo brasileiro, em especial a uma ideia de modernismo pautado essencialmente na inovação e na crítica ao academicismo e ao conservadorismo das elites paulistas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em torno da trajetória artística e biográfica da artista plástica Anita Malfatti criou-se um mito compartilhado ainda nos dias de hoje por muitos estudiosos e historiadores da arte no Brasil. No cerne do mito está a imagem de uma Anita moderna apenas em seus anos iniciais, isso colaborou para a obliteração de artistas plásticas que a precederam: ao abrir caminho para o debate do modernismo no Brasil (uma vez que tal corrente artística se consolidou em solo nacional tendo como discurso uma suposta ruptura com tudo que fosse considerado tradicional ou passado) houve um consequente desinteresse por tudo o que havia antes da Anita Malfatti de 1917. No entanto, a própria artista plástica seria de certa maneira engolida por esse mito. Sendo retratada como uma pobre mulher frágil que

sucumbiu diante de Monteiro Lobato e do conservadorismo paulista, mesmo com o apoio irrestrito de amigos como Mario de Andrade, a própria artista se veria marginalizada, duplamente excluída: não poderia, nem de longe, ser associada com a pintura naturalista; mas também não era possível enquadrá-la no projeto modernista brasileiro.

Para dar sentido a esse ‘regresso’, a explicação encontrada por muitos pesquisadores estaria em questões de ordem psicológicas: o braço atrofiado, o conservadorismo das elites paulistanas e o processo de pauperização vivido pela artista foram os motivos elencados para a elaboração de uma imagem da mulher frágil, indefesa e com baixa autoestima que não se recuperou das críticas sofridas, em especial as de Monteiro Lobato. De fato, mais importante que reproduzir o mito de um Monteiro Lobato “mau” e uma Anita Malfatti “frágil e indefesa”, ou “vítima do tradicionalismo paulistano”, é analisar criticamente os motivos que levaram a artista a se voltar para o naturalismo/realismo nos anos 1920 enquanto os demais artistas brasileiros se engajavam no modernismo e, posteriormente, optar por uma pintura mais primitiva. Tais questões levariam os pesquisadores a ampliar a visão das obras de Anita Malfatti para além dos quadros pintados até 1917, além de questionar o próprio modernismo brasileiro.

Cabe destacar, por fim, que Anita Malfatti fez das artes plásticas uma profissão em um período em que raras eram as mulheres nesse meio artístico. Sua trajetória quando vista de maneira desprendida dos preceitos inculcados pelos próprios modernistas, no ajuda a conhecer uma artista que visou, antes de qualquer outra coisa, a experimentação. Para além da mulher frágil, havia uma artista que elaborou a sua maneira o que era ser moderno.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Émile Cardoso; SANTOS, Michelle. Tempestade de tintas: Anita Malfatti - avant-garde da avant-garde. *Revista Linguagem, Educação e Memória*. v. 7, p. 1-23, 2014.
- CARDOSO, Renata Gomes. A crítica de arte no entorno de Anita Malfatti e seu reflexo na história da arte brasileira. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, v. 9, p. 127-148, 2008.
- CARVALHO PINTO, Sônia Maria de. *A controversa pintura de Anita Malfatti*. Tese (Doutorado), USP, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, São Paulo, 2007. 265p.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. Modernos ou vanguardistas: a construção do moderno na arte brasileira da primeira metade do século XX. *Cadernos de Pós Graduação da UNICAMP*, v. 8, p. 25-32, 2006.
- DA SILVA, Marcela V.; DA SILVA, Mariana M. T.; SANTOS JÚNIOR, Moisés G. As vanguardas europeias na criação estética de Anita Malfatti e Cecília Meireles: um estudo interartes. *Revista Soletras*, v. 2, n. 24, 2012.
- DE ANDRADE, Oswald. *A exposição Anita Malfatti*. 1917. Disponível em: [http://outraspalavras.net/oswald60/a-exposicao-anita-malfatti/?utm\\_source=rss&utm\\_medium=rss&utm\\_campaign=a-exposicao-anita-malfatti](http://outraspalavras.net/oswald60/a-exposicao-anita-malfatti/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=a-exposicao-anita-malfatti). Acesso em 25/01/18.
- LOBATO, Monteiro. A propósito da Exposição Malfatti. *O Estado de São Paulo*, 20 de Dezembro de 1917. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html>. Acesso em 25/01/18.
- MICELI, Sérgio. Anita Malfatti: gênero e experiência imigrante. In: MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro: História Social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Cia das Letras, 2003, p. 103-123.
- RIBEIRO, Roney Jesus. Anita Malfatti: o início de uma ruptura das mais radicais na pintura brasileira do século XX. *Revista do colóquio de Artes e pesquisa do PPGA - UFPE*, v. 1, n. 1, 2011.

ROMÃO, Tameny. Anita Malfatti na Independent School of Art. *VIII EHA - Encontro de História da Arte*, 2012, p. 676-684.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Amadora: condição feminina. A crítica de arte e as representações sobre as mulheres artistas brasileiras. In: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: FAPESP, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação*, 2014. Disponível em: <https://perspective.revues.org/5539>. Acesso em 25/01/18.

THALASSA, Ângela. *Correio Paulistano: o primeiro diário de São Paulo e a cobertura da Semana de Arte Moderna*. Dissertação (Mestrado). PUC São Paulo, 2007. 168p.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.



# LEITURA E RELEITURA DA IMAGEM: O PEDAGOGO COMO EDUCADOR DE ARTES NO ENSINO FUNDAMENTAL

Ana Paula Santos da Silva<sup>1</sup>

Jennifer Alcione Brandão Ferreira<sup>2</sup>

## INTRODUÇÃO

O ensino da Arte no âmbito escolar nos possibilita trabalhar com diversos materiais e recursos, afinal a Arte em si não se restringe a uma pintura, ou a uma cultura específica, ela vai muito além, podendo ser manifestada através da dança, do teatro, da música, esculturas, entre outros. Neste trabalho utilizamos como recurso pedagógico e de pesquisa a arte visual, através de uma obra exposta em um museu, que posteriormente nos serviu como base para a construção de uma releitura para expor um problema social, o preconceito racial, o mesmo foi apresentado em um evento acadêmico, onde um dos eixos temáticos era referente às expressões artísticas.

A obra em que escolhemos para fazer este trabalho pertence a Éder de Oliveira (Timboteua PA), intitulada *Da série páginas vermelhas*. Suas dimensões são 120x90cm, óleo/tela e o ano é de 2014. Éder de Oliveira trabalha e vive em Belém, é licenciado em Educação Artística pela Universidade Federal do Pará (UFPA), o artista é pintor por ofício e desde 2004 desenvolve trabalhos relacionados com retratos e identidades, tendo como objetivo principal retratar o homem amazônico. Com o tema *Páginas Vermelhas* o autor realizou várias exposições (Blau Projects – SP,

---

<sup>1</sup> Graduada em Pedagogia. Universidade do Estado do Pará - UEPA/anapdg21@gmail.com

<sup>2</sup> Graduada em Pedagogia. Universidade do Estado do Pará - UEPA/jennibranda020@gmail.com

2015) e alistamento (Sesc Boulevard - Belém, 2015), além de participar de várias mostras como o 31º Bienal de artes de São Paulo (Pavilhão Ciccilio Matarazzo, 2014).

A obra *Da Série Páginas Vermelhas* retrata uma pessoa comum, porém, com um diferencial: é um rosto de uma pessoa anônima que teve sua figura publicada como sendo suspeito nas páginas policiais de jornais de Belém. O autor relata:

Aqui em Belém ainda temos um caderno chamado Polícia nos jornais. E os rostos dos suspeitos são colocados em destaque e geralmente com chamadas que fazem trocadilhos e até piadas com eles (OLIVEIRA, 2014).

Éder de Oliveira é daltônico e enxerga uma paleta de cores mais reduzida e por isso sua pintura muitas vezes é monocromática, feito em tons de vermelho. Ele fala que o daltonismo não é algo que o impede e sim algo a ser explorado. A partir disso fizemos a releitura da obra de Éder.

Para fazer a releitura da imagem *Da série em páginas vermelhas*, do artista paraense Éder de Oliveira, partimos de dois pontos principais: O *preconceito racial* e o *daltonismo*. O primeiro, o fator do preconceito racial, retratado pelo rosto do homem e das questões que o levaram a pintar aquele rosto, e outro fator é a cor monocromática da tela, já que o autor é daltônico. E para que pudéssemos fazer a releitura da imagem, construímos um livro ilustrativo para a série do 4º ano, denominado *As cores de Lili*.

O intuito do trabalho é mostrar que a Arte encontra-se intrinsecamente ligada a educação seja ela formal ou não. A Arte sendo considerada pelos educadores como possuidora de conteúdo, integrante da cultura, também sendo mediadora de significados pessoais e sociais, responsável pelo desenvolvimento do senso ético e estético, como expressão e comunicação através de diferentes manifestações.

## LEITURA DA IMAGEM

Ao analisarmos a obra (leitura), notamos de imediato a cor vermelha que por sua vez chamou muito a nossa atenção. O outro ponto a ser destacado é o homem que está retratado na obra, com suas características próprias que nos leva a pensar que seria um “meliante”. Para uma leitura da imagem, no qual pudéssemos construir uma releitura para crianças do ensino fundamental tomamos como base os pontos de vista, segundo Antonio Costella, e podemos constatar o seguinte:

— De um Ponto de Vista Factual: A obra compõe-se da figura de um rosto de uma pessoa anônima, toda pintada em tom de vermelho e aparenta estar com um olhar profundo e misterioso;

— De um Ponto de Vista Expressional: O rosto do homem remete ao sentimento de incômodo, pois o seu rosto expressa certo mistério e seus traços nos leva a pensar nas questões raciais, como forma de discriminação;

— De um Ponto de Vista Técnico: A composição da obra se dá pela descrição de um rosto de um homem com bigode, cabelo crespo raspado e de aparência mestiço-negra. Seu olhar aparenta mistério.

— De um Ponto de Vista Convencional: A cor monocromática vermelha chama atenção e o objetivo daquele homem estar ali é que o autor quis retratar esses rostos da maneira como são retratados nos jornais gerando um incômodo pelo fato deles serem sempre negros, caboclos, mestiços e índios, e sendo assim outras pessoas da mesma cor são pré-julgados como criminosos;

— De um Ponto de Vista Atualizado: O artista procura mostrar que devemos prestar atenção nos outros, nos seus valores e retratá-los sem julgar sua etnia. Há um universo de coisas que estão contidas além da pele, da etnia e da raça;

— De um Ponto de vista estético: O artista é consciente do tom político que sua obra alcança. No qual o homem retratado evidencia a subjugação de classe, principalmente da classe trabalhadora e das pessoas mais pobres. Suas características

que levam ao nosso pré-julgamento nos leva a questões sociais de cunho político e a desigualdade que é evidente, mas é velada ao mesmo tempo.

## A RELEITURA DA IMAGEM (LIVRO E JOGO)

Para a releitura da imagem *Da série em páginas vermelhas*, do artista paraense Éder de Oliveira, partimos de dois pontos principais: O *preconceito* e o *daltonismo*. Construímos um livro ilustrativo para a série do 4º ano, denominado *As cores de Lili*. Levamos em conta o fator do preconceito racial, retratado pelo rosto do homem e das questões que o levaram a pintar aquele rosto, e outro fator é a cor monocromática da tela, já que o autor é daltônico.

No livro é narrada a história de duas crianças, Charlie e Lili. Esses personagens sofrem certo preconceito na escola, por estes serem "diferentes" das outras crianças, ela por ser negra e ele por ser daltônico. Apesar do conflito social que vivem, os dois passam por grandes aventuras e descobre um mundo cheio de cores, essas mesmas cores que confundem os sentidos de Charlie são as mesmas expressas nos olhos e sentimentos de Lili, e juntos eles conseguem mostrar aos outros colegas que não importa a cor que temos, ou que vemos, mas sim o significado que elas têm na vida de cada um de nós. O livro é denominado *As cores de Lili*, pois a personagem principal é ela, já que na obra o que o autor quer perpassar é a questão do preconceito, do pré-julgamento, porém o personagem coadjuvante (Charlie) retrata a questão do daltonismo, já que na obra a cor monocromática se deve pelo autor ser daltônico.

Além da narrativa, o livro ainda trás um jogo que se interliga com a narrativa, na história há um momento em que Charlie, que é daltônico, aprende as cores através de um sistema criado por um *design* português para o público daltônico, adaptamos tal sistema na confecção do jogo, e evidenciamos que é possível que todos consigam identificar as cores utilizando símbolos. Nesse jogo além de identificar as cores, as crianças podem aprender a relacionar outras áreas do conhecimento como a linguagem e a interação. No jogo, a área do conhecimento que interligamos foi a linguagem, pois

o jogo possui charadas e perguntas, que estimulam a leitura, a interpretação e os conhecimentos gerais.

## METODOLOGIA E APLICAÇÃO

A aplicação, sob o auspício da Universidade do Estado do Pará-Uepa, foi realizada na *Escola Centro Educacional Minha Infância*, localizada em Belém-PA. Na escola, aplicamos o projeto para a turma do 4º ano. Primeiro iniciamos uma conversa sobre leitura e releitura da imagem, mostramos a obra de arte de Éder de Oliveira e eles falaram o que acharam da obra. Logo após os alunos foram divididos em 4 grupos e disponibilizamos o livro confeccionado, eles fizeram a leitura. Em um segundo momento houve a realização do jogo, com a dinâmica de perguntas relacionadas a conhecimentos gerais, charadas, trava-línguas e expressões. Tivemos como objetivo do jogo despertar o interesse das crianças em aprender os símbolos do sistema *Collor Add* para identificar as cores, proporcionando um ambiente divertido onde eles possam interagir com os colegas e aprendam a aceitar o "diferente" como algo normal. E mostramos para a professora, regente da turma, como a obra pode se transformar em releituras que vão despertar o interesse na disciplina de Artes, bem como pode ser utilizada de forma interdisciplinar com as outras disciplinas curriculares.

## RESULTADOS DA LEITURA E DA RELEITURA DA IMAGEM

Na medida em que o homem evoluiu entende-se que as imagens fazem parte do mundo e também de determinados contextos culturais, sendo assim as diferentes 4 maneiras de interpretá-lo a partir de diversos pontos de vista são também formas de construirmos imagens mentais. Portanto, as imagens passaram a ser narrativa do mundo, estabelecendo diálogos com o mundo e não serem apenas representações dele (CAMARGO, 2007, apud LIMA, 2008, p. 3).

A partir da aplicação na escola, constatamos que as crianças ficaram muito entusiasmadas com a proposta de ensino, ao repercutir uma imagem que elas não estavam acostumadas a ver. Além disso, percebemos que as mesmas mostraram muito interesse em participar da aula. Desse modo, faz-se necessário que nas escolas se possa acrescentar cotidianamente o letramento por meio visual, tornando a aprendizagem dos alunos mais crítica e dinâmica, utilizando as imagens, acontecimentos, fatos importantes que os rodeiam no seu dia a dia.

A importância da *leitura* e da *releitura* da imagem para o conhecimento individual do indivíduo, o torna um ser mais crítico em lidar com assuntos relacionados à sociedade, e isto, se deve como resultado do multiletramento que o indivíduo adquire a partir do convívio social e cultural por meio da imagem que ele interpreta ao seu redor, no qual o mesmo desenvolve desde a sua infância, através de fotografias, cinema, livros, histórias em quadrinhos, entre outros, até sua fase adulta, que estabelece uma relação maciça no seu cotidiano.

## O SENTIDO DA ARTE NA FORMAÇÃO E PRÁTICA PEDAGÓGICA

A Arte como construtora de conhecimento, segundo Martins, é importante na escola e fora dela, pois é um conhecimento construído pelo ser humano através dos tempos. E de acordo com o PCN (Parâmetro Curricular Nacional) de 1997, a educação em Arte deve propiciar essencialmente o desenvolvimento do pensamento artístico e da percepção estética do aluno, desenvolvendo a sensibilidade, percepção, imaginação, entre outros. Portanto o ensino da Arte como condição formativa, conduz o indivíduo à descoberta de sua individualidade, ampliando sua visão de mundo multicultural.

O arte-educador que atua na escola, que já utiliza reproduções de obras de arte, sendo esta apenas um ponto de partida para também planejar e levar os alunos aos museus e outros espaços expositivos permitindo esse contato dos estudantes terem experiência de leitura

de imagens a partir da obra original, além de ampliar seu repertório de conhecimentos.

Segundo Ramalho, cabe à escola apresentar o processo do plano de expressão como dimensão perceptível aos sentidos, o plano de conteúdo que consiste na dimensão significações, e possibilitando o acesso por meio da leitura de imagem e vivências com a Arte com a utilização de "imagens estéticas" em detrimento de imagens reproduzidas em salas de aulas, devido serem distorcidas as formas, cores, dimensão, também por conta das dificuldades ao acesso a obra de arte original, recomenda-se a utilização das "imagens estéticas" (cartazes, anúncios publicitários, embalagens, entre outros).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura e releitura da imagem não devem somente se restringir a sala de aula com a leitura de obras de arte, mas também de "imagens estéticas", imagens da cultura visual, indo além de reproduções de obras de arte, mas também possibilita ao professor e aluno terem contato com a obra original em museus, mostras literárias, feiras culturais, entre outros meios expositivos.

A Arte é de suma importância para o indivíduo, pois através dela podem-se expor pensamentos, ideias e sentimentos, por meio de pinturas, danças, dramatizações, narrativas, e todas as formas de expressão existentes. É importante salientar que através da obra de arte que analisamos, podemos perceber que na leitura estão contidas várias abordagens no qual o autor propôs reflexão sobre o que estava sendo retratado. Além disso, conseguimos fazer a releitura da imagem criando um jogo e um livro, trazendo para o universo das crianças a abordagem das artes e também assuntos que estão na perspectiva da obra.

Além disso, a arte possui um significado na vida das crianças, pois a arte é um instrumento pelo qual a criança poderá expressasse. O ato de desenhar, pintar, brincar de massa de modelar não pode ser considerado como atividades desnecessárias, muito pelo contrário, são extremamente necessárias para o desenvolvimento da criança.

Sendo assim, não se pode dizer que a arte não contribui na aprendizagem e que é uma das disciplinas menos importantes, já que ela possui grande importância, tanto como disciplina isolada, como interligada com outras disciplinas. Faz-se necessário lembrar que sua importância ultrapassa as salas de aula, pois a arte é importante para todos.

## REFERÊNCIAS

COSTELLA, Antonio F. *Para Apreciar A Arte: Roteiro Didático*. São Paulo: Editora Senac, 1984/2014.

*Diretrizes e bases para o ensino de primeiro e segundo graus*. São Paulo, 1971.

*Espaço Humus*. Google. Disponível em: <<http://espacohumus.com/eder-oliveira/>>. Acesso em 06 de Junho de 2016.

*Guia Infantil*. Disponível em: <<http://br.guiainfantil.com/materiais/educa%C3%A7%C3%A3o/aprendizagem/como-ensinar-as-cores-par-uma-crian%C3%A7a-dalt%C3%B4nica/>> Acesso em: 06 de Junho 2016.

NÓVOA, A. *Os professores e sua formação*. Lisboa: Don Quixote, 1992.

SANTAELLA, Lucia. *Leitura de imagens*. Coleção: Como eu ensino. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

VYGOTSKY, L. S. *Pensamento e linguagem*. Lisboa: Antídoto, 1979.

# PARA ALÉM DO “FIM DA HISTÓRIA DA ARTE”: NOTAS SOBRE OS ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DA IMAGEM

Ilma Guideroli<sup>1</sup>

Alessandro Carvalho Sales<sup>2</sup>

## DO “FIM DA HISTÓRIA DA ARTE” A UMA ANTROPOLOGIA DA IMAGEM: HANS BELTING

As ideias de “fim da arte” e “fim da história da arte”<sup>3</sup> surgiram ambas nos anos 1980, a partir respectivamente das investigações do

---

<sup>1</sup> Mestranda em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), Mestre em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e graduada (Bacharelado e Licenciatura) em Educação Artística pela mesma instituição. E-mail: [ilma22@gmail.com](mailto:ilma22@gmail.com) e curriculum [lattes: http://lattes.cnpq.br/9996732229580957](http://lattes.cnpq.br/9996732229580957)

<sup>2</sup> Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e Professor Adjunto do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). E-mail: [alessandro\\_sales@uol.com.br](mailto:alessandro_sales@uol.com.br) e curriculum [lattes: http://lattes.cnpq.br/8858290296572625](http://lattes.cnpq.br/8858290296572625)

<sup>3</sup> Utilizamos as aspas para caracterizar certa cristalização dessas expressões segundo um uso relativamente corrente e já conhecido, a partir da forte disseminação e circulação de ambas as ideias, mas cuja validação ou asseveração é bastante discutível, como veremos mais à frente. Danto publicou *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história* em 1984. Belting havia já elaborado seu ensaio *O fim da história da arte* um ano antes, em 1983, realizando uma revisão comentada do mesmo cerca de 10 anos após seu lançamento, em 1993. Quanto a este último caso, cabe mencionar que na primeira edição o título era uma pergunta — *O fim da história da arte?* — e na revisão passou a ser uma afirmação, conforme comenta o próprio autor no prefácio de 1993: “O que naquela época era ainda uma pergunta tornou-se certeza para mim nos últimos anos”. Porém, salienta também que “Não se trata de algumas palavras de ordem convincentes, mas de juízos e observações que precisam de espaço onde se desenvolver e que, além disso, são tão provisórias como, afinal, é provisório tudo o que hoje vem à baila” (2012, p. 9).

filósofo norte-americano Arthur Danto (1924-2013) e do historiador da arte alemão Hans Belting (1935-). Antes de tudo, marquemos o quanto tais leituras encontram-se inseridas no contexto mais amplo que se refere à chamada crise da racionalidade ocidental e a toda uma problematização acerca dos destinos da modernidade.

Danto e Belting diagnosticaram um esgotamento das narrativas unificadoras outrora capazes de agenciar a pluralidade de perspectivas e de conceitos circunscritos pelos espaços da arte e da história da arte. Dito de outra maneira, o mundo moderno que antes dispunha de critérios razoavelmente firmes e supostamente consolidados para se julgar o que pode ou não ser uma obra de arte, parece ter desmoronado, impondo então aos artistas e pesquisadores a aguda necessidade de uma re colocação dos sentidos e dos valores envolvidos nas condições dos juízos ali concernidos. Uma vez postas em xeque aquelas narrativas, uma vez submetidas que ficamos à irremediável — e bem-vinda — multiplicidade dos objetos sensíveis, uma série de interrogações restou em todo caso expostas, em última instância todas possivelmente remetidas ao problema maior dos critérios e das regras de avaliação.

É inegável, no entanto, que o uso do termo “fim” não foi aceito facilmente e até hoje se mostra como matéria de controvérsias, podendo soar como algo apocalíptico ou mesmo sensacionalista. Os próprios autores, Danto e Belting, chegaram a admitir não se tratar de um fim no sentido literal, mas antes da necessidade de aberturas e de mudanças quanto aos discursos e metodologias dominantes relativamente ao manejo e leitura dos objetos de arte.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Nessa direção, eis uma declaração de Belting: “Quando há dez anos publiquei *O fim da história da arte?*, pareceu-me que também eu participava da produção de epílogos, embora não fosse minha intenção dedicar um necrológio à arte ou à história da arte” (BELTING, 2012, p. 33). Ou, um pouco mais à frente: “A polêmica em torno do método perdeu sua intensidade e os intérpretes substituíram essa história da arte única e opressora por várias histórias da arte, que, como métodos, existiam uma ao lado das outras, sem conflitos, semelhante à maneira

É nesse contexto que os estudos começam a se ampliar mais evidentemente para além do campo da arte e de sua história, passando a abranger as imagens e visualidades, absorvendo também teorias das ciências humanas as mais variadas, adotando assim novos critérios e outras metodologias, como, por exemplo, a legitimação e relevância da crítica de arte enquanto importante espaço de teorização e aproximação com os objetos artísticos. Entre esses estudos, surge a ideia de uma antropologia da imagem, tal como depois desenvolvida por Hans Belting.<sup>5</sup>

Ele termina então por convocar especial atenção para o chamado paradoxo das imagens: elas são intrinsecamente contraditórias, pois tornam visível uma ausência física, que, no entanto, se coloca assim como presença icônica; dito de outra maneira, a imagem de algum modo presentifica o objeto, embora esteja ele de fato fisicamente ausente. Uma imagem persiste, através de seguidas tentativas de figuração, ainda que seu meio ou suporte possam desaparecer ou serem destruídos — questão estudada inicialmente a partir de suas leituras do historiador e antropólogo francês Jean-Pierre Vernant, especialista em Grécia Antiga, pelo que chegou a escrever trabalhos importantes investigando as relações entre imagem e morte.<sup>6</sup>

---

como ocorre com as tendências artísticas contemporâneas” (BELTING, 2012, p. 34). Seguindo, e agora de acordo com a justificativa de Danto: “Defendíamos o argumento de como um complexo de práticas tinha dado lugar a outro, mesmo se o formato do novo complexo fosse impreciso — e ainda está impreciso. Nenhum de nós estava falando em morte da arte, embora meu próprio texto acabasse sendo o artigo principal em um volume chamado *The Death of Art* [A morte da arte]” (DANTO, 2010, p. 5).

<sup>5</sup> O livro *Antropologia da imagem – Para uma ciência da imagem* foi publicado em 2001.

<sup>6</sup> Podemos ver na seguinte citação algumas dessas ressonâncias: “Ingressei no âmbito antropológico com o tópico ‘Imagem e morte’ quando, em 1995, participei num colóquio consagrado ao significado da morte nas diferentes religiões e culturas do mundo. Cedo se tornou claro

Para Belting, a tentativa de superação do dilema estabelecido pelo que ele próprio nomeou de “fim da história da arte” pode residir numa guinada necessária quanto à percepção de seus objetos. Nessa direção, seria mais iluminador e produtivo pensar não exatamente em objetos empíricos ou tangíveis, mas em suas imagens, possivelmente mais profundas. Ele afirma:

Uma obra de arte — seja ela um quadro, uma escultura ou uma gravura — é um objeto tangível com uma história, um objeto que pode ser classificado, datado e exibido. Por seu lado, uma imagem desafia tais tentativas de retificação, até na medida em que, amiúde, se apresenta no limiar entre a existência física e mental. Pode viver numa obra de arte, mas a imagem não coincide necessariamente com a obra artística (BELTING, 2014, p. 9-10).

Em seu livro, buscando assim levantar possíveis respostas para a questão-chave “o que é uma imagem?”, o autor sustenta que é mais razoável analisá-las segundo um viés eminentemente cultural, ou seja, antropológico, já que “uma ‘imagem’ é mais do que um produto da percepção. Surge como o resultado de uma simbolização pessoal ou coletiva” (BELTING, 2014, p. 21).<sup>7</sup> Ele afirma que as imagens

---

que, por acaso, eu descobria um campo de investigação frutífero para o estudo da feitura de imagens.” (BELTING, 2014, p. 20)

<sup>7</sup> É interessante aqui já referenciar o historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929), que cedo defendia uma história das imagens do ponto de vista sócio-cultural, em plena virada do século XIX para o XX. Comenta Belting a respeito de Warburg: “Aby Warburg teria desenvolvido a sua própria antropologia das imagens, se o seu pensamento não tivesse sido cortado pela iconologia de Erwin Panofsky e Edgar Wind. Atrevo-me a subscrever a antropologia de Warburg, e também a sua Kulturwissenschaft (ciência da cultura), sem o citar ou historicizar, já que o que importa é assimilar e verter para o nosso próprio tempo a sua proposta” (BELTING, 2014, p. 10-11). Parece-nos, no entanto, existir um abismo entre a produção de Warburg e qualquer tipo de apropriação dela realizada por parte de Belting. O autor que mais soube compreender, levar à frente e valorizar a obra de Warburg, foi, em nosso ponto de vista, o francês Georges Didi-Huberman.

são tanto produtos de um dado meio — fotografia, vídeo, pintura — quanto produtos de nós mesmos, de nossos corpos, uma vez que as geramos e as confrontamos com outras existentes no mundo visível. Deste modo, há relações indissociáveis, aliás, interações, entre imagem, meio e corpo: o meio seria uma espécie de suporte ou ferramenta, algo como um hospedeiro, através dos quais a imagem se atualiza e se dispõe, necessário para que as mesmas tornem-se visíveis e produzam seus efeitos, ao passo que o corpo, por sua vez, diz respeito ao meio vivo responsável por receber, processar e transmitir as imagens (BELTING, 2014, p. 14). É através dos meios que as imagens assumem certo espaço de visibilidade, elas que, ao fim e ao cabo, são da ordem do invisível, mas isso só ganha sentido na medida em que há a experiência de um corpo, o nosso, que se deixa por elas afetar. Citemos: “A analogia do corpo entra aqui de novo em ação. A relação entre ausência, entendida como invisibilidade, e presença, apreendida como visibilidade, é em última instância uma experiência corpórea” (2014, p. 16).

O que nos soa interessante nas propostas de Belting fica indicado, sobretudo, pelos contornos de certa autonomia que ele busca alojar no cerne de sua ideia de imagem, o que parece mesmo capaz de mudar algo na compreensão dos intrincados contornos dessa problemática. Tal condição pode ser observada numa citação como a seguinte: “Por direito próprio, as imagens testemunham quanto à ausência daquilo que elas tornam presente. Graças aos meios em que são produzidas, elas já possuem a presença efetiva do que pretendem transmitir.” (2014, p. 15) É essencial ainda atentarmos para o deslocamento principal aí implicado, pois há uma minimização, mesmo uma desinflação, quanto ao papel do homem relativamente às suas imagens: “No olhar antropológico o homem não surge como senhor das suas imagens, mas — o que é bem diferente — como ‘lugar das imagens’, que enchem e preenchem o seu corpo: está à mercê de imagens por si produzidas, embora tente dominá-las.” (2014, p. 22). Além disso, de outra parte, é preciso atestar e referendar a incrível multiplicidade de produções imagéticas vigentes, o que confere realce à inerente característica da mudança:

“As imagens não deixam qualquer dúvida sobre quão mutável é o seu ser” (2014, p. 22).

Estamos distantes dos pendores mais elevados do coração da modernidade, que em todo caso tudo centrava e remetia ao estatuto e à potência de conhecimento unificador do homem — esse homem maximizado, inflado, outrora ele próprio tomado como critério único e maior, é o mesmo que foi incapaz de levar a termo uma história universal da arte, pois simplesmente não havia como dar conta dessa multiplicidade senão reduzindo-a e representando-a através de critérios últimos e unificadores que acabaram por se mostrar falaciosos. Narrar certo fim da história da arte, como Belting o fez, é também não deixar de narrar algo a respeito da modéstia renovada e necessária desse homem, atenuando-lhe o ego e minorando seu espaço. Múltiplas, densas e mais fortes são as imagens, eis talvez uma lição que podemos, de todo modo, extrair da antropologia de Belting.

Mas devemos seguir interrogando: como caminhar ainda mais no que tange aos mapeamentos estéticos e conceituais das imagens? Como talvez chegar a expor algo do conglomerado de forças invisíveis que as constituem, deixando mesmo que estas se coloquem segundo suas atualizações e movimentos complexos?

Avançando um pouco mais em nossa problematização, outros autores parecem aprofundar mais incisivamente a visada almejada por Belting. Um deles é Georges Didi-Huberman, ao fornecer novas ideias e conceitos capazes de compor com as imagens em sua autonomia, em sua multiplicidade, em suas variações. Didi-Huberman é ele próprio, por sinal, também lembrado por Belting em diferentes passagens de seu *Antropologia da Imagem*. Ainda nas páginas iniciais, em comentário acerca do problema do anacronismo, ele afirma:

O papel do utilizador humano na escolha do que se há de ter em conta permanece, com frequência, esquecido na teoria dos meios, mas é esta a parte da equação que nos ajuda a compreender o ‘anacronismo’, para citar Georges Didi-Huberman, que é inerente à imaginação humana e que se

opõe ao mero progresso linear da evolução técnica, que os meios visuais tornam patente (BELTING, 2014, p. 15).

## ANOTAÇÕES DE PASSAGEM: ETIENNE SAMAIN E A POTÊNCIA DAS IMAGENS QUE PENSAM

No presente contexto, uma afirmação do pesquisador belga-brasileiro Etienne Samain nos é cara: “Sem chegar a ser um sujeito, a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante... As imagens fazem parte de um sistema no qual circula pensamento” (2014, p. 31-32).

No livro *Como pensam as imagens*, Samain nos convida a refletir acerca da seguinte hipótese: as imagens não somente fazem pensar, como já é em si pensamento. Para tanto, nesse conjunto de ensaios que organizou, ele nos coloca diante de uma série de inquietações, tendo como arcabouço teórico, particularmente em seus textos, os autores Gregory Bateson (1904-1980), Georges Didi-Huberman (1953-) e Aby Warburg (1866-1929), de acordo com três proposições de base. A primeira — e mais evidente — seria a de que toda imagem nos oferece algo para pensar, ou seja, toda imagem nos faz pensar. A segunda seria que toda imagem é portadora de um pensamento, ou seja, veicula pensamentos, já que carrega em si algo do objeto representado. Por fim, a terceira proposição, a mais questionável e ao mesmo tempo a mais necessária, segundo o próprio Samain: toda imagem é uma forma que pensa. Ele declara:

Independentemente de nós, as imagens seriam formas que, entre si, se comunicam e dialogam. Com outras palavras: independentemente de nós — autores ou expectadores — toda imagem, ao combinar nela um conjunto de dados sógnicos (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais), ou ao associar-se com outra(s) imagem(ns), seria uma forma que pensa (SAMAIN, 2012, p. 23).

Esta terceira proposição é provocadora, pois atribui à imagem a potência de um pensamento autônomo, radicalizando seu regime,

como se tivesse vida própria e não precisasse estar condicionada a um sujeito dito pensante. Pelo contrário, tudo se passa como se o pensamento se produzisse nas relações entre as imagens, despertando e instaurando o próprio itinerário das ideias. Assim: “*Uma imagem forte é uma forma que pensa e que nos ajuda a pensar*” (SAMAIN, 2014, p. 24). Esses pontos de vista enfeixados, especialmente na condição de uma imagem que pensa que dispõe de autonomia para além da partição tradicional entre sujeito e objeto, como se ela os atravessasse. Tais instigações nos alojam diante de contextos teóricos que colocam em xeque as leituras mais científicistas e/ou historicistas, relativas ao estatuto da imagem, na expectativa talvez de reposicioná-lo.

Sublinhemos: a condição dessa imagem que pensa parece, por exemplo, não se coadunar com quaisquer pressupostos da ordem de um puro inteligível, de um suprassensível. Ao contrário, trata-se mesmo, de algum modo, de tentar considerar a imagem, por si e em si, em sua invisibilidade intrincada, antes de capturada e rebatida nas representações — o que acaba possivelmente por degradá-la, por reduzi-la. Tudo indica que tal condição da imagem é mesmo necessariamente vitalista, viva. Uma pergunta importante, nesse sentido, seria: como tentar pensar essa imagem que pensa?

## PARA ALÉM DO FIM: DIDI-HUBERMAN, ABY WARBURG E O ANACRONISMO DAS IMAGENS

Essa ideia incisiva de que a imagem já é em si pensamento (e mesmo vida), nos leva de vez à leitura de certas noções propostas pelo filósofo, historiador e crítico de arte, Georges Didi-Huberman, especialmente quanto aos caracteres do que ele chama de imagem sobrevivente. Esse é o título de um livro<sup>8</sup> que tem como questão principal uma tomada de posição frente às visões tradicionais da

---

<sup>8</sup> O título completo do livro é *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (Editora Contraponto, 2013).

história da arte, confrontadas, nesse caso, com os paradoxos abertos pelas potências fantasmáticas e imanentes das imagens. O autor reflete acerca da proposta de um invisível presente na imagem: algo que nos olha quando a vemos. Ele nos fornece pistas para que seja possível rastrear e trabalhar os movimentos singulares dessas invisibilidades nos objetos de pesquisa, concomitantemente apontando a insuficiência de certos métodos para analisar com êxito as obras de arte em diferentes épocas e contextos.

Por essa via, lidando ainda com questões relacionadas à psicanálise e à ideia de sintoma, defende Didi-Huberman que o historiador, ao estudar uma obra do passado, não pode desprezar seu próprio tempo e contexto (do historiador, ratifiquemos), pois cabe notar que ele mesmo já é portador de uma memória repleta de singularidades, de experiências e vivências: “o saber histórico deveria aprender a complexificar seus próprios modelos de tempo, atravessar a espessura de memórias múltiplas, retecer as fibras de tempos heterogêneos, recompor ritmos aos tempi disjuntos”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 43). Existem ainda as complexas camadas temporais intrínsecas às imagens — elas carregam consigo a memória cronológica, e, portanto, modificam-se ao longo do tempo —, sofrendo iluminações, metamorfoses e atualizações constantes. Toda imagem traz invisibilidades e memórias de um passado que, no presente, serão atualizadas e ressignificadas de acordo com novos contextos e experiências, pertencendo, pois, a extratos de tempos múltiplos, que atravessam o tempo histórico. Eis aí o chamado *anacronismo da imagem*, uma vez que o tempo simplesmente histórico ou cronológico lhe é insuficiente.<sup>9</sup> Não à toa, partilhando de um diagnóstico semelhante, declara também Etienne Samain: “As

---

<sup>9</sup> Afirma Didi-Huberman, ainda quanto à memória: “Pois a memória é psíquica em seu processo, anacrônica em seu efeito de montagem, reconstrução ou ‘decantação’ do tempo. Não podemos aceitar a dimensão rememorativa da história sem aceitar, pela mesma ocasião, sua ancoragem no inconsciente e sua dimensão anacrônica” (2015, p. 41).

imagens abrem e desdobram a história, a descobrem ou a encobrem, a reencontram e a ressuscitam, a fazem viver e existir” (2014, p. 58).

A noção de imagem sobrevivente vem do conceito de *Nachleben*, definido por Didi-Huberman, precisamente a partir de Aby Warburg, como certa capacidade que as formas têm de nunca morrer totalmente e de ressurgir, quando menos se espera. Está relacionado ao caráter fantasmático e sintomático da imagem, sua força de sobrevivência ao atravessar, aparecer, desaparecer e reaparecer segundo temporalidades anacrônicas, isto é, não cronológicas.<sup>10</sup>

Warburg sustentava que imagens pertencem a tempos e lugares imemoriais. Segundo ele, todas as imagens estão inseridas em coleções de movimentos, e uma vez que não existem movimentos possíveis sem a condição temporal, as imagens só podem ser pensadas em um tempo que não é necessariamente histórico.<sup>11</sup> Elas nos obrigam assim a traçar percursos não lineares, não preexistentes e mesmo imprevisíveis, consoante uma malha de infinitas e transitórias potencialidades. De que maneiras podemos enxergar esses veios imagéticos mais profundos? Atesta agora Samain, a partir de uma leitura de Warburg:

---

<sup>10</sup> Remetemos aqui diretamente o leitor para a obra de Didi-Huberman sobre Warburg (2013), p. 43-49 (quanto à ideia de *Nachleben*) e p. 243-251 (acerca da condição fantasmática e sintomática da imagem).

<sup>11</sup> Sobre as relações tecidas por Warburg entre movimento e tempo, destacamos, sobretudo, o texto *O nascimento de Vênus e A primavera*, de Sandro Botticelli, sua tese de doutorado publicada em 1893. Trata-se de um estudo comparativo entre as pinturas mitológicas de Sandro Botticelli com as concepções correspondentes na literatura poética e na teoria da arte daquele tempo, tendo como mote o movimento (cf. WARBURG, 2015, p. 27-86). Seguimos falando de uma temporalidade das imagens que não se encontra simplesmente implicada numa sucessão de acontecimentos empíricos (a conhecida cronologia da flecha temporal), mas sim em um tempo anacrônico e multifacetado, próprio delas e que as atravessa.

As imagens nos causam medo talvez por essa razão: porque elas carregam, precisamente, os arquivos-vivos de saberes e de correntes telúricas diante dos quais perdemos a força de “gritar” [...] por falta de tempo, ou antes, por falta de talento. Quando conseguimos olhar melhor para as imagens, seremos forçosamente capazes de vê-las e de lê-las, isto é, de melhor viver a partir delas, em face de amplidão das intuições e das sensações nelas contidas (WARBURG, 2014, p. 59).

O saber warburgiano dá a ver outros modos de conhecer um objeto, uma vez que absorve os percursos, leva em conta os acidentes e nunca se fixa num resultado fechado ou tampouco sintetizado — são os movimentos aberrantes e as metamorfoses da imagem que interessam. Cabe destacar que Warburg inaugurou um método singular e inovador na história da arte com seu *Atlas Mnemosyne*.<sup>12</sup> Trata-se de um atlas constituído somente por imagens, num total de 79 painéis,<sup>13</sup> cada um medindo aproximadamente um metro e meio de altura por dois metros de largura, reunindo cerca de 900 objetos, sendo grande parte deles fotografias em preto e branco, reproduções de obras de arte em sua maioria. As disposições não seguem regras de catalogação usuais — são pautadas pelos movimentos que atravessam as imagens, as relações entre elas — e só funcionam se analisadas em conjunto. Devem ser lidas antes como cartografias, sempre abertas a diferentes configurações e rearranjos.

No *Atlas Mnemosyne*, o arquivo é todo pensado de forma paradoxal e anacrônica, trazendo à tona suas potencialidades

---

<sup>12</sup> Referência à deusa grega da memória, mãe das nove musas. Na página do *The Warburg Institute* é possível encontrar um [link](https://warburg.library.cornell.edu/about) com informações detalhadas sobre o *Atlas*, bem como visualizar algumas das pranchas. Disponível em <https://warburg.library.cornell.edu/about> Acesso em fevereiro 2019.

<sup>13</sup> Aqui, cabe uma observação sobre a quantidade de painéis: “Veremos que, apesar da numeração que termina com a prancha 79, a obra publicada contém um total de apenas 66 pranchas, fato que levanta eventuais outras questões sobre a ordenação da *Mnemosyne*, que intuía Warburg dias antes de seu falecimento” (SAMAIN, 2014, p. 52).

invisíveis e estendendo seus possíveis. Consideramos relevante o exemplo do *Atlas* de Warburg também para questionar e problematizar a ideia de crença na imagem enquanto testemunho objetivo dos fatos, especialmente no que diz respeito à fotografia. Tal assertiva mostra-se falaciosa, pois é insuficiente conceber os registros fotográficos como simples acidentes ou acontecimentos empíricos — por exemplo, faz-se necessário questionar as imagens, suas invisibilidades pulsantes, interpretá-las sob novas luzes e levar em conta suas atualizações temporais e contextuais.

Enfim, tudo se passa como se a interrogação por uma imagem que pensa nos levasse para uma noção de imagem viva, aliás, sobrevivente, uma vez que o anacronismo aí imanente imprevisivelmente lhe atualiza a condição, dando talvez a ver inesperadas invisibilidades, atravessamentos que se desfazem e se reconectam na relação com o naufrágio das coordenadas de tempo e de espaço, perspectivação levada a termo nas práticas de um pensador como Aby Warburg na confecção de seu *Atlas Mnemosyne*.

## UMA CONCLUSÃO: PEQUENO ITINERÁRIO TEÓRICO DAS IMAGENS

Se Belting finalmente propõe um caminho no início dos anos 1980 para que seja possível, a partir de uma antropologia da imagem, começar a repensar o modo de escrever a história da arte, se ele próprio chegaria assim a problematizar o que nomeara de “fim da história da arte”, cabe em particular salientar a força do pensamento de um pioneiro radical, ou seja, de Aby Warburg, que já no final do século XIX colocava em xeque um conjunto de metodologias alicerçadas, geralmente, numa historicidade tradicional e em divisões por estilos. Em certa perspectiva, Warburg já deixava para trás alguns dos dilemas da modernidade.

Ao prezar pelos movimentos contidos na pluralidade incontornável das imagens e como eles insistiam e se repetiam em intervalos de tempo apenas cronologicamente afastados entre si, Warburg abriu uma fenda na própria história da arte, inaugurando

um outro tipo de catalogação das imagens, ao lado de um modo muito singular de problematizá-las e relacioná-las. Didi-Huberman não apenas enxergou plenamente o sentido warburgiano da sobrevivência das imagens como o elasteceu, conectando-o, em sua produção, entre outros aportes, com a teoria psicanalítica freudiana e com a filosofia nietzschiana.

Nesta tentativa de apresentar certo itinerário de reflexões teóricas que poderá talvez se conjugar com as diferenças virtualmente inerentes às imagens, gostaríamos de marcar ainda um último aspecto: estas não podem ser vistas como calmantes, apaziguadoras ou mesmo terapêuticas. Trata-se antes de tentar valorizar justamente seus conflitos, singularidades e distâncias. Os historiadores da arte tendem a minimizar ou mesmo ignorar este caráter algo sintomático — pois falho, lacunar, cindido — da imagem, tratando-o como detalhe, e conseqüentemente deixando de lado seus processos mais abertos e anacrônicos, normalmente em prol da expectativa de resultados sintetizados, fechados em si e supostamente bem acabados. Perdem o principal. Warburg, Didi-Huberman e Samain nos mostram o quanto um olhar aguçado para as imagens pode lhes extrair e dar visibilidade a essas camadas mais profundas.

É assim que a imagem autônoma pensa, insiste, vive e sobrevive, já que o anacronismo a ela imanente imprevisivelmente lhe atualiza a condição, dando quem sabe a ver inesperadas invisibilidades, atravessamentos que se desfazem e se reconectam na relação com o colapso das coordenadas de tempo e de espaço. Isso efetivamente se coloca nas antípodas de qualquer noção de progresso linear e mostra a importância dos renitentes processos e movimentos das imagens — eles são capazes de nos afetar e a eles precisaríamos ser sensíveis.

## REFERÊNCIAS

BELTING, Hans. *Antropologia da imagem - Para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM, 2014.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente - História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo - História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora Unicamp, 2014.

WARBURG, Aby. *Histórias de Fantasma para Gente Grande: Escritos, Esboços e Conferências*. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

## SITE

THE WARBURG INSTITUTE. *Mnemosyne – Meanderings through Aby Warburg's Atlas. About the Mnemosyne Atlas*.

<https://warburg.library.cornell.edu/about> Acesso em Fevereiro de 2019.

# PELA POESIA É QUE VAMOS PELA ARTE, RESISTIMOS

Ana Catarina Pereira<sup>1</sup>

ó subalimentados do sonho

a poesia é para comer

(Natália Correia)

Num imaginário coletivo, o arquétipo do artista tomará diversas formas. Da figura privilegiada que acolhe, ocasionalmente, fecundos momentos de inspiração, ao indisciplinado, irreverente e inquieto que produz objetos de estranheza mais ou menos relevantes, passando pelo improficuo e, não raras vezes, pelo leviano, os estereótipos poderiam suceder-se, na espuma das indagações sobre a magnitude, o interesse ou a performatividade da arte, nos dias que correm.

Numa era de mensurabilidade de todos os efeitos, previsão de lucros e comentário político iminente, a arte e aqueles que a ela se dedicam arriscam o inquérito da serventia desde o momento inaugural da decisão. Se não, vejamos: quantos pais estarão dispostos a apoiar um percurso incógnito, pleno de incertezas e dificuldades de entrada num meio essencialmente elitista?

No século XX, duas guerras mundiais e inúmeros conflitos políticos foram patenteando um eterno retorno às questões enunciadas, ao mesmo tempo em que se assistiu a um processo de ubiquação da obra de arte. A presença já não circunscrita a museus, a

---

<sup>1</sup> Professora Auxiliar no Departamento de Comunicação e Artes da Universidade da Beira Interior (Covilhã - Portugal). Diretora do curso de Ciências da Cultura, doutorada em Ciências da Comunicação (variante Cinema e Multimedia) e investigadora do centro LabCom.IFP: <http://www.labcom-ifp.ubi.pt/membro/e002a4d5c801c32509382d0fa0d3ce56>.

consagração que ultrapassa os habituais críticos e a profusão que contesta fronteiras entre periferia e centro terá assim conduzido menos a uma perda da sua *aura*, como previa Benjamim (2013), do que a uma dessacralização de cânones e de arquivos.

Da miríade dos objetos quotidianos com potencialidades artísticas resultam, deste modo, consequências antagônicas, que visões mais conservadoras associarão a um consumo passivo, desinformado e acrítico. Outras, mais progressistas, perspectivam desintegrações dos circuitos elitistas e um acesso gradualmente democratizado, não apenas para quem produz, mas também para quem assiste ou consome. Em maior liberdade, a arte poderá então surgir como genuína obstinação, desejo e vontade, conservando as exigências de rigor e disciplina atribuídas ao classicismo. Poderá, além disso, demonstrar maior ecletismo e representatividade, tanto na autoria e concretização como nos desejáveis processos de *mimesis* a que tantas formas de expressão almejam.

A par dos questionamentos aqui sucintamente introduzidos em torno da polissemia do conceito, a arte, ou melhor escrevendo, aqueles que a produzem e/ou a analisam criticamente foram oscilando entre posições antagônicas: julgando-a suficiente em si mesma, independente da sua autoria, interpretação ou eficácia política; ou concebendo-a como um meio de comunicação que transmite uma mensagem, vinculada ao gênero, à idade, à classe social, à religiosidade (entre tantas outras características) de quem a produz.

Procurando evitar a abstração teórica, centremo-nos brevemente no caso da expressão artística que Ricciotto Canudo (1923) posicionou como sétima, na sequência e súpula das anteriores — o cinema, ou a arte total que concilia a dimensão plástica da arquitetura, da pintura e da escultura com a dimensão rítmica da poesia, da música e da dança. Sendo um dos meios mais dispendiosos, sobretudo se pensarmos em longas-metragens ficcionais, foi também um dos mais inacessíveis para minorias ou grupos sociais *desempoderados*, como mulheres, negros, ou membros de classes sociais baixas. O debate não é novo, adensando-

se na actualidade, em séries televisivas como *Handmaid's tale*, movimentos como *Me Too* e *Time's Up*, e nos discursos públicos de Cate Blanchett, Meryl Streep ou Viola Davis, incitadores de um maior número de mulheres a realizarem e a construírem personagens femininas fortes e determinadas. A sua presença constante em noticiários e títulos de jornais um pouco por todo o Ocidente tem vindo a gerar novos questionamentos acerca do lugar da mulher atrás e diante das câmaras.

A partir desta histórica e evidente falta de oportunidades para as mulheres-cineastas dirigirem ficção, em Portugal e no mundo<sup>2</sup>, podem criar-se paralelismos com outras formas de expressão artística, igual e fortemente determinada pela componente econômica. De modo célere concluiremos que a arquitetura, a escultura e a pintura foram também, durante séculos, inacessíveis, em termos criativos, a mais de metade da população mundial. Exceções e representantes constituem contra-argumentos frequentes, mas procuremos antes focar-nos na componente enunciada, que determina uma menor representatividade de mulheres em determinadas artes e relativas possibilidades de subsistência em outras.

## UMA PALAVRA SÓ SUA

Em Maio de 1969, a Associação Acadêmica da Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa organizou o colóquio *A Mulher na Sociedade Contemporânea*, cujas comunicações seriam publicadas na coleção *Cadernos de Hoje*, da Prelo Editora. De entre os textos incluídos, destaque-se o testemunho de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2014)<sup>3</sup>, uma das mais consagradas poetisas

---

<sup>2</sup> Como já tentamos demonstrar em Pereira, Ana Catarina (2016). *A Mulher-Cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação*.

<sup>3</sup> A obra de Sophia de Mello Breyner Andresen está traduzida em várias línguas, tendo recebido, entre outros, o Prémio Camões 1999, o Prémio Poesia Max Jacob 2001 e o Prémio Rainha Sofia de Poesia Ibero-

portuguesas que, a esse propósito, elegia a designação sem-gênero, “poeta”, para nomear o seu ofício primordial. O escrito intitula-se *A Mulher na Cidade do Homem*, começando por salientar que, desde a Grécia Antiga, se conjectura uma vida plena no refinamento de uma inteligência criadora. No plano fenomenológico, a autora defende ainda a subsistência da associação entre alma e capacidade de criar.

Não obstante, ao olhar para o passado a partir do seu contexto histórico, constata inúmeras limitações, impostas à mulher, na plenitude da vocação humana: “As leis, a filosofia, a matemática, a pintura, a arquitetura, a escultura, a música foram quase exclusivamente criadas por homens. A mulher aparece nalgumas artes como intérprete, raramente como autora. Isto ‘parece mostrar’ que a capacidade criadora da mulher só existe em planos secundários ou subsidiários” (ANDRESEN apud MIGUEL, 1969, p. 153).

Não sendo representativa de um padrão da “mulher portuguesa” nos anos 60 (pelos privilégios sociais que lhe são atribuídos, pouco extensíveis a uma generalidade da população), Sophia de Mello Breyner não será, todavia, alheia aos motivos que fundam o cenário traçado. Os mesmos seriam inclusivamente determinantes em todas as manifestações públicas que empreendeu contra o Estado Novo e, mais tarde, nas suas ações enquanto deputada na Assembleia da República. Não obstante, à permanência histórica de um masculino universal, a autora contrapõe aquela que considera constituir a exceção ou a forma de expressão artística menos dependente das contingências: para escrever um poema, reclama, “é preciso ser poeta e depois basta um papel e um lápis” (ibidem).

Artes como a arquitetura, a escultura, a música ou o teatro, exigem, no seu entender, uma componente formativa exaustiva, para além de mecenas, encomendas prévias e/ou audiências — incentivos

---

Americana - a primeira vez que um português venceu este prestigiado galardão (<https://www.portoeditora.pt/autor/sophia-de-mello-breyner-andresen>)

que apenas constata existirem em países onde a componente cultural é prioritária e valorizada. A poesia, pelo contrário, será “a arte que sobrevive e resiste nos países pobres, subdesenvolvidos e ocupados” (*idem*, p. 154). Num discurso sobre o qual paira a metáfora ensaiada por Virginia Woolf (2005), de *um quarto só para si*, a escritora enumera os casos de Sapho, Emily Dickinson, Nelly Sachs e Cecília Meireles, entre outras, como exemplos de uma *humanidade total da mulher*. Nesse sentido, não defende a visão redutora da mulher a uma singular forma de expressão artística (ou a uma sensibilidade vocacionada àquela criação), delineando antes a pura liberdade do espírito criador como pré-requisito único à sua concretização.

Da obra conjunta de Sophia de Mello Breyner fazem parte outros apontamentos que recuperam e aprofundam as condições indispensáveis à escrita poética, ofício que considera essencialmente ontológico, por não exigir uma especialização, rotinas de trabalho, o domínio de um conhecimento teórico ou sequer a disciplina de princípios estéticos. Em *Artes Poéticas*<sup>4</sup> pode ler-se:

[A poesia] Pedem-me que arranque da minha vida que se quebra, gasta, corrompe e dilui uma túnica sem costura. Pedem-me que viva atenta como uma antena, pedem-me que viva sempre, que nunca me esqueça. Pedem-me uma obstinação sem tréguas, densa e compacta. Pois a poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens. (ANDRESEN, 2015, p. 891)

O poema provém, deste modo, de uma existência concreta e não apenas ideal, passível de ser nomeada nos mais ínfimos detalhes: “ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e do orégão” (*ibidem*). No mesmo texto, Sophia de Mello Breyner enaltece e

---

<sup>4</sup> Quatro textos publicados, na década de 60, em revistas, jornais nacionais e no seu livro *Geografia* (1967). Integram também a obra conjunta aqui citada e usada como referência (2015).

consagra ainda a poesia enquanto compromisso social e político, por oposição ao âmbito meramente estético e formal de outras propostas artísticas: “É esta relação com o universo que define o poema como poema [...]. Quando há apenas relação com uma matéria há apenas artesanato” (ibidem). Na sua visão, o artesão corresponde àquele que se especializa, cultiva uma estética e aprofunda uma ciência ao longo do tempo. Se ao poeta compete o artesanato da linguagem, a gênese deste não se encontra em si mesmo, ou em nenhuma relação com a matéria (como acontece nas artes artesanais), mas na vivência do real: “Se um poeta diz ‘obscuro’, ‘amplo’, ‘barco’, ‘pedra’ é porque estas palavras nomeiam a sua visão do mundo, a sua ligação com as coisas. Não foram palavras escolhidas esteticamente pela sua beleza, foram escolhidas pela sua realidade, pela sua necessidade, pelo seu poder poético de estabelecer uma aliança” (*idem*, p. 891).

Da obstinação sem tréguas exigida pela poesia nascerá o que Sophia de Mello Breyner define como o obstinado rigor do poema: “O verso é denso, tenso como um arco, exactamente dito, porque os dias foram densos, tensos como arcos, exactamente vividos. O equilíbrio das palavras entre si é o equilíbrio dos momentos entre si” (*idem*, p. 892). O poeta será, portanto, alguém menos isolado em busca de inspiração do que profundamente enleado no mundo; sujeito, em igual medida, ao deslumbramento e à revolta, tão capaz de louvor como de protesto: “Não aceitamos a fatalidade do mal. Como Antígona a poesia do nosso tempo diz: ‘Eu sou aquela que não aprendeu a ceder aos desastres’” (*idem*, p. 893). Apesar disso, e em concordância com a religiosidade profunda também comumente demonstrada, a autora crê em momentos de emergência da palavra, propiciados por um silêncio e um escutar da voz interior que ditará a formação inicial do poema:

Como, onde e por quem é feito esse poema que acontece, que aparece como já feito? A esse ‘como, onde e quem’, os antigos chamavam Musa. É possível dar-lhe outros nomes e alguns lhe chamarão o subconsciente, um subconsciente acumulado, enrolado sobre si próprio como um filme que de repente, movido por qualquer estímulo, se projeta na consciência como num écran. Por mim, é-me difícil nomear aquilo que não distingo bem. É-me difícil, talvez impossível,

distinguir se o poema é feito por mim, em zonas sonâmbulas de mim, ou se é feito em mim por aquilo que em mim se inscreve. Mas sei que o nascer do poema só é possível a partir daquela forma de ser, estar e viver que me torna sensível — como a película de um filme — ao ser e ao aparecer das coisas. E a partir de uma obstinada paixão por esse ser e esse aparecer. (idem, ps. 895/6)

## POE-MAR NA ERA DIGITAL

Da cultura do livro e da palavra escrita passou-se, nas primeiras décadas do novo século, para um mundo digital de imagens em permanente erupção, que vão ditando mudanças profundas no consumo da arte e da cultura. Dos anos 60, vividos por Sophia de Mello Breyner em contexto ditatorial de forte repressão artística e moral, transitamos então para uma reflexão sobre o lugar da poesia na contemporaneidade, enquanto modo contínuo de atentar ao envolvente e de promover a politização. Tanto em artigos de âmbito jornalístico, como científico, muito se tem escrito a respeito da leitura, com invariáveis argumentos sobre a falta de hábitos entre as camadas mais jovens da população, consequência quase sempre dimanada da premissa “sobre-exposição mediática e imagética”.

Noutros contextos, questionam-se ainda os efeitos da canonização de determinados autores e de uma historiografia literária que partiu dessa seleção, atualmente contrastante com a visibilidade de grupos até aqui invisíveis ou meramente periféricos. Por fim, se pensarmos em fenómenos recentes que recuperam o poder da palavra escrita enquanto meio de partilha de experiências, ou até de incitamento à revolta e à contestação, os dois pontos mencionados contradizem-se, subsistindo apenas o segundo. No refutar do primeiro, a perspectiva de género adquire novamente pertinência, tendo em conta que são, sobretudo, mulheres e jovens, as poet(is)as que se têm vindo a notabilizar dentro do movimento comumente designado como *Instapoetry*. *Insta*, por fazerem do Instagram uma das plataformas mais vocacionadas à divulgação dos seus versos, ou Insta, poderíamos questionar, pela espontaneidade da sua popularização e do consumo dos seus escritos?

Sem pretensões de responder à questão, importa atentarmos ao facto de as novas tecnologias e redes sociais terem voltado a fazer da poesia uma tendência, expandindo os circuitos intelectuais de reduzida repercussão à qual se encontrava votada. Como casos de estudo, de entre as *insta-poetisas-mulheres*, destacamos aqui dois fenómenos que alcançaram inesperada notoriedade, em pouco tempo e nos anos mais recentes.

Rupi Kaur, a jovem de origem índia que emigrou, na infância, para o Canadá, pode medir o seu sucesso enquanto poetisa (ou a repercussão do seu trabalho entre possíveis leitores/as) de diferentes formas: a) pelo número de semanas que o seu livro *Leite e Mel* (versão portuguesa) ou *Outros jeitos de usar a boca* (versão brasileira) esteve em número um do top de vendas, segundo o New York Times (77); b) pelo número de cópias que aquele seu livro de estreia já tinha vendido no final do ano de 2017 (mais de 55 milhões, em todo o mundo); ou c) pelo atual número de seguidores da sua página de Instagram (3,4 milhões).<sup>5</sup>

Por outro lado, se o número de cliques consubstancia um sinal de apreço pela forma de expressão, será curioso analisar-se a polémica em torno de uma imagem sua, censurada por esta plataforma, e que ao ser novamente partilhado granjeou um significativo número de apoiantes. Em 2015, de acordo com a revista *Sábado*, a autora publicou um autorretrato deitada numa cama, de costas para a câmara, com manchas do que aparentava ser sangue menstrual nas calças e no lençol. À primeira postagem, o Instagram retirou a imagem. Não obstante, e segundo a mesma revista, o relato do acontecimento tornou-se viral, o que fez com que membros da direção do Instagram viessem a público informar que a imagem tinha sido apagada por engano, voltando a colocá-la no espaço pessoal da poetisa. Desde então a fotografia já amealhou mais de 100.000 gostos.<sup>6</sup> Depois do episódio, Kaur tem-se manifestado publicamente,

---

<sup>5</sup> cf. <http://homolog.falauni.terra.com.br/poesia-rupi-kaur/>

<sup>6</sup> <https://www.sabado.pt/vida/detalhe/rupi-kaur-uma-poetisa-no-instagram>

e por diversas vezes, contra a hipocrisia de uma sociedade misógina que objetifica corpos de mulheres nuas ao mesmo tempo em que manifesta repugnância por um ciclo integrante da natureza feminina.

Da imagem, a artista visual passou ao uso da palavra, coadjuvada por ilustrações também suas, de traço *naif*, a preto, que encontram na mágoa e no cansaço o seu principal mote. Quando, em 2014, financiou a própria edição do seu livro, estaria provavelmente longe de imaginar o fenómeno de vendas que espoletaria em tão pouco tempo. Não obstante, o inteligente uso do Instagram a par de uma imagem cuidada, uma *performance* estudada ao pormenor e uma sintaxe acessível e despretensiosa resultaram numa fusão que parece coadunar-se com a sociedade atual.

O discurso iniciado com um singular *eu*, ou dirigido a um igualmente único *tu*, confina-se às paredes de uma divisão, na qual são partilhados momentos de introspecção e de reconstrução pessoais, num vaivém assumido entre a vida íntima e a escrita pública: “the way you speak of yourself/the way you degrade yourself/into smallness/is abuse” (Instagram da autora; publicação de 18 de Junho de 2015).

Complementarmente, redefine-se prioridades, no abandono da toxicidade de algumas pessoas e lugares: “this place makes me/the kind of exhausted that has/nothing to do with sleep/and everything to do with/the people around me” (25 de Junho de 2015).

E reitera-se a performatividade do exemplo ou do modelo a seguir: “representation/is vital/otherwise the butterfly/surrounded by a group of moths/unable to see itself/will keep trying to become the moth” (24 de Março de 2018).

A partilha de experiências recorde-se corresponde a uma das estratégias pedagógicas mais utilizadas na transmissão de conhecimento, entre grupos sociais em situação de constrangimento ou discriminação, tendo em vista o incentivo ao diálogo, à acção e à criação de redes de contatos e de empoderamento (Paulo Freire, Iris Young e Kathleen Weiler, entre outros). Por outro lado, a opção pela escrita na primeira pessoa, num registo quase diarístico, apela

também à fusão de quem escreve e partilha com quem lê ou recebe. A capacidade de mimetismo estende-se da própria leitora a todo um universo feminino, reconhecível na vizinha do lado, na amiga, na figura pública, na mãe, perspectivando-se a vivência do *outro* como *eu*, em corpos emprestados que se confundem através de laços de empatia.

Para além de Kaur, outra *Instapoet* com milhões de fãs em todo o mundo viu o seu nome transitar de um já respeitável reconhecimento nas redes sociais para o estrelato da pop internacional, quando Beyoncé utilizou alguns dos seus poemas para gravar *Lemonade*, um álbum essencialmente visual e emotivo. Num estilo literário que apela, de igual modo, ao empoderamento feminino pela via da autoestima e da autoconfiança, Warsan Shire persiste no uso das redes sociais, embora o seu Twitter (87 mil seguidores) seja mais literário do que o Instagram (44 milhões de seguidores), no qual, ao contrário de Kaur, partilha essencialmente fotografias e vídeos.

No conjunto, o seu trabalho reúne várias temáticas, desde a imigração e crises internacionais que afetam milhares de refugiados, à sexualidade e ao próprio fato de ser uma mulher muçulmana. Nascida no Quênia em 1988, Shire define-se, no seu *site*, como poeta e escritora da Somália (nacionalidade dos pais) e residente em Londres<sup>7</sup>. Tendo já apresentado vários poemas da sua autoria em eventos literários de África do Sul, Itália, Alemanha e Estados Unidos, entre outros países, venceu, em 2013, o primeiro Prémio de Poesia Africana da Universidade de Brunel. No ano seguinte, foi nomeada primeira jovem poeta laureada de Londres e escolhida como poeta residente em Queensland, na Austrália<sup>8</sup>.

Nos poemas que emprestou à voz de Beyoncé repetem-se frases de indexação direta e discurso apologético essencialmente feminista: “For women who are difficult to love”, “The unbearable

---

<sup>7</sup> <https://warsanshire.bandcamp.com/>.

<sup>8</sup> <https://literature.britishcouncil.org/writer/warsan-shire>.

weight of staying” e “Nail technician as palm reader”<sup>9</sup>. Os capítulos do álbum delineiam um processo de superação da dor, semelhante ao descrito por Kaur em *Leite e Mel*: intuição, negação, raiva, apatia, vazio, prestação de contas, transformação e, por fim, perdão. O seu caso tornou-se, por estes motivos, igualmente icônico para uma nova geração de escritoras que partilham versos através de redes sociais e que encontram audiências muito para além das tradicionais livrarias.

## AS GERAÇÕES PRECEDENTES

Escrever, para estas mulheres, comporta uma forma de libertação. Credo profundamente nas feridas que o desamor pode causar — e reconhecendo as causas apontadas desde tempos imemoriais (a desatenção, a desvalorização, a traição do outro) —, proclamam os dons da desobediência, do egocentrismo e do cuidar de si. O amor é por elas (d)escrito como gênese simultânea de devastação e redenção. A mundanidade será corruptora da inocência, pelo que urge delinear estratégias de superação e crescimento.

Do lugar de fala de ambas as *instapoets*, assistimos assim à metamorfose da jovem em mulher, que se autorrepresenta e exhibe de modo aparentemente genuíno e generoso. A libertação proclamada não corresponde a uma evasão do sofrimento ou ao menosprezo de outros sentimentos, mas antes a uma vivência intensa e a uma autoafirmação, anunciada com fins diversos que albergam tantas possibilidades de sobrançeria como de réplica e de inspiração. O amor continua a ser eminente e inelutável para estas poetisas, no compromisso tácito de uma autoestima que preceda a intimidade com outrem. Arrebatador e extasiante, ninguém deverá abster-se de o sentir, proclamando-se, ao invés, um *eu* que escreve e que lê na vivência e no gostar de si: sentimentos que não deverão nunca ser suplantados por quem não lhes corresponda em igual medida.

---

<sup>9</sup> [https://www.imdb.com/title/tt5662106/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](https://www.imdb.com/title/tt5662106/?ref_=nv_sr_1)

Muitos argumentarão que se trata de um discurso inflamado, sem espaço para a grandiloquência, que não carece de grandes competências hermenêuticas na leitura. Recorde-se que, no passado, autores como Charles Bukowski, Maya Angelou ou Emily Dickinson tiveram apreciações semelhantes. Por outro lado, se a própria crítica literária foi sendo avessa à consagração de uma escrita de si, autobiográfica e reveladora, que exhibe o contato próximo e verídico entre dois seres. Estas *instapoets* já dispensaram as tradicionais vias de reconhecimento, buscando antes meios alternativos de divulgar os seus trabalhos e de chegar a um público cada vez mais universal.

A par de Rupi Kaur e de Warsan Shire, outras mulheres têm visto, nos últimos anos, os seus poemas tornarem-se virais, em plataformas como o Youtube, o Facebook, o Twitter e o Spotify. Educadas numa cultura pop-mediática que apela particularmente à repetição e à partilha desenfreada, as novas autoras utilizam todos os meios ao seu dispor para divulgar as suas pretensões artísticas. No processo, revelam certo engajamento político, ao mesmo tempo em que apelam a uma união feminista até aqui vaticinada por circuitos essencialmente académicos e, não raras vezes, acusados de elitismo. Os seus discursos não são originais e reforçam, em grande medida, argumentos esgrimidos nos anos 50 e 60, quando Simone de Beauvoir (1976) auspiciou que ninguém nascia mulher, sendo antes educada e constrangida por comportamentos socialmente impostos que a forçavam a *tornar-se* mulher. Ecoam, em concomitância, os momentos em que Carol Hanisch (2010) e Kate Millett (2000) anunciaram que pessoal e político se sobrepunham constantemente, numa desigualdade que nasce na esfera privada e se repercute por todos os meios e sistemas como um fenómeno universal. A biologia, as convenções e as expectativas sociais — lê-se nas entrelinhas agora novamente partilhadas — não podem continuar a limitar um destino.

As suas temáticas de eleição e os meios de as exprimirem não terão sido (ainda) integrados nos *curriculum*s académicos mais tradicionais: se o fossem, estariam, provavelmente, circunscritos a disciplinas de *Literaturas Emergentes*, *Marginais* ou *Femininas*, por oposição ao universal masculino colocado no centro e em posição inalterada desde há séculos. Não obstante, tendo em conta a

visibilidade alcançada, diríamos que, ao contrário de Beauvoir, Millett e Hanisch, estas *instapoets* têm agora renovada oportunidade de atingirem diferentes classes sociais, raças e nacionalidades: reinventando um *nós* a partir de um *eu* que pode estar em qualquer parte, num momento de dor, descoberta, paixão ou reconhecimento.

## REFERÊNCIAS

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Oxford University Press, 1986.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. v. 1 e 2. Venda Nova: Bertrand Editora, 1976.

BENJAMIM, W. A. *Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. (Org.) Márcio Seligmann-Silva. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

CANUDO, R. *Manifeste des sept arts - L'usine aux images*. Paris: Séguier et Arte, 1923.

HANISCH, C. Women's Liberation consciousness-raising: Then and now. In: *On the Issues Magazine online*. New York: Choices Women's Medical Center. Disponível em: [http://www.ontheissuesmagazine.com/2010spring/2010spring\\_Hanis ch.php](http://www.ontheissuesmagazine.com/2010spring/2010spring_Hanis ch.php).

MIGUEL *et all*. *A mulher na sociedade contemporânea*. Lisboa: Prelo Editora, 1969.

MILLETT, K. *Sexual politics*. Champaign: University of Illinois Press, 2000.

PEREIRA, A. C. *A Mulher-Cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação*. LabCom Books. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2016.

WEILER, K. Freire e uma pedagogia feminista da diferença. In: *Revista Ex Aequo - Associação Portuguesa de Estudos das Mulheres*. n. 8, Porto: Celta Editora, 2004.

WOOLF, V. *Um quarto só para si*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2005.

YOUNG, I. M. O gênero como serialidade: pensar as mulheres como um colectivo social. In: *Revista Ex Aequo - Associação Portuguesa de Estudos das Mulheres*. n. 8, Porto: Celta Editora, 2004.





*Bordó-Cyrená*  
Editora