

**“I STAY ALIVE TO TRY THAT LOOK”:
BERTHE MORISOT PELOS OLHOS DE ANNE WALDMAN**

Paula Luersen (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)¹

Resumo: O artigo propõe a análise de um poema de Anne Waldman feito em tributo à pintora Berthe Morisot, buscando comentar uma possibilidade de relação com a obra da artista que destoa dos parâmetros misóginos entranhados nos textos críticos da época do modernismo. Após explorar um paralelo entre as trajetórias de Morisot e Waldman, o texto volta-se para a análise do poema. Procura-se mostrar, assim, como o exercício poético de Waldman pode revelar a obra de Morisot para além dos escritos da crítica, centrando-se no discurso da artista sobre sua própria obra e, logo, nos temas que lhe foram caros, como a apreensão da efemeridade e do detalhe passageiro em pintura.

Palavras-chave: Berthe Morisot; Anne Waldman; feminismo; crítica.

Em 1985, a poeta Anne Waldman publica no livro *Skin Meet BONES* alguns versos dedicados à pintora Berthe Morisot que, assim como ela, elegeu a arte como escolha de vida e aspiração profissional:

BERTHE MORISOT
Até o final de seus dias ela disse que
o desejo de fama após a morte lhe parecia uma
ambição excessiva. “A minha”, ela acrescentava,
“se limita ao desejo de acolher as
coisas na medida em que passam, ah,
as mínimas coisas!”
Um crítico escreveu sobre a mostra do
Salon des Impressionnistes, destacando
Morisot: “são cinco ou seis lunáticos,
um deles uma mulher”² (WALDMAN, 1985, p. 39)

Além de revelar nessas linhas o propósito que Morisot conferia à própria produção, Waldman denuncia a misoginia que impregnava os textos críticos da época do Modernismo, propondo um corte abrupto de sentido entre o início e o fim do poema: enquanto os primeiros versos demonstram a sutileza das ambições poéticas da pintora impressionista, os últimos refletem o tratamento e recepção dados pela crítica ao movimento vanguardista e, mais especificamente, às obras produzidas por mulheres e exibidas publicamente. O desconforto gerado pelo poema inspirou um grande interesse por aprofundar as relações que eu mantinha tanto com a produção de Berthe Morisot – que eu só conhecia superficialmente – quanto com os escritos cáusticos de Anne

¹ Doutoranda em Artes Visuais - História, Teoria e Crítica. Bolsista CAPES. Contato: recados_pra_paula@yahoo.com.br.

² No original, em inglês: “Toward the end of her life she said that the / wish for fame after death seemed to her an / inordinate ambition: “Mine”, she added, / “is limited to the desire to set down / something as it passes, oh, something the / least of things!” / A critic had written of the show at the / Salon des Impressionnistes singling out / Morisot: “There are five or six lunatics, / one of them a woman” (tradução da autora).

Waldman. Nesse artigo procuro demonstrar como é possível, a partir dos versos da escritora, redimensionar o olhar sobre a obra da pintora, trabalhando a potência crítica envolvida no exercício poético de Waldman.

À medida que eu pesquisava e imergia na biografia e obra de ambas as artistas – Morisot, nascida em 1841, viveu até 1985, em Paris; Waldman, de 1945, passou a maior parte da sua vida em Nova York, onde ainda hoje vive e trabalha –, foi se tornando visível que um paralelo entre as suas trajetórias permitia apreender muitas das transformações sociais e políticas ocorridas no decorrer do século que separa suas produções. Buscarei, então, num primeiro momento, interrogar a experiência dessas duas mulheres inseridas em épocas e contextos tão diversos, a fim de tornar explícitas as transformações que a primeira e segunda ondas do feminismo promoveram nas suas vidas e em seu estatuto de artistas – mudanças que são claramente expressas na trajetória e no posicionamento político de cada uma. Isso permite, ainda, circunscrever o interesse de Waldman pela pintura de Berthe.

Depois, a análise se focará no poema já citado, identificando seus enlaces com a biografia de Morisot e com textos críticos sobre seu trabalho. O objetivo é tentar lançar um olhar mais atento para a artista, não mais guiado pelo ponto de vista dos críticos de sua época, mas pelo esforço de Waldman em construir com versos, outro viés possível de onde enxergar a pintora impressionista, os desejos e anseios que animaram seu fazer artístico.

De Berthe a Anne: um século de transformações

Pouco mais de cem anos separam as atuações de Berthe Morisot como pintora e de Anne Waldman como poeta. E embora o papel da mulher tenha sofrido grandes mudanças no período que as distancia, com a primeira onda feminista que se desenvolve durante o século XIX e o início do século XX e a segunda onda que ganha impulso nos anos 1960, são flagrantes as semelhanças que se estabelecem em termos de biografia.

Ambas manifestaram precocemente sua inclinação artística, dando início a suas trajetórias ainda quando crianças. Berthe passa a frequentar aos onze anos o seu primeiro curso de pintura junto à irmã, Edma, como alunas de Geoffroy-Alphonse Chocarne, seguido de Joseph Guichard e mais tarde de Camille Corot. Waldman relembra que, por volta dos onze anos, ensaiava seus primeiros poemas nas orelhas dos livros que mais gostava, de Henry James, Wallace Stevens e Yeats, lidos já naquela época com uma disposição voraz. As meninas tinham nas mães grandes incentivadoras de sua formação cultural primeira, mas enquanto Marie-Cornélie Morisot parecia

encarar a educação dos filhos como uma obrigação lógica condizente com sua posição social – nas famílias burguesas da época, a mãe era a principal responsável por encaminhar os filhos em seus estudos iniciais –, Waldman reconhece o esforço incomum da mãe em guardar economias para inscrevê-la nas aulas de arte do Museu de Arte Moderna, para comprar ingressos para balé, dança moderna e concertos de música clássica.

Conforme registros da época, aos dezenove anos Berthe e Edma já eram mencionadas em conversas no circuito artístico pelo “poder de verdade” que conseguiam imprimir em suas telas (DELAFOND; GENNET-BONDEVILLE, 2005). Em 1864, quando Berthe completa 23 anos, é admitida com duas pinturas no Salão de Arte de Paris, sendo recebida com indiferença pela grande maioria dos críticos. Waldman, por sua vez, vivia na juventude o ambiente cosmopolita de Nova York, envolvendo-se durante o ensino médio com atividades literárias na Grace Church School. Os encontros feitos após as aulas no apartamento de dois amigos – número 54 da Fifth Avenue – são considerados pela escritora seu primeiro “salão oficial”: um lugar dedicado a leituras e discussões sobre poesia, decorado com pinturas dispostas pelas paredes.

As duas artistas procuraram nas instâncias tradicionais uma forma de buscar reconhecimento: Berthe participou por duas vezes consecutivas do Salão de Arte de Paris; Waldman enviou seus poemas para o Bennington College, uma universidade que já tinha como tradição a publicação de poesia, e foi admitida como aluna. A grande diferença aqui é que para Waldman esse se mostrava um dos caminhos possíveis para tomar sua prática como profissão, o que acaba por se concretizar mais tarde, quando assume como assistente e depois diretora do Projeto de Poesia St. Mark e, depois, como professora e diretora da Jack Kerouac School of Disembodied Poetics³ – uma “zona temporária autônoma” dedicada à poesia. Com a escola, Waldman funda para si mesma e para outros escritores não só uma maneira de viver de sua escrita, mas de propor uma escrita à sua maneira.

À Morisot, no entanto, ainda que pintasse vorazmente; ainda que participasse de exposições anuais; ainda que vendesse seus quadros para colecionadores e montasse sua própria coleção, restou apenas o reconhecimento entre pares. Aquela que, em 2013,

³ A *Jack Kerouac School of Disembodied Poetics* foi concebida durante uma conversa entre Anne Waldman e Allen Ginsberg. Inicialmente pensada apenas num plano imaginário, ela acaba por se estabelecer em 1974 em Boulder, Colorado, buscando constituir uma alternativa, segundo a autora, à cultura acadêmica e a poesia que responde a lógica do mainstream.

tornou-se historicamente a pintora a conquistar o maior preço de mercado – com a obra *After Lunch* (1881) vendida por mais de 10 milhões num leilão na Christie's – constava nos registros oficiais de sua época como “sem profissão”, sentença que se repetia nas certidões de casamento, de nascimento da filha e em sua certidão de óbito. Assim, é evidente que a possibilidade de Waldman enxergar a arte como um horizonte profissional possível deveu-se a uma série de conquistas que a primeira onda do feminismo precipitou no início do século XX, ao lutar pelo sufrágio, a igualdade nos direitos contratuais e contra a imposição de casamentos arranjados às mulheres – cabe lembrar que o casamento de Berthe, ocorrido em 1874, envolveu esse tipo de acordo orquestrado pela família. Inicia-se, com a primeira onda, uma afirmação política das mulheres, que reverbera e abre novas agendas para as gerações seguintes, responsáveis pela segunda onda, na qual Waldman se insere.

Em alguns pontos, porém, o tempo parece se dilatar sem que a luta pelos direitos das mulheres tenha revertido em mudanças sensíveis: cada qual a sua maneira, as duas artistas tiveram de enfrentar o preconceito não só de críticos de suas obras, mas de muitos dos colegas de profissão. Ambas acabam por optar por uma arte associada a grupos de vanguarda, construindo seu círculo de relações a partir disso: Morisot soma-se aos impressionistas em 1874, e continua a fazer parte das mostras e eventos até a exposição final do grupo, em 1886; Waldman se insere na linhagem dos beats, ainda que não tenha tomado parte diretamente do que ficou conhecido como a *Beat Generation*, estendendo sua prática a outros interesses e ações. O fato é que Morisot reconhecia em Manet, Monet, Degas, Renoir, Puvis e Mallarmé interlocutores importantes para o seu trabalho, mas havia uma tendência por parte desses artistas a considerá-la antes como modelo e amiga, do que como artista. Isso se confirma ao considerar que Berthe nunca foi retratada por um homem enquanto pintora, ainda que tenha figurado como musa, jovem, esposa ou mãe em inúmeros retratos impressionistas. É apenas a irmã, Edma, que vem a retratá-la como artista, em 1865, quando Berthe tinha 24 anos. Para Manet, “era incômodo que ela não fosse um homem” (PHILLIPS, 2002) sendo que restaria a Berthe apenas a opção de servir a causa da pintura se casasse com algum membro da Academia Francesa – ela terminaria por casar-se com Eugène Manet, o irmão de Edouard.

Já no caso de Waldman, um século depois, parecia haver por parte de seus colegas homens a tentativa de velar a misoginia. Ela conta, porém, ter sido repudiada como ignorante, e ter se tornado alvo de “piadas nada gentis” em Bennington, por

algumas de suas opiniões destoarem do pensamento defendido pelos colegas. A certa altura, contudo, Waldman encontra parcerias em poetas que a respeitavam e acompanhavam sua obra. Allen Ginsberg, Kenneth Koch e Laurence Ferlinghetti são exemplos de amigos e colegas que desenvolveram grande interesse pelas escolhas particulares tomadas por Waldman e incentivaram-na quando ela passou a performar os seus escritos e projetar a voz e a palavra no palco.

É curioso notar também que, mesmo partindo de linguagens diferentes, as duas artistas acabaram por chegar, em certo ponto de suas trajetórias, às mesmas conclusões. Berthe passou a aprofundar, a partir disso, a técnica impressionista, acreditando que era preciso registrar sensações novas e pessoais, buscando outras formas de relação com a tela que diferiam da pintura sem marcas de pincel e de superfície polida, características dos Salões do século dezenove na França. Envolta pelas mesmas demarcações ligadas à tradição acadêmica, Waldman também procura por outro tom e passa a desenvolver formas de escrever que divergiam daquilo que se apresentava como norma: “como mulher eu estava interessada num desarranjo que envolvia semântica, gramática, desregramento, desconstrução de sólidos conjuntos mentais narrativos”. (WALDMAN, 2006a)

Aos contornos particulares tomados pelas produções dessas mulheres, soma-se ainda outro fator que as aproxima em termos de experiência: ambas, ao tornarem-se mães, fizeram disso uma oportunidade de ampliação do seu trabalho, esboçando em suas obras o entrelaçamento do vivenciar cotidiano da maternidade com a prática artística. Morisot torna-se mãe aos 37 anos e a filha, Julie, começa a figurar de forma recorrente em suas pinturas, tornando-se sua modelo favorita. Os passeios no parque, em função da criação da filha, são encarados como um terreno fértil para observações ao ar livre que se convertem em motivos para pintar. Em um de seus cadernos, Berthe anota: “Nós nos sentamos e eu penso na pintura do jardim, eu observo as sombras na areia e os telhados do Louvre. Com ela [Julie], eu olho para a relação entre a sombra e a luz. Ela parece cor de rosa na luz e violeta na sombra”. (MORISOT, 1885, *apud* DELAFOND; GENNET-BONDEVILLE, 2005, pg. 38)

Anne Waldman diz ter experimentado com o nascimento do filho a necessidade de um comprometimento político ainda mais profundo: “meu filho tornou-se meu professor” (WALDMAN, 2006a). A poeta tornou-se mãe aos 35 anos, quando a condição social da mulher já havia se colocado como um dos temas da sua obra, tomando novas direções com o nascimento de um menino. Ela compõe a partir das

vivências como mãe os *First Baby Poems* (1982) e também *Iovis* (1986), um trabalho no qual explora as figuras masculinas que fizeram parte de sua história: memórias e cartas do avô, descrições feitas pelo pai sobre a Segunda Guerra, falas de um amigo íntimo transexual, poemas e materiais autobiográficos escritos por homens. E acrescenta aos arquivos e documentos, experiências de viagem para tentar “captar a vibração (...) de uma mulher neste planeta, enquanto ela colide com todos os fenômenos aparentes e não aparentes”. (WALDMAN, 2006a)

Ainda que as coincidências nas trajetórias de vida de Morisot e Waldman permitam as diversas aproximações exploradas até aqui, é no discurso sobre o papel da mulher e no enfrentamento de uma sociedade machista, que a distância entre elas se mostra nítida, tornando mais evidente o longo período de transformações transcorrido entre suas atuações. Pois ainda que Morisot pertencesse há um tempo em que as discussões sobre os direitos das mulheres não se davam de forma tão abrangente, não faltam registros para comprovar que sua experiência como mulher e pintora naquela sociedade fazia saltar aos olhos – e ao corpo – a misoginia reinante. O reflexo dessa percepção está anotado em seus diários: “Eu acredito que nunca houve um homem que tratou uma mulher como igual, e isso é tudo que eu poderia esperar, pois sei que meu valor é igual ao deles.” (MORISOT, 1885, *apud* DELAFOND; GENNET-BONDEVILLE, 2005, pg. 58) Ainda assim, ela parecia optar por não externar essa posição ou defendê-la publicamente. Um breve exemplo está na descrição de uma conversa com o amigo Stéphane Mallarmé, que consta em seus diários: “Mallarmé diz encontrar mais beleza em homens do que em mulheres. Ele fez inumeráveis rodeios para me dizer isso; minha resposta foi que tudo isso é completamente indiferente para mim.” (ROUART, 1987, p. 189)

A soma desse tipo de posicionamento ao fato da pintora não se envolver ativamente nas movimentações das mulheres que aconteciam em prol de direitos e de espaço, levou as historiadoras Kathleen Adler e Tamar Garb (1986, p. 10) a concluírem que

Morisot não teve um papel importante no mundo da arte das mulheres que se centrou, na época, na Union des Femmes Artistes e no Salon des Femmes, uma exposição regular. (...) Suas reações não eram unificadas e exercitadas. Elas eram sempre confusas, ambíguas e tendiam à auto-denegrição.

Apesar disso, não se pode negar que a própria escolha da artista em atuar e insistir na carreira de pintora já constituía por si só um tipo de afirmação. Morisot nunca cogitou parar de pintar – o que acabou acontecendo, por exemplo, com a irmã, que

abandonou os dias de atelier com o casamento –, ou aceitou adotar o nome de casada ou um pseudônimo masculino (HIGGONET, 1990), ainda que isso pudesse afetar positivamente o modo como os críticos e colecionadores considerariam seus trabalhos. Sendo assim, mesmo que de forma individual e interna, a certeza que Berthe mantinha de ser uma igual em meio aos artistas homens que a cercavam, parece ter contribuído em muitas de suas decisões pessoais, que levaram a uma afirmação contínua do valor e do estatuto do seu fazer artístico.

Passada a primeira onda do feminismo e a partir do adensamento da segunda, a situação já se colocava de maneira mais aberta. Waldman não deixa de escrever um capítulo de sua autobiografia sem que irrompa do corpo do texto a consciência aguda da sua condição de mulher no mundo e o desejo de expressá-la: “Eu ficava pensando onde situar-me como mulher. Quais eram meus ritos de passagem, meus rituais?” (WALDMAN, 2006a) A obra da poeta parece transpassada por uma atitude ligada ao emblema “o pessoal é político” que marcou a segunda onda do feminismo, já que essas duas dimensões são seguidamente tornadas presentes em sua obra para então se conectarem: “Queria que a pessoa que eu era (jovem mulher liberada apaixonada pelo seu próprio pensar e pela poesia) brilhasse através dos poemas”. (WALDMAN, 2006a)

Por volta dos anos 70, a poeta não estava apenas envolta pelas questões e agendas da segunda onda, mas comprometida com o contexto que vivenciava no bairro Lower East Side, em Nova York: “Olhava pela minha janela na Praça de St. Mark e havia uma ‘revolução’ acontecendo e eu era parte dela.” (WALDMAN, 2006a) Não só o feminismo, mas também outras frentes começaram a despontar nessa época como causas que motivaram um intenso ativismo por parte da escritora, como a guerra no Vietnã, a brutalidade da polícia, a questão das drogas, o racismo, a injustiça social. E nesse sentido, Waldman se coloca continuamente numa perspectiva crítica frente à sociedade, perspectiva essa que emerge do entrelaçamento entre o pessoal e o político que marca sua produção poética. Buscando projetar esse olhar para a obra de outras mulheres artistas a obra da escritora deixa claro que a misoginia não é uma questão particular, não está ligada a uma época específica, e sim a sistemas político-econômicos e às sociedades que deles decorrem.

Da crítica ao poema, do poema à obra

Até os anos 1980, a grande maioria dos escritos sobre Berthe Morisot sustentou os clichês estabelecidos pela crítica da época dos salões parisienses (ADLER; GARB, 1986). Repousa aí o caráter de abertura proposto pelo poema de Waldman, que escapa

ao esquema reprodutivo absorvido por essas análises, para trazer ao primeiro plano o discurso da própria pintora sobre o seu trabalho. Sugere-se, assim, um olhar para a artista bastante diverso daquele já instituído, baseado na leitura das obras como parte do movimento impressionista ou na associação dos trabalhos ao que se acreditava serem preocupações “essencialmente femininas”. Por diversas vezes a obra de Berthe foi pensada a partir desse viés:

Seu trabalho [de Morisot] é repetidamente interpretado através de uma série de afirmações ligadas a natureza da mulher e seu relacionamento com a arte e com a história. O Impressionismo, por sua vez, é explicado como um estilo “naturalmente” feminino. O tema do Impressionismo, com essa elevação do cotidiano e o escrutínio dos objetos comuns, poderia ser visto como apropriado às limitações da mente feminina, e o método Impressionista como limitação das habilidades das mulheres. (ADLER; GARB, 1986, p. 7-8)

Esse tipo de abordagem, amparada na crença de uma superficialidade inata creditada às mulheres – mais tarde fortemente retomada e denunciada pelos estudos feministas – estabeleceu as cenas de gênero e naturezas-mortas, durante longo tempo, como tipos de pintura próprios às mulheres. Um rápido passeio pela obra de Morisot, somado a uma leitura atenta de seus escritos mostra, no entanto, o quão injustificado era enquadrar sua produção nesses gêneros específicos, já que eles não se colocavam entre os maiores interesses da pintora. Ao compor *Cut Apple and pintcher* (1876), umas de suas poucas pinturas de natureza-morta, Berthe frustrava seu desejo de pintar, o que declarou, certa vez, em carta à irmã: “Isso me causa uma porção de problemas e tudo isso para um resultado escasso. Esse tipo de exercício me aborrece profundamente.” (ROUART, 1987, pg. 34-35)

Além desse tipo de restrição que empobrecia a possibilidade de uma análise de maior fôlego da sua produção, também a suposta “feminilidade essencial” relacionada às mulheres levou os temas escolhidos por Morisot a serem interpretados como relativos a um “olhar feminino”, o que inclusive constitui um motivo de “elogio” às suas pinturas – um dos críticos da época, Theodore de Wyzewa, saudou a pintora por não tentar assumir um olhar masculino e contentar-se com o seu, próprio de uma mulher (ADLER; GARB, 1986). Mas, finalmente, o que era encarado pelos críticos como “olhar feminino”, pode ser re-enquadrado e pensado como uma motivação poética extremamente particular a partir do poema de Waldman.

Os arquivos de Morisot deixam entrever, em diversos momentos, um interesse genuíno por construir e cultivar formas de surpreender visualmente aquilo que passa,

que se transforma, dirigindo a atenção para o que pudesse repousar na tela como apreensão única de momentos efêmeros. Em uma de suas cartas ela deixa clara essa disposição para a observação, para um olhar que se fia pela espera. Ao mudar-se para o sul da França, ela registra por escrito o fato de aguardar o melhor momento para reter uma paisagem: “Nós temos um grande jardim, um pomar com muitas laranjeiras. As laranjas vão ficar amarelas no próximo mês; esse é um lindo momento por vir.” (MORISOT, 1888, *apud* DELAFOND; GENNET-BONDEVILLE, 2005, p. 66)

Ainda que isso se relacione diretamente com as pretensões dos impressionistas, pode dever-se também à consciência cada vez mais presente a respeito do passageiro, de tudo aquilo que se esvai, que a artista desenvolve a partir de sua experiência nos últimos anos de vida. Um grande número de correspondências concentra-se nos momentos em que a artista enfrenta perdas – do pai, da mãe, do marido, dos amigos – bem como os momentos de intensa produção, sendo possível encontrar, nos seus diários, várias passagens que tratam dessas preocupações. Nesse ínterim, a pintura se torna um meio de registrar a sensorialidade de passagens da vida a serem lembradas, o que 1866 começa a constituir até mesmo um processo, quando Berthe tenta “silenciar a vida cotidiana, para focar-se em sua memória, antes de atacar a tela” (DELAFOND; GENNET-BONDEVILLE, 2005, p. 66). Uma das provas de ser esse um aspecto apreensível na obra de Morisot é que ele não foi invisível a todos os olhos que percorreram seus trabalhos durante os anos em que se desenhou sua trajetória. No Salão dos Independentes de 1880, o crítico Gustave Geffroy reconhece nas pinturas da artista o anseio por registrar momentos em toda a sua vibração e transitoriedade:

As formas seguem vagas nas pinturas de Berthe Morisot, mas elas estão animadas por uma estranha vivacidade. A artista tem encontrado os meios para fixar o momento passageiro, o brilho produzido nas coisas e o ar que as envolve... os cor de rosas, o verde pálido, a luz vaga e dourada, cantam em uma harmonia inexplicável. (DELAFOND; GENNET-BONDEVILLE, 2005, p. 44)

Ainda assim, essa abordagem crítica repousou silenciosa dentre os escritos sobre Berthe como um aspecto que só voltou a ser explorado e entendido na clave comum dos interesses do movimento modernista. É no poema *Berthe Morisot* que tal enfoque volta a sobrevir, com a retomada por Anne Waldman das palavras da pintora, registradas em um de seus cadernos, em 1881:

Quão resignados somos quando o fim da vida se apresenta, resignados a todos os nossos fracassos e às incertezas da vida após a morte. (...) Há algum tempo já não espero por nada e aquele desejo de ser glorificada após a morte me parece uma ambição excessiva. A

minha se limita a querer capturar alguns momentos passageiros, apenas alguns! As coisas mais mínimas. (...) Uma pose de Julie, um sorriso, uma flor, uma fruta, o ramo de uma árvore. (ROUART, 1987, p. 78)

Após a citação das palavras da artista, Waldman apela novamente a registros históricos para dar base às últimas linhas do poema de modo a expressar uma contradição. Refere, então, indiretamente, o célebre texto do crítico Jean Ralph, publicado no *Charivari* sobre o segundo Salão dos Independentes, do qual Morisot participou com dezenove telas. Na crítica, Ralph clama pela destruição dos quadros impressionistas, reconhecendo-os como “absoluta bagunça em óleo”, e atribuindo-os a artistas acometidos, no ato da pintura, pelos efeitos do haxixe. O crítico ainda identifica os artistas participantes do Salão como lunáticos, sublinhando que terminariam por abrir cursos de loucura no hospício Bicetrê.

Enquanto para muitos dos pintores impressionistas a crítica poderia soar como simples ironia em relação às propostas do movimento, Waldman acentua, com a figura de Berthe, a situação específica das mulheres frente a tal veredicto. A poeta usa o verso final – “cinco ou seis lunáticos/ um deles uma mulher” – não apenas como simples adição, mas faz ressoar nas entrelinhas do poema a ideia de que Morisot, para além de pertencer aos loucos por ser artista de vanguarda, também ajudaria, aos olhos dos críticos, a confirmar o estatuto do grupo por ser mulher. Cabe lembrar que a mesma relação que definia o olhar da crítica para o trabalho de Morisot até então – a mulher ligada à concepção de uma feminilidade essencial – era também a que sustentava internações e diagnósticos de loucura, levando muitas mulheres, na época, à reclusão em hospitais psiquiátricos⁴. Os escritos da artista mostram que esse era de fato um contexto real, tão profundamente arraigado na cultura daquele tempo, que a própria artista já havia sido levada a colocar em dúvida sua própria condição psicológica. Aos 21 anos, Berthe escreve em seu diário:

Eu sempre tive a sensação de um vazio – um vazio de ação, sonho, memória, desejo, querer... e de beleza. Eu espio minha histeria com prazer e terror. Agora eu estou constantemente em um turbilhão e hoje, 23 de janeiro de 1867, eu sofri uma estranha sorte de alerta. Eu senti o vento do hospício, da imbecilidade soprando sobre mim. Tantos presságios e sinais já foram enviados por Deus, que é hora de

⁴ Segundo Magali Engel, no artigo *Psiquiatria e feminilidade* (2000), o século XIX funda a pré-concepções que associam a mulher à natureza, o homem à cultura. Enquanto o homem representa o cérebro e a razão, a mulher é associada ao coração, sensibilidade, sentimentos. Assim, moral e socialmente, a mulher deveria cumprir seu papel de esposa e mãe e a incapacidade ou recusa em assumir tal papel, definiria um caráter desviante, estranho a sua própria natureza. Nesse sentido, haveria uma especificidade na condição feminina diante da loucura.

agir, de considerar o minuto presente o mais importante dentre todos os minutos e de transformar esse tormento comum em prazer primoroso e perpétuo, isto é, meu trabalho. Para me curar de tudo, da aflição, doença e melancolia, o que se precisa, absolutamente, é o gosto pelo trabalho! (MORISOT, 1867, *apud* DELAFOND; GENNET-BONDEVILLE, 2005, p. 17-18)

Não é à toa, assim, que Waldman finaliza o poema sublinhando a presença de Morisot no salão e individualizando sua figura dentre aqueles julgados loucos ao proporem arte de vanguarda. Sendo assim, tanto a crítica é finalmente contextualizada e denunciada em sua misoginia pela poeta, como também o minuto presente, citado já aos 21 anos nos diários de Berthe retornam com as palavras mais tarde definidas pela artista como sua principal ambição, também presentes no poema. O escrito de Waldman celebra esse aspecto, que acabou dentre tantas ideias pré-estabelecidas, escapando a maioria dos críticos. Algo que volta a ser sublinhado, talvez, por um tipo de afinidade que arrastava Berthe para o Louvre, a prestar atenção nas luzes; Waldman para o Metropolitan, para tentar manter-se conectada com algum tipo de beleza. Como cita no poema *Show you out the door* (2006, p. 189): “Eu permaneço viva para olhar para as coisas / e se eu não olho para algo bonito pelo menos uma vez ao Dia / eu vou para o Metropolitan”⁵.

E, finalmente, não foi apenas a produção de uma mulher que lança um olhar para a obra de outra que se buscou comentar nesse artigo, deslocando para outros termos a interpretação da obra de Morisot. A tentativa, antes disso, foi estabelecer relação entre as duas artistas, cujos olhares se encontram e se cruzam a ponto de fundarem um poema. Olhares esses que se detém nos detalhes: da luminosidade dos momentos passageiros, às mulheres esquecidas no decorrer da história da arte. Olhares que se encontram não por compartilharem um gênero, um lugar, um tempo em comum, mas por cultivarem, por meio da arte, o desejo de registrar o que julgam memorável, de forma a torná-lo acessível para outros olhares.

Referências

ADLER, Kathleen; GARB, Tamar. Introduction and Notes (1986). In: ROUART, Denis. *Berthe Morisot: The Correspondence with her family and friends*. London: Moyer Bell Limited - Camden Press, 1987.

⁵ No original, em inglês: “I stay alive to look at things / and if I don’t look at something beautiful at least once a Day / go to the Metropolitan” (tradução da autora).

DELAFOND, Marianne; GENNET-BONDEVILLE, Caroline. *Berthe Morisot or reasoned audacity*. Paris: Marmottan Monet Museum e Denis and Annie Rouart Foundation, 2005.

ENGEL, Magali. "Psiquiatria e feminilidade". IN: PRIORE, Mary Del (org). *História da Mulheres no Brasil*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2000.

HIGONNET, Anne. *Berthe Morisot*. New York: Harper & Row Publishers, 1990.

PHILLIPS, Ian. *Berthe Morisot: capturing something of what goes by*. London: Elsevier Limited, 2002.

ROUART, Denis. *Berthe Morisot: The Correspondence with her family and friends*. London: Moyer Bell Limited - Camden Press, 1987.

WALDMAN, Anne. *Skin Meat Bones: Poems*. Nova York: Coffe House Press, 1985.

WALDMAN, Anne. *Outrider: poems, essays, interviews*. New Mexico: La Alameda Press, 2006a.

_____. *Autobiography*. In: *Agulha - revista de cultura*, n. 51, maio/junho de 2006b. trad. Eclair Antonio Almeida Filho. Fortaleza, São Paulo. Disponível em: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag51waldman.htm&gws_rd=cr&ei=UhHeVvW8K4aKwgSzzYeQDw. Acessado em: dez. 2016.