

# A IMAGEM E O IRREPRESENTÁVEL: O LUTO COMO DISSENSUALIDADE ESTÉTICA NA OBRA DE CÂNDIDO PORTINARI

## THE IMAGE AND THE UNREPRESENTABLE: MOURNING AS AESTHETIC DISSENSUALITY IN THE WORK OF CÂNDIDO PORTINARI

Francielle Czarneski  
UTP

**Resumo:** Este artigo analisa a obra *Criança Morta* (1944), de Cândido Portinari, a partir das contribuições de Freud, Judith Butler, Jacques Rancière e Georges Didi-Huberman, com o objetivo de compreender o luto como operação estética e política. Parte-se da hipótese de que a imagem não representa apenas uma perda individual, mas inscreve, no campo sensível, corpos historicamente marginalizados, produzindo um dissenso visual que resiste ao apagamento. A pintura é lida como dispositivo de memória que, ao recusar o consolo ou a mediação simbólica, ativa uma ética do olhar fundada na permanência da dor. Ao articular psicanálise, filosofia política e teoria da imagem, argumenta-se que o luto — especialmente aquele recusado pelo Estado e pelas instituições — pode operar como gesto de resistência contra as hierarquias que determinam quais vidas merecem ser enlutadas. A imagem de Portinari não estetiza a dor, mas a denuncia como efeito de uma política de exclusão e morte. Ao tensionar os limites do visível, *Criança Morta* instaura uma ruptura perceptiva e propõe uma política da imagem em que o luto não se encerra: sobrevive como ruído, como espectro e como insistência ética.

**Palavras-chave:** Luto; Imagem; Política; Cândido Portinari; Pintura social.

**Abstract:** This paper analyzes the painting *Criança Morta* (1944), by Cândido Portinari, through the theoretical contributions of Freud, Judith Butler, Jacques Rancière, and Georges Didi-Huberman, aiming to understand mourning as both an aesthetic and political operation. It starts from the hypothesis that the image does not merely represent an individual loss but inscribes historically marginalized bodies into the sensible field, producing a visual dissensus that resists erasure. The painting is read as a memory device that, by refusing consolation or symbolic mediation, activates an ethics of the gaze grounded in the persistence of pain. By articulating psychoanalysis, political philosophy, and image theory, the article argues that mourning—especially that which is denied by the State and institutions—can operate as a gesture of resistance against the hierarchies that determine which lives are deemed grievable. Portinari's image does not aestheticize pain but denounces it as an effect of a politics of exclusion and death. By straining the limits of the visible, *Criança Morta* establishes a perceptual rupture and proposes a politics of the image in which mourning does not resolve: it survives as noise, as specter, and as ethical insistence.

**Keywords:** Mourning; Image; Politics; Cândido Portinari; Social painting.

## 1 INTRODUÇÃO

Há imagens que não cessam de nos olhar. Persistem como espectros, recusando o esquecimento. Entre a poeira do sertão e a paleta expressiva de Cândido Portinari, emerge *Criança Morta* (1944): não apenas como representação de um luto íntimo, mas como denúncia de uma dor coletiva que atravessa a história do Brasil. A figura materna curvada diante do corpo do filho evoca, simultaneamente, o desespero individual e a ruína social. Neste gesto pictórico, o luto se converte em linguagem política — e a melancolia, em resistência.

Este artigo propõe uma leitura da obra *Criança Morta* (1944) à luz da distinção entre luto e melancolia, conforme formulada por Sigmund Freud (2011), e de suas reformulações contemporâneas, especialmente aquelas propostas por Judith Butler (1999; 2015; 2019; 2022) e Carla Rodrigues (2021). A análise é guiada por uma abordagem qualitativa, de caráter teórico-interpretativo, centrada na articulação entre psicanálise, filosofia política e crítica da imagem. Busca-se compreender de que modo o luto representado na obra ultrapassa a experiência privada e se inscreve como gesto público de reconhecimento — um chamado ético para que certas vidas não sejam condenadas à invisibilidade.

A metodologia empregada combina leitura crítica de imagens e análise textual, assumindo que a obra de arte opera como enunciação simbólica e socialmente situada. *Criança Morta* é lida aqui como um dispositivo visual de memória, que desafia o esquecimento ao fixar no campo estético a dor dos retirantes nordestinos — sujeitos que, historicamente, foram excluídos do campo da memória institucional.

Ao longo do texto, propõe-se que o luto encenado na tela não se encerra na perda, mas se prolonga como forma de interrogação ao presente. A imagem de Portinari, ao condensar sofrimento, abandono e dignidade, nos convida a refletir sobre as fronteiras entre quem pode ou não ser enlutado. Nesse sentido, a melancolia que ali se insinua não é passividade: é potência crítica, é recusa à normatividade do silêncio, é o brilho escuro de um sol que insiste em iluminar os esquecidos.

## 2 LUTO INDIVIDUAL: A FERIDA QUE ORGANIZA O “EU”

O luto é um processo complexo e universal que emerge da experiência da perda, envolvendo uma série de reações psicológicas, sociais e culturais. Sigmund Freud, em seu ensaio *Luto e Melancolia* (2011), publicado originalmente em 1917, oferece uma das primeiras teorias sistemáticas sobre o tema, definindo o luto como uma resposta psíquica ao rompimento de vínculos afetivos. Segundo Freud (2011), a pessoa enlutada passa por um processo de confrontação com a realidade da perda, no qual ocorre a retirada gradual do investimento emocional depositado no objeto perdido. Essa tarefa psíquica, ainda que dolorosa, permite ao indivíduo redirecionar suas energias para novos vínculos e relações, configurando o luto como um caminho necessário para a elaboração da ausência, culminando em um estado de aceitação e reequilíbrio emocional.

Ele ainda distingue o luto saudável da melancolia, em que o sofrimento da perda se transforma em uma identificação com o objeto perdido, dificultando a superação e resultando em um estado de sofrimento psíquico prolongado. Na melancolia, o sujeito não consegue desvincular-se completamente do objeto, experienciando sentimentos de autodepreciação e culpa intensos que dificultam o retorno a um estado emocional saudável. Para Freud, essa diferenciação entre luto e melancolia torna-se fundamental, pois aponta que, enquanto o luto visa a reintegração do sujeito à vida, a melancolia indica uma fixação que imobiliza o ego e impede sua superação.

Embora Freud (2011) tenha desenvolvido sua teoria do luto a partir de uma perspectiva clínica e individual, seu conceito de perda tem uma profundidade que se estende a experiências coletivas e sociais. A perda de um ente querido, por exemplo, não afeta apenas a pessoa diretamente envolvida, mas reverbera em um círculo social mais amplo, demonstrando o quanto as relações humanas estão entrelaçadas. Assim, a dor da perda transcende o indivíduo e pode ser observada como uma vivência compartilhada, marcada por ritos e práticas sociais que auxiliam na elaboração da ausência. Freud (2011) sugere que o processo de internalização dos aspectos e das qualidades do objeto perdido é central para a reconstrução do “eu”, destacando a complexidade e profundidade das ligações afetivas humanas.

Essa teoria fornece um alicerce fundamental para o entendimento do luto na contemporaneidade, mas também abre espaço para uma análise crítica sobre as implicações sociais e políticas do luto. Enquanto Freud (2011) aborda o luto como uma experiência psíquica e essencialmente individual, estudiosos contemporâneos, como Judith Butler, expandem essa perspectiva explorando como o luto adquire dimensões coletivas e políticas, desafiando as estruturas sociais que determinam quem é digno de ser lamentado e quem é invisibilizado.

Essa abordagem questiona o papel do Estado e das normas culturais na construção de hierarquias de valor entre vidas, propondo o luto tanto como uma resposta pessoal à perda quanto como um ato de resistência que busca reconhecer e honrar as vidas marginalizadas, frequentemente ignoradas pelas esferas institucionais e pela memória coletiva.

### **3 LUTO E LUTA: O QUE SOBREVIVE À PERDA É A RESISTÊNCIA**

O luto político emerge quando a perda vai além do pessoal e se torna uma reivindicação coletiva por reconhecimento e justiça. Diferentemente do luto individual, ele contesta as estruturas que decidem quais vidas merecem ser lembradas, transformando a dor em um ato de resistência contra o apagamento social. Para Butler (1999), a ideia freudiana de que o "eu" se constrói em relação ao outro aponta para uma dimensão social do luto especialmente relevante em contextos de exclusão.

Aqui é importante observar a dimensão de um segredo: não somos capazes de saber o que perdemos no objeto perdido, e a sua incorporação não se dá completamente. Quando perdemos alguém, nem sempre sabemos o que se perdeu daquela pessoa, mas fazemos a experiência de nos tornar despossuídos. E a desposseção é uma maneira de politizar a perda e o luto (Butler, 2004 *apud* Rodrigues, 2021, p. 73).

Como observa Judith Butler (1999; 2015; 2019; 2022), o luto transcende a experiência pessoal de desapego, atuando como um campo de resistência que questiona as hierarquias de valor social. A expressão pública do luto por certos grupos ou indivíduos, especialmente aqueles historicamente marginalizados, se torna uma

forma de contestar o apagamento e reivindicar dignidade para existências invisibilizadas pela sociedade.

A autora também reformula o conceito de melancolia, tradicionalmente visto como uma dificuldade em superar a perda, transformando-o em uma forma de resistência ativa. Para ela, a melancolia não precisa ser entendida como patologia, mas como um ato político que se opõe à desvalorização de certos grupos. Em contextos de opressão e desumanização, essa melancolia permite que grupos marginalizados rejeitem o apagamento de suas vidas e identidades, convertendo o luto em uma demanda por reconhecimento e justiça.

Quando reconhecemos o Outro, ou quando pedimos por reconhecimento, não estamos pedindo para que um Outro nos veja como somos, como já somos, como sempre fomos, como éramos constituídos antes do encontro em si. Em vez disso, ao pedir, ao fazer um apelo, já nos tornamos algo novo, uma vez que somos constituídos em virtude de ter alguém se dirigindo a nós, uma necessidade e desejo pelo Outro que ocorre no sentido mais amplo da linguagem, sem o qual não poderíamos existir. Pedir por reconhecimento, ou oferecê-lo, e precisamente não pedir reconhecimento pelo que já somos. É solicitar um devir, instigar uma transformação, fazer um apelo ao futuro sempre em relação ao Outro. É também apostar a própria existência de si, e a própria persistência na existência de si, na luta pelo reconhecimento. Talvez essa seja uma interpretação de Hegel que estou oferecendo, mas também uma divergência, já que não vou me descobrir como sendo o mesmo “você” do qual eu dependo para existir (Butler, 2019, p. 46).

Para exemplificar sua teoria, a figura de Antígona na tragédia de Sófocles (representada por Sébastien Norblin na Figura 01) serve como uma metáfora para Butler (2022) explicar a transformação do luto em um ato político de resistência. Em sua obra *A Reivindicação de Antígona: o parentesco entre a vida e a morte* (2022), Butler analisa como Antígona desafia as leis do Estado ao insistir em enterrar seu irmão Polinices, mesmo diante da ameaça de execução imposta por Creonte, o rei de Tebas.

Segundo Creonte, Polinices, que lutou contra a cidade, havia perdido seu direito ao reconhecimento e ao luto, sendo considerado um traidor indigno de ser sepultado e lamentado. Contudo, Antígona confronta essa imposição estatal, reivindicando não apenas o direito ao luto, mas também o direito de humanizar a figura de seu irmão. Para ela, o dever de enterrar Polinices transcende as leis humanas e revela uma obrigação ética e familiar que desafia a autoridade política.

FIGURA 1 – ANTÍGONA SEPULTA POLINICE, SEBÁSTIEN NORBLIN, 1825



Fonte: Citalia Restauro (s./d.).

Butler (2022) identifica em Antígona uma figura de resistência que desestabiliza as categorias tradicionais de obediência e desobediência, questionando o monopólio estatal sobre o reconhecimento da vida e da morte. Ao insistir no direito de lamentar Polinices, Antígona confronta diretamente a autoridade de Creonte, revelando como o poder político regula quais vidas são dignas de reconhecimento e luto.

Nesse sentido, o ato de enterrar seu irmão vai além do simples cumprimento de ritos fúnebres; é uma ação que desafia as fronteiras impostas pelo Estado sobre o valor da vida humana. O luto, nesse contexto, transforma-se em um espaço de disputa política, em que as identidades dos mortos, sobretudo daqueles marginalizados ou criminalizados, são ressignificadas e seus valores reafirmados. Butler (2022) evidencia que, ao reclamar o direito de Polinices ser chorado, Antígona reconfigura o luto como uma resistência às forças que buscam apagar a memória dos mortos, revelando a intrínseca conexão entre luto, memória e justiça social.

Além disso, o estudo de Butler (2022) sobre Antígona explica como o luto pode ser um ato de desobediência ética, no qual a recusa em seguir as leis injustas torna-se uma forma de contestação moral. Antígona demonstra que a obediência às leis não é virtuosa por si mesma, especialmente quando essas leis desumanizam, criminalizam ou marginalizam certos indivíduos. O luto, nesse cenário, não se limita a um processo pessoal de cura e aceitação da perda; ele assume uma função de desobediência civil, um meio de desafiar as estruturas normativas que governam quem merece ser lembrado e quem é condenado ao esquecimento. Ao reivindicar o luto por vidas que o Estado ou a

sociedade buscam invisibilizar, Antígona simboliza a luta pela preservação da dignidade humana, mesmo em face de ordens que tentam apagar a existência de certos indivíduos.

Essa distinção, conforme argumenta Butler (2022), categoriza modos de vida como inteligíveis ou não e estabelece uma fronteira entre humanos e "não humanos". Essa relação entre vida e morte, segundo a leitura da autora, exige uma concepção da vida como interdependente e uma compreensão da morte desvinculada da ideia de fim absoluto.

Nesse cenário, a dialética entre o senhor e o servo adquire contornos nítidos; o anseio por reconhecimento, que implica em arriscar a própria vida para acessar o plano espiritual, adquire significância. Entretanto, obstruir essa trajetória para o servo, os adversários do Estado ou as mulheres equivale a afirmar, antecipadamente, que determinadas vidas já estão predestinadas a serem reconhecidas, ao passo que outras estão desde o princípio condenadas à invisibilidade. Seguindo essa linha de reflexão, passamos agora à análise da obra de Cândido Portinari, na qual essa resistência ganha forma concreta.

#### **4 “CRIANÇA MORTA”: A ESTÉTICA DA DESPOSSESSÃO**

274

---

Cândido Portinari, em sua trajetória, utilizou a arte como um veículo de contestação social, confrontando a invisibilização das vidas marginalizadas, tal como Antígona fez ao resistir às leis impostas. Em um cenário artístico em que a temática frequentemente se afastava da realidade social, Portinari direciona seu olhar àquelas vidas que eram ignoradas e desvalorizadas, promovendo, assim, uma forma visual de luto e reconhecimento público para os que, como na tragédia de Sófocles, foram excluídos do campo da memória coletiva.

Desde 1933, uma crescente preocupação entre artistas e intelectuais era a falta de uma arte social que se preocupasse com a realidade vivida pelas pessoas. Essa inquietação ressoava profundamente nas ideias de Portinari, que, ao longo de sua carreira, buscou retratar as experiências de vidas precarizadas, especialmente nas regiões áridas do Brasil, onde a seca e a migração se tornaram temas centrais em suas obras. Através de sua paleta expressiva, ele fixou no imaginário nacional imagens que



se tornaram símbolos de tragédias coletivas, como a morte de crianças e o sofrimento das famílias (Balbi, 2003).

A autora da biografia de Portinari escreve que “essa percepção conduziu-o a mostrar nas telas as dores dos retirantes” (Balbi, 2003, p. 48). A autora traz ainda um trecho de uma entrevista publicada logo após o fim da Segunda Guerra na Tribuna Popular, em que o artista revelou a origem de suas observações:

“E, mais uma vez, elas estavam na terra natal.” Desde menino tenho vivido o drama dos retirantes. Lembro de 1915, as grandes levas, aquela miséria. Não posso esquecer as recordações, que se acrescentam a novos contatos com a gente aqui do interior de São Paulo. Essas levas não param. Como deixar de fixar em meus quadros aquilo que fez da minha infância, de minha vida e a minha esperança de ver um dia melhor para os homens que trabalham a terra? (Portinari *apud* Balbi, 2003, p. 48).

Dessa maneira, pode-se notar o forte engajamento de Cândido Portinari com questões sociais, uma vez que ele tratava da temática da seca e da migração não só em suas pinturas, mas também em seus poemas, como se observa a seguir.

Os retirantes vêm vindo com trouxas e embrulhos  
Vêm de terras secas e escuras; pedregulhos  
Doloridos como fagulhas de carvão aceso

Corpos disformes, uns panos sujos,  
Rasgados e sem cor, dependurados  
Homens de enorme ventre bojudo  
Mulheres com trouxas caídas para o lado

Pançudas, carregando ao colo um garoto  
Choramingando, remelento  
Mocinhas de peito duro e vestido roto  
Velhas Trôpegas marcadas pelo tempo

Olhos de catarata e pés informes  
Aos velhos agarradas  
Pés inchados enormes  
Levantando o pó da cor de suas vestes rasgadas (Portinari, 1964, p. 77-78).

A pintura *Criança Morta* (Figura 02) é um exemplo emblemático dessa abordagem social. Ao retratar uma mãe em desespero diante da morte de seu filho, Portinari ilustra a dor individual da perda evocando uma reflexão profunda sobre o luto como um fenômeno coletivo e político. A cena revela um luto que transcende o nível



peçoal, refletindo as questões sociais e estruturais que permeiam a vida das comunidades rurais brasileiras e o drama dos retirantes.

FIGURA 2 – CRIANÇA MORTA, CÂNDIDO PORTINARI, 1944



Fonte: Vírus da Arte (2014).

Neste quadro, o centro da composição é dominado pela figura da mãe curvada, imersa em um sofrimento profundo, enquanto outros membros da família e da comunidade ao redor partilham da mesma dor. Essa cena evoca a precariedade extrema em que vivem os retirantes, marcados pela miséria e pela seca, que transforma cada instante de suas vidas em uma luta pela sobrevivência. A morte da criança não é apenas um evento trágico, mas o reflexo de uma estrutura social que perpetua a marginalização dessas vidas, relegadas à invisibilidade. É interessante notar a diferença entre a tela de Portinari e diversas outras representações de mães com seus filhos nos braços, expressando o luto. A referência à Pietà de Michelangelo é recorrente nesses casos, mostrando a mãe acolhendo o filho deitado em seu colo.

Um exemplo contemporâneo é a *Pietà de Gaza* (Figura 3), fotografia que recebeu o prêmio de Photo of the Year no World Press Photo de 2024. Nesta imagem, uma mulher palestina segura nos braços sua neta morta, simbolizando a dor e a devastação vividas por civis em áreas de conflito. Em *Criança Morta*, de Portinari, a criança nos

braços é mostrada de uma forma que sugere uma prova de atrocidade, diferenciando-se da serenidade e resignação da Pietà clássica.

FIGURA 3 – A PIETÁ DE GAZA, 2023



Fonte: NRC (2024).

Essas existências são negligenciadas, ignoradas por uma sociedade que prefere voltar o olhar para outros cenários. A precariedade estrutural cerca essa família, evidenciada pelas condições de extrema pobreza, pela aridez do sertão e pela ausência de recursos básicos. Portinari, ao retratar essa família rural em luto, transforma sua obra em um manifesto visual contra essa indiferença, uma reivindicação para que vidas marginalizadas, como a dos retirantes, sejam vistas e reconhecidas em toda a sua vulnerabilidade e dignidade.

Nossa conclusão é de que quando pensamos na obra de Portinari, particularmente em *Criança Morta*, ela de fato representa o luto das vidas marginalizadas, como já mencionamos. Mas se seguirmos a lógica de Judith Butler (2022), essa representação do luto também pode ser vista como um gesto de busca por reconhecimento. O que Portinari fez ao retratar a dor, o sofrimento e a perda das

populações marginalizadas — muitas vezes esquecidas ou invisibilizadas — é exatamente o que a autora sugere ser o ato de resistência política por meio do luto.

A imagem de uma mãe segurando o corpo inerte de sua criança é uma reivindicação de dignidade (Butler, 2015; 2022). Ela é a afirmação de que essa vida, muitas vezes ignorada pela sociedade, importa e deve ser lembrada. Portanto, podemos pensar que Portinari, ao dar visibilidade a esse luto, estava, de certo modo, buscando não apenas o reconhecimento do sofrimento, mas também a inclusão dessas vidas na narrativa social e histórica.

## **5 IMAGEM, MEMÓRIA E JUSTIÇA: O LUTO COMO RUPTURA DO SENSÍVEL**

A potência política da imagem, na perspectiva de Jacques Rancière (2005; 2018), reside na sua capacidade de intervir na configuração do sensível, isto é, na maneira como se organiza o campo do que pode ser visto, ouvido, nomeado e reconhecido como parte do mundo comum. Esse princípio, que o autor denomina “partilha do sensível”, estrutura as fronteiras entre o que se torna perceptível e aquilo que é condenado à invisibilidade, delimitando quem tem direito à visibilidade, à escuta e ao reconhecimento.

*Criança Morta*, de Cândido Portinari, tensiona esse regime perceptivo ao deslocar para o centro da cena corpos historicamente produzidos como resíduos sociais. A obra rompe com a lógica que administra a precarização da vida como ruído, como ausência e como matéria não digna de inscrição no campo do sensível. A presença da mãe curvada e da criança morta não opera como representação de uma tragédia isolada, mas como fissura na ordem que regula o visível e o dizível.

O luto encenado na pintura instaura uma operação de dissenso, conceito que, em Rancière (2018), corresponde à irrupção de uma fala ou de uma presença que não deveria existir no interior da ordem sensível dominante. O dissenso não consiste em mera divergência de opiniões, mas na interrupção da gramática que define quem é reconhecido como sujeito de fala, de dor e de memória. A cena, portanto, não se limita a representar o sofrimento; ela reconfigura os parâmetros perceptivos e convoca a uma suspensão das hierarquias que naturalizam a morte dos corpos subalternizados.

No regime estético das artes (Rancière, 2005), a imagem adquire autonomia para intervir nas formas de distribuição do sensível, desvinculando-se das funções representativas e éticas que a subordinavam à mimese ou à verdade. Essa reorganização não oferece uma resolução simbólica da dor, tampouco a estetiza como objeto de contemplação. O que emerge é uma inscrição da precariedade no campo da percepção coletiva, sem mediações que amenizem seu impacto.

O corpo da criança, centralizado na composição, evidencia a construção social da morte enquanto dispositivo que administra quais vidas são lamentáveis e quais permanecem sem direito ao luto. A tela não oferece consolo nem transcendência. Impõe uma presença que recusa ser tratada como ruído e obriga o olhar a confrontar os limites da própria ordem perceptiva que sustenta a exclusão e a desumanização.

Ao romper com a lógica representacional, a obra ativa um desentendimento sensível que suspende, ainda que provisoriamente, os mecanismos que legitimam a produção de vidas descartáveis. O gesto pictórico força uma reorganização do visível, instaurando no espaço estético uma memória que persiste e uma dor que recusa o apagamento.

Portinari, ao operar nesse regime, transforma o luto em dispositivo crítico. A imagem não se oferece como narrativa reconciliadora nem como estética da redenção. Converte-se em uma fissura que mantém aberta a ferida histórica da fome, da miséria e do abandono, reinscrevendo no campo da percepção social aquilo que a partilha do sensível tenta sistematicamente relegar à invisibilidade.

Dessa forma, a operação sensível instaurada por *Criança Morta* não se limita à reorganização perceptiva que obriga o olhar a enfrentar aquilo que os dispositivos sociais do apagamento buscam suprimir. A imagem rompe o regime do sensível e ativa camadas temporais latentes na história. Nesse deslocamento, articula-se a teoria da partilha do sensível, formulada por Rancière (2005), com a concepção de sobrevivência das imagens, proposta por Didi-Huberman (2011; 2012; 2015).

A imagem carrega uma potência que excede a representação imediata. Atua como operador temporal, condensando vestígios de experiências históricas e afetivas que não se encerram no tempo que as produziu. A força da imagem reside na capacidade de fazer emergir aquilo que persiste sob as camadas de silenciamento operadas pelas narrativas hegemônicas. Sua potência não se organiza pela

transparência, mas pela opacidade que convoca aquilo que permanece latente, espectral, intermitente. As imagens se configuram como espaços atravessados por fraturas, lacunas e vestígios, capazes de desestabilizar qualquer pretensão de completude ou evidência (Didi-Huberman, 2012).

Essa opacidade se apresenta como densidade que tensiona a própria possibilidade de ver. A imagem não oferece resposta imediata: exige trabalho do olhar, produz deslocamentos e solicita que o espectador se coloque diante do que não se deixa capturar inteiramente. Aquilo que emerge se configura como rastro, ruína e intervalo entre o visível e os resíduos do que a história tentou relegar ao esquecimento (Didi-Huberman, 2011).

A operação que a imagem instaura não estabiliza a memória nem organiza a narrativa. Ela irrompe como presença dissonante, capaz de sustentar no presente os restos do que foi interditado. Carrega aquilo que sobrevive ao apagamento, não como arquivo pacificado, mas como espectro que fere, que interrompe a fluidez da percepção, que impede a normalização da experiência sensível.

Essa densidade espectral não constitui falha nem incompletude, mas a própria condição da imagem enquanto dispositivo de memória e de resistência. A opacidade, longe de paralisar o olhar, convoca uma ética da percepção, obriga a sustentar aquilo que não se organiza como figura plena, obriga a reconhecer as marcas do que foi vivido, sentido e historicamente negado.

Na obra de Portinari, a cena se constitui como inscrição material de uma política da fome, da miséria e da precarização. O drama dos retirantes, sistematicamente negligenciado nas narrativas hegemônicas, emerge como expressão concreta de um projeto social que administra a escassez e fabrica vidas despossuídas. A seca, a fome e o deslocamento forçado configuram dispositivos históricos que organizam a reprodução da miséria e da morte como parte estrutural da economia e da política brasileira. A criança morta e a mãe curvada se apresentam como corpos que expressam a persistência de uma lógica social orientada pela produção de precariedade, pela administração da morte e pela recusa sistemática de luto, dignidade e memória às vidas marginalizadas.

A pintura tensiona o visível, não pela reprodução documental da dor, mas pela irrupção daquilo que a própria partilha do sensível (Rancière, 2005; 2018)

historicamente busca excluir. A sobrevivência que Didi-Huberman (2012; 2015) atribui às imagens se refere à emergência dissonante da memória, capaz de desestabilizar o presente, produzir desconforto, fratura e deslocamento, sem acomodar o passado no arquivo do já vivido.

Diante desse tipo de imagem, não se sustenta a posição distanciada do observador neutro. A cena convoca o espectador à implicação ética, uma vez que sua própria existência sensível passa a ser atravessada pelos rastros daquilo que observa. A relação não se estrutura pela contemplação, mas pela exposição a um “real” que se impõe como ferida, como interrupção da experiência consensual do mundo.

Ao construir essa cena, Portinari ativa aquilo que Didi-Huberman (2015) denomina política da imagem. Não oferece um documento de denúncia nem uma narrativa reconciliatória. A imagem instala, no espaço estético, uma denúncia que se estrutura pela permanência da dor, pela presença irredutível do luto e pela recusa à invisibilidade. Esse gesto produz uma redistribuição do sensível que rompe, ainda que provisoriamente, os limites que separam aquilo que é autorizado a ser visto daquilo que permanece interditado pela ordem social (Rancière, 2018).

Essa inscrição da dor como matéria sensível não se organiza em torno de um princípio de mediação simbólica. O que se apresenta é uma experiência estética que não oferece possibilidade de distanciamento, não permite ao olhar qualquer recuo interpretativo que conduza ao conforto da representação. A imagem, nesse regime, atua como ferida que se mantém aberta, instaurando uma ética do olhar fundada na recusa do esquecimento e na permanência da dor.

É nessa chave que se estabelece um campo de aproximação entre *Criança Morta* e a fotografia conhecida como *Pietà de Gaza*, vencedora do *World Press Photo* em 2024. Ambas as imagens produzem, no espaço sensível, uma cena que recusa qualquer possibilidade de transfiguração da dor em linguagem conciliatória. O gesto da mãe curvada sobre o corpo morto do filho não se apresenta como metáfora, não organiza um rito de passagem, não oferece à morte uma moldura simbólica que a torne suportável.

O corpo morto da criança, sustentado nos braços da mãe palestina, assim como o corpo da criança nordestina representada por Portinari, não se organizam como objetos de luto no sentido clássico do termo — aquele que conduz o sujeito à elaboração



da perda e, conseqüentemente, à sua superação. O que essas imagens instauram é uma política da dor, uma materialidade da ausência que não se resolve, que não se acomoda, que não se permite pacificar (Didi-Huberman, 2015).

Esse tipo de imagem convoca o olhar a compreender a dor como efeito material de dispositivos históricos, sociais e políticos que organizam a produção de mortes administráveis e lutos interditados. As figuras representadas não correspondem a corpos cuja morte mobiliza processos de reparação simbólica, mas a existências submetidas a uma lógica estrutural de apagamento, na qual o luto é recusado, a dor não é legitimada e a memória permanece sistematicamente negada.

A cena que se impõe, tanto na pintura quanto na fotografia, rompe com qualquer expectativa de contemplação. Não oferece espaço para sublimações nem para operações simbólicas que conduzam à acomodação da dor. Seu funcionamento estético está ancorado na insistência de um “real” que fere, que interrompe, que se mantém irreduzível na sua condição de ruína, de carne exposta, de luto sem mediação possível. O gesto dessas imagens não busca organizar a morte em uma narrativa, mas fazer da própria dor uma linguagem que resiste ao apagamento.

Se a partilha do sensível (Rancière, 2005) opera, historicamente, para separar o que pode e o que não pode ser visto, sentido ou enlutado, essas imagens irrompem como dissenso. Sua inscrição não conduz à resolução, mas à fissura. Elas operam como vestígios que se recusam à lógica da reparação e que tornam visível uma dor que a história, o Estado e as instituições tentaram, insistentemente, relegar ao silêncio.

A operação formal da obra não resulta na organização de uma memória conciliada, mas na inscrição de uma presença traumática que impede o fechamento simbólico da experiência. Como sustenta Didi-Huberman (2012), quando as imagens desaparecem, desaparecem também as palavras, os afetos e, conseqüentemente, a própria possibilidade de transmissão. O desaparecimento, portanto, não é apenas visual, mas epistêmico, afetivo e político.

Ao tensionar o sensível, a pintura reafirma a função da imagem como arena de disputa, na qual memória, luto e sofrimento se apresentam como operações críticas, capazes de desestabilizar a organização perceptiva do mundo. O que se vê não é uma cena do passado, mas a persistência de uma estrutura de violência que continua produzindo mortes não lamentadas e corpos não reconhecidos. É essa condição que



transforma a imagem em contra-dispositivo, mobilizando aquilo que Didi-Huberman (2011) define como um trabalho de luto que não se realiza pela superação da dor, mas pela sua permanência no campo sensível.

Em *Criança Morta*, não há redenção, apenas insistência. A insistência de uma dor que não se cala, de uma ausência que não se deixa organizar, de uma imagem que se recusa a operar como metáfora. O que se impõe é uma política do sensível que, ao reter a dor no espaço da imagem, convoca à responsabilidade ética diante do que foi historicamente silenciado. Se, como nos alerta Didi-Huberman (2012), o desaparecimento das imagens é também o desaparecimento da possibilidade de dizer e de lembrar, então a permanência dessa cena no campo estético é uma forma radical de memória. Não como arquivo pacificado, mas como ruído que reabre a ferida e interrompe qualquer tentativa de normalização da violência. Diante dela, o luto não se conclui: sobrevive.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso traçado neste estudo evidenciou que o luto, longe de se restringir a uma vivência íntima de perda, pode operar como gesto político e estético de resistência. A análise da obra *Criança Morta*, de Cândido Portinari, em articulação com as reflexões de Freud (2011), Judith Butler (1999; 2015; 2019; 2022), Jacques Rancière (2005; 2018) e Georges Didi-Huberman (2011; 2012; 2015), permitiu compreender que há imagens que não cessam de ferir — não por sadismo ou comoção fácil, mas porque insistem em expor as marcas de uma violência histórica ainda em curso.

Na obra de Portinari, o luto não se organiza como narrativa de superação, mas como recusa. Recusa do silêncio, da invisibilidade, da normatividade que administra quais vidas merecem memória e quais devem desaparecer sem traço. A mãe curvada diante do filho morto não é símbolo de redenção: é corpo insistente que exige ser visto. É dor que não se acomoda. É interrupção do sensível tal como historicamente se configurou.

Freud nos ofereceu as primeiras formulações sobre o luto como trabalho psíquico; Butler deslocou essa compreensão para o terreno ético-político, denunciando a distribuição desigual do direito à dor; Rancière (2018) evidenciou como certas

presenças não são reconhecidas nem mesmo como visíveis; Didi-Huberman (2012), por sua vez, nos lembrou que toda imagem carrega sobrevivências — fragmentos do que tentou ser calado.

Ao reunir esses aportes teóricos e confrontá-los com a materialidade da obra de arte, observamos que o luto ali não se resolve: ele se instala. Não consola: fere. Não apazigua: convoca. Trata-se de um luto que não pode ser domesticado pela linguagem, pois ele mesmo é linguagem em estado de ruptura. Imagens como a de Portinari não romantizam a dor, mas a denunciam como produto de estruturas sociais que seguem fabricando mortes administráveis e lutos interditados.

Assim, pensar o luto como operação estética e política é reconhecer que há dores que não pedem cura, mas visibilidade; não exigem reconciliação, mas escuta; não desejam ser superadas, mas sustentadas. Porque há perdas que, uma vez silenciadas, silenciam com elas a possibilidade de justiça.

## REFERÊNCIAS

BUTLER, J. **A reivindicação de Antígona**: o parentesco entre a vida e a morte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

BUTLER, J. **Quadros de Guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, J. **Subjects of desire**: Hegelian reflections in twentieth-century France. Columbia: Columbia University Press, 2012.

BUTLER, J. **Vida precária**: os poderes do luto e da violência. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CITALIA RESTAURO. **Antígona sepulta o irmão, Polinice, Sébastien Norblin, 1825**. Disponível em: <https://citaliarestauro.com/antigona-sepulta-polinice-sebastien-norblin/> Acesso em: 13.fev.2025.

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

DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens Apesar de Tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos Vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FREUD, S. **Luto e melancolia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. (Trabalho original publicado em 1917).

NCR. **A Pietá de Gaza**. Disponível em: <https://www.nrc.nl/nieuws/2024/04/18/world-press-photo-a4196308>. Acesso em 13.fev.2025.

PORTINARI, C. Deus de Violência. In: **Poemas de Candido Portinari**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1964. p. 77-78.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, J. **O desentendimento**: política e filosofia. São Paulo: Editora 34, 2018.

RODRIGUES, C. **O luto entre clínica e política**: Judith Butler para além do gênero. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2021.

VÍRUS DA ARTE. **Criança Morta, Cândido Portinari, 1944**. 2014. Disponível em: <https://virusdaarte.net/portinari-crianca-morta/>. Acesso em: 13.fev.2025.

---

#### Sobre a autora

##### Francielle Czarneski

Mestra em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (2025), com pesquisa sobre iconoclastia contemporânea e disputas simbólicas em torno das imagens de Marielle Franco. Graduada em História (2021) e Artes Visuais (2014), desenvolve estudos em história da arte e estética, com foco nas relações entre arte e sobrevivência cultural.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-5188-5282>

#### Como citar esse artigo

CZARNESKI, F. A imagem e o irrepresentável: o luto como dissensualidade estética na obra de Cândido Portinari.

**Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará**, Fortaleza, v. 16, n. especial, p. 268-285, 2025.

RECEBIDO EM: 20/06/2025

ACEITO EM: 14/10/2025



Esta obra está licenciada com uma *Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional*