

*À imagem e semelhança:
ensaio sobre a figuração de crianças
na pintura e na fotografia*



Magali dos Reis

Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMinas). magali_reis@pucminas.br

À imagem e semelhança: ensaio sobre a figuração de crianças na pintura e na fotografia

Magali dos Reis

RESUMO

O estudo analisa a imagem da criança na pintura e na fotografia. As imagens de crianças sugerem um ensaio de modulação da afecionalidade social sobre a infância, o que permite trabalhar com aspectos ainda pouco explorados, no que diz respeito à imagem de crianças. Na pintura e na fotografia crianças tornam-se anjos, meninas enlaçam-se e enlaçam a composição da obra, corpos repousam sobre lençóis, meninos transfiguram a inquietude da puerícia. As paisagens são permeadas pelos enigmas da infância. As imagens da criança não são retratos de uma certa infância, o que faz a sua força é que elas são imagens políticas e inseparavelmente imagens de um inconsciente social, e sob esta ótica, são registros de corpos sempre falados, descritos e analisados por adultos, não tendo voz própria, sobre as formas como vêm sendo interpretados, expressos, percebidos.

PALAVRAS-CHAVE: infância; fotografia; arte; criança; imagem.

ABSTRACT

This study analyses the image of children in the paintings and photography. The Children's image insinuates a test of modulation of social affectionateness on infancy, which permits that lesser explored aspects may be treated in regard to the image of children. Children in paintings and photography become angels, little girls entwine themselves and become part of the composition of the painting, bodies lie on sheets, little boys transfigure the turbulence of childhood. Landscapes are permeated with the enigmas of infancy. Children's images are not portrayed with a defined infancy. What gives them strength is that they are political images, and images that are inseparable from social unconsciousness. It is through this perspective that they are records of bodies that are always talked about, and described and analyzed by adults, without manifesting through their own voices in regard to the forms that are being interpreted, expressed, and perceived.

KEYWORDS: childhood; photography; art; children; image.

¹ Em latim o termo *Imago* refere-se à imagem em sentido múltiplo, que pode ser tanto a imagem material, mental ou a imagem de Deus. *Imagem* também pode ter equivalentes em vários idiomas. Em Alemão o termo utilizado para designá-la pode tanto ser *Bild* quanto *Vorstellung*. Em inglês a grafia é mais próxima do português *Image*, ou do Francês *Image*, ambos com pronúncias diferenciadas. Em Italiano encontramos *Imaginare*. A consulta a dicionários das línguas citadas nos mostrou uma certa similitude nos significados, a exceção da língua alemã, que possui um termo para imagem material *Bild*, que pode significar quadro, gravura, estampa etc, e outro termo para representação mental, neste caso utiliza-se mais correntemente o termo *Vorstellung*, que também pode significar memória imaginativa, imaginação, ou ainda as imagens dos sentidos.



Tornar visível

O termo *imagem*¹ encerra significados que vão além da mera representação mental ou material daquilo que é percebido pela visão. Na Grécia antiga há dois termos para designar o que conhecemos hoje por imagem: *eikon* — ícone — refere-se a imagem mas relativa a *eidōs* — cuja acepção relaciona-se à essência, o segundo termo *eidolon* — ídolo refere-se à imagem relacionada a forma material, física, isto é, a imagem

constituída numa matéria. Na acepção usual, a elaboração mental de uma imagem passa pela sensação anteriormente experienciada, ou como afirma Merleau-Ponty pela *percepção*. Ao recuperarmos uma imagem, ou ao vermos determinadas imagens estas nos provocam sensações, as quais são acompanhadas de emoções que podem ser agradáveis (e)ou desagradáveis, mas que a um termo nos tomam *pela atividade do espírito*². Contudo, a representação (imagem) concreta pode ainda servir para ilustrar uma idéia abstrata, ou uma idéia subjetiva. Para Merleau-Ponty o conceito de subjetividade está intrinsecamente relacionado ao conceito de intersubjetividade, especialmente no que se refere a uma concepção de ser humano que integre em sua constituição a experiência da alteridade. Baseando-se nos estudos Hurssel, Merleau-Ponty desenvolveu argumentações centrais quanto à fundamental importância da experiência intersubjetiva para a constituição da subjetividade, assim como para a concepção de toda e qualquer forma de conhecimento. Bergson utiliza o termo imagem num conceito ampliado que esta relacionado a qualquer apresentação ou representação sensível: “Eis-me, pois em presença de imagens, no sentido mais vago em que se possa tomar esta palavra, imagens percebidas quando abro meus sentidos, não percebidas quando os fecho. Todas essas imagens agem e reagem umas sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, a que eu chamo de leis da natureza (...)”.³ As acepções dos termos imagem e imaginação parecem caminhar juntas, e por vezes confluem, uma vez que a imaginação pode estar relacionada à capacidade de combinarmos imagens em sucessões que a um certo modo, imitam os fatos da vida, mas que não representam nada de real, ou de existente, isto é, esta capacidade imaginativa constitui uma certa ‘imaginação criadora’, e, sem evitar o termo ‘criação’, podemos supor que há então uma combinação nova de imagens.

Semelhança é um termo cuja acepção designa as características comuns de objetos distintos. Em grego, semelhança está relacionada ao termo *eidolon*, e aparece como as propriedades que guardam similitudes entre representado e representação. Assim, é possível que haja uma disposição de nossa capacidade de imaginação, que consiste em perceber um objeto ou rememorar-lo, de tal modo que podemos evocar a idéia de um objeto ou algo que nos parece semelhante, porém, a rigor não se pode reconhecer uma semelhança entre duas coisas a não ser que ambas guardem numerosos traços de similitude. Esta noção de semelhança é relativa a uma certa orientação do exercício imaginativo, isso porque a acepção da palavra similitude é a um certo modo vaga, ou imprecisa, e pode referir-se a uma simples analogia, isto é, à simples possibilidade de uma aproximação, de uma comparação. Em outros termos, é semelhante o que podemos assimilar, ainda que muito diferente em si e mesmo para a nossa sensibilidade.

A expressão “Á imagem e semelhança” deriva, do grego antigo, e refere-se a idéia de que o homem foi feito à imagem (*eikon*) e semelhança (*eidolon*) dos deuses, e encerra assim um duplo sentido pois refere-se tanto a essência (anima — alma), quanto a similitude física (*eidolon*). Nesta acepção tal expressão — à imagem e semelhança, é importante para este estudo, à medida que a pretensa construção de imagens (*eikon*) de crianças estudadas nesta pesquisa, sugere, a um golpe de vista, similitudes onde de fato não há, isso porque, as infâncias vividas por crianças de carne e osso em

² Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

³ BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

⁴ Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Psicologia e pedagogia da criança*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 84 e 85.

⁵ MERLEAU-PONTY, 1999, op. cit. p. 114.

⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 85.

muitos casos, pouco se assemelham à projeção daquilo que o adulto sugere que a criança deve ser, isto é, imagens e semelhanças são, a um termo, ambivalentes. Dito de outra forma, talvez exista entre ambas — imagem (a pintura, a fotografia) e realidade vivida, apenas analogias entre maneiras de agir, e sofrer a ação de outrem: há uma fissura entre representação material — pintura, e a criança, sujeito das ações dos adultos que vivem uma infância imaginária, isto é, Merleau-Ponty afirma que nas relações adulto/criança: “a criança é aquilo em que nós a transformamos... A Pedagogia será, portanto, a descrição da imagem que o adulto tem da criança.”⁴

Imagem e representação não são termos facilmente dissociáveis. A etimologia da palavra representação deriva da forma latina *'repraesentare'* — fazer presente ou apresentar de novo, fazer presente alguém ou alguma coisa ausente, inclusive uma idéia, por intermédio da presença de um objeto. O termo indica que as relações entre as coisas se dão por similitude, idéia que permanece até meados do século XVI. O pensamento cartesiano parece ter influenciado a idéia de representação. A partir dele as coisas deixam de ser olhadas e reconhecidas como tal, e passam a ser mais do que os olhos podem ver, isto é, a noção de realidade pode ser enganosa, ou uma ficção, pois tudo é, e nada é. Se antes a imaginação parecia ser algo ilusório, depois, as coisas passaram a sair do 'plano do real', ou seja, representação, para o plano das taxonomias. Em outros termos, o objeto não precisa mais estar presente, pois a própria imagem pode evocá-lo. Porém, desses usos da palavra representação, pode-se reter um ponto em comum, já que ela é um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, 'tomará' o lugar de quem representa. Assim, a oscilação entre substituição e evocação mimética está registrada. A imagem da criança, por exemplo — que é o que nos interessa neste estudo, é percebida como representação, uma vez que decorre do ato de produzir algo a partir de uma prática simbólica que se transforma em outras representações. Então, um fato não pode ser entendido apenas como 'o fato em si', isto é, seja qual for o meio, o que temos é a representação do fato. A representação é uma referência e temos que nos aproximar dela, para nos aproximarmos do fato. A representação do real, ou o imaginário é um elemento de alteração do real e de atribuição de sentido ao mundo.

Para Merleau-Ponty a representação exige a dimensão fenomênica do objeto para sugerir a invenção. O filósofo francês formula esta idéia sugerindo que a pintura não busca o exterior do movimento, mas suas cifras secretas⁵. Conforme o olhar vai tornando visíveis os meandros dessa realidade, coloca também em evidência determinados mecanismos implícitos no processo, suscitados por certa sensibilidade. Merleau-Ponty distingue, contudo, o ato do ver natural e o do ver perceptivo, segundo sua concepção de percepção fundada no 'corpo-próprio'. Ver é entrar num universo de 'coisas' que se mostram, o perceptivo não se esgota na representação, o que possibilita compreender que mesmo a imagem (pintura/fotografia) permanece como uma modalidade de “ser-no-mundo”⁶. A representação se faz sobre um mundo que é comum ao de nossa existência, mas, a partir de uma concepção de percepção relativa à capacidade visual, ela vê retirada essa comunidade em nome de uma visualização que não é algo encarnado — ou de carne. A abordagem fenomenológica sobre a representação leva a uma convergência da história, da sociedade

e da ciência no fio condutor comum como coisas do homem, isto é, estas não são fragmentos *partes-extra-partes*⁷, ou seja, ciência, história e sociedade possuem significados constituídos culturalmente por linguagens específicas, e estas linguagens reconstituem a história desses significados, cuja compreensão vai se fazendo na medida em que elas fazem sentido nas experiências de cada um. Deste modo, o que Merleau-Ponty, sugere como tarefa da fenomenologia não é o trabalho ‘de representação’ de nossas experiências, trata-se, sim, de levar nossas experiências à expressão ‘pura’ de seu sentido. O que implica o reconhecimento de que há, junto às nossas experiências (ir)refletidas, uma capacidade expressiva. A noção de representação desenvolvida por Merleau-Ponty, constitui-se importante para a análise das imagens de crianças. Mais que representação as imagens de crianças parecem ser criadoras de sentidos, na relação dos sentidos que perpassam as sensações, atos e experiências dos adultos sobre a infância. E é a partir desses sentidos que a visão adultocêntrica constrói o seu discurso, veiculado para a sociedade, seja através do discurso pedagógico, seja através de imagens (pintura, fotografia, entre outras). Importa, portanto, identificar e analisar, através dessas relações, o que a imagem da criança de fato representa, como representa, e sobre quais estratégias se fundamentam as semânticas da infância.

As imagens de crianças provocam nossos sentidos, elas nos causam sentimentos que são contraditórios, sobre o fenômeno da infância, com elas sentimo-nos consternados, apaziguados ou embevecidos. Nesta medida elas podem nos oferecer um elogio idílico à pureza e à suposta inocência da infância. Assim são os retratos de crianças da nobreza e da aristocracia aos quais pintores como Diego Rodriguez de Silva y Velázquez (1599-1660), que é considerado o maior representante da pintura espanhola do século XVII, se dedica a pintar. As obras sacras que apresentam as crianças como anjos são encontradas fartamente nas pinturas dos pintores italianos como Raffaello Sanzio (1483-1520), ou como os corpos erotizados dos angelicais meninos do também pintor italiano Agnolo Bronzino (1503-1573), ou posteriormente, já no século XX, encontramos as sexuadas meninas do pintor francês Balthasar Klossowski de Rola ou Balthus, (1908-2001), ou ainda as fotografias de Charles Lutwidge Dodgson — mais conhecido como Lewis Carroll Carroll (1832-1898)⁸, e as mais recentes, de Anne Geddes, (1956) fotógrafa australiana, e Loretta de Lux, (1969) fotógrafa alemã. São imagens que parecem ter o objetivo claro de provocar catarse, dando a idéia de algo etéreo, sensual e erotizado.

‘Retratos’ de certa infância

O termo retrato deriva da forma latina *retahere* e significa copiar. Em pintura, o retrato, chave na qual se inscrevem as obras de Velázquez, analisadas neste estudo, surge como gênero autônomo, a partir do século XIV, mas seria no século XVIII, sobretudo, que a difusão retratística acompanharia os anseios da corte e da burguesia, de projetar sua imagem na vida pública. Neste gênero, tanto as figuras quanto o ambiente doméstico são representados com extrema atenção aos detalhes, cores e texturas. A produção de retratos se expandiu de acordo com uma conduta social burguesa que tinha o homem como centro das atenções.

⁷ MERLEAU-PONTY (1999), op.cit., p.110.

⁸ Cf. CARROLL, Lewis. *Lewis Carroll — The Complete Fully Illustrated*. London: Gramercy Books, 1996; CARROLL, LEWIS & COHEN, Morton N. *The selected Letters of Lewis Carroll*. London: Macmillan Uk, 1989; BUNNELL, Peter C.; TAYLOR, Roger; WAKELING, Edward *Lewis Carroll, Photographer*. Princeton University, 2002. Ver ainda: FILIPPIS, Raffaella; COHEN, Morton N. *Lewis Carroll: uma biografia*. São Paulo: Record, 1998; UCHOA, Sebastião. O universo visual de Lewis Carroll. In: *Crítica do ouvido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

⁹ VELÁZQUEZ, Diego. *As meninas*, 1656, O/T 318X276 cm, Museu do Prado, Madri.



Figura 1. Diego Velázquez, *As meninas*.

O tratamento dado aos retratos procurava realçar o caráter e o papel social que cada representado desempenhava na sociedade. Exemplo emblemático deste gênero é a tela *As meninas*, pintada em 1656⁹. Nela podemos ver ao centro a infanta Margarita ladeada por duas damas de honra, à esquerda Velázquez, à direita no primeiro plano dois anões: sendo Nicolaso Pertusato (com o pé repousado sobre o cão) e a anã Maribarbola. Ao fundo encontra-se Nieto, o chefe da tapeçaria da corte. No segundo plano: mais uma dama de honra e um homem. A composição demonstra, não apenas a maturidade do pintor, mas também seu domínio cenográfico, pois ao mesmo tempo em que coloca em cena todos os personagens que aí estão, coloca-nos, seus espectadores, na cena em que aparecem os reis da Espanha, Filipe IV e sua mulher Mariana, que como nós, estão “fora” dela. Os soberanos estão em cena através do espelho que os reflete, enquanto “nós”, espectadores, não encenados, somos “representados” *in absentian*, na representação imaginária que nos expõe. O reflexo no espelho mostra, calculadamente, aquilo que os protagonistas olham. O uso do espelho e seu efeito, tal como usou Velázquez, já havia sido utilizado por Jan Van Eyck (pintor flamengo, 1390-1441), na tela *Os esposais dos Arnolfini*, de 1434. Nesta obra, vemos através do espelho a cena refletida por trás, e nela

aparece também a imagem do pintor e testemunha.

Há aí um jogo de metamorfoses que se estabelece entre a cena e o espectador, instigando a pergunta: “Somos vistos ou videntes?”¹⁰. A despeito da vivacidade da cena é possível perceber que o pintor compôs a pose dos retratados de forma cuidadosa, de maneira a transmitir a idéia de nobreza. É um retrato vívido de uma cena do cotidiano que nos dá algo como uma ‘fotografia instantânea’ da época.

Em outra tela, o *Retrato da Infanta Margarita da Áustria*, há um estratagema de composição, na roupagem suntuosa e nos feixes de luz que incidem sobre o tecido das vestes da menina, mostra que o pintor não apenas tinha consciência da destacada posição social da retratada, como tal posição é enfatizada no modo como o pincel reproduz o brilho do tecido e na harmonia delicada das cores, ou ainda a intensidade com que capta a expressão fisionômica da menina, detalhes pintados de forma tão real que se constituem num registro artístico de uma sociedade cuja conduta parece ostensivamente aristocrática, ressaltando seu culto ao refinamento cortesão, cujos acessórios — as vestes suntuosas, o fino lenço na mão direita da infanta, o reposteiro ou cortina que emolduram a composição — realçam uma dignidade que se pretende natural, isto é a composição cristaliza os ideais de nobreza da época. Lembremos, no entanto, que durante o reinado de Filipe IV, a Espanha desenvolveu uma política que exigia das colônias pesados impostos, oprimia os espanhóis e sob o argumento de socorrer os colonizados, utilizava diversas maneiras para tirar dinheiro do povo, dentre elas pregava o voto de pobreza. Há, portanto uma discrepância entre as imagens que procuravam ostentar a riqueza e poder da corte, e a política adotada com seus súditos.

Num outro retrato, pintado por Velázquez — *Príncipe Filipe Próspero da Espanha* é possível ver várias tonalidades de vermelho, no tapete, no tecido da poltrona, no reposteiro, ou ainda nas mangas da roupa do menino e nas suas faces rosadas, tonalidades que combinadas com os tons frios em branco e cinza, ou argênteo ao fundo, nos dão a impressão de uma composição harmoniosa. A disposição do pintor sugere que ele procurou espelhar a realidade em muitos pormenores. O detalhe do desenho da cadeira, a luz incidente sobre a jóia que adorna a roupa do infante, o cachorrinho cuja pelagem nos dá idéia de algo natural. A cena em nada se assemelha à alegria e ao folguedo infantil, há uma desconcertante calma quase melancólica. A luz dança em seu traje reluzente, mas nem por isso o retrato transmite a “leveza esperada da puerícia”. A posição formal e cerimoniosa com que são retratadas indica que as crianças da alta nobreza eram mais retratadas do que as outras e em muitos desses retratos é difícil distinguir meninos de meninas, ambos suntuosamente vestidos e com feições dúbias. Porém, há um objetivo claro na produção destas pinturas. Muitos retratos foram pintados a fim de firmar casamento entre os filhos dos monarcas de diferentes cortes, o que significava um acordo de união entre elas (as cortes) mais do que a união dos próprios representados. Dentre boa parte de retratos pertencentes a acervos de museus, há certo número de artistas desconhecidos, uma vez que estas telas circulavam de uma corte a outra, sendo difícil precisar sua origem com o passar dos anos. Além disso, muitos dos acordos de casamento sequer se consumavam em razão da morte precoce dos infantes retratados. O detalhamento minucioso de seus trajes nos dá, não obstante, uma noção precisa de como os príncipes e princesas

¹⁰ Cf. FOUCAULT, Michel. “Las Meninas”. In: *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 21.

¹¹ PEPPIAT, Michael. Retratos de Crianças. In: Fundação Armando Álvares Penteado e Fundación Yannick y Bem Jacober. Nins: retratos de crianças dos séculos XVI ao XIX. *Catálogo da Exposição*. São Paulo: FAAP, 2000.

¹² Idem.

¹³ VU, Yannick. *Nins*. In: Fundação Armando Álvares Penteado e Fundación Yannick y Bem Jacober. Nins: retratos de crianças dos séculos XVI ao XIX. *Catálogo da Exposição*. São Paulo: FAAP, 2000.

¹⁴ Idem.

¹⁵ O termo *putto*, *puttino*, deriva do latim *putus*, puro, franco sincero, que por sua vez deriva de *pusus*, que significa criança.

¹⁶ SANZIO, Raffaello. *Madonna Sistina*, 1512-1514, Óleo sobre Tela, 295 X 224, Gemäldegalerie, Dresden.

eram vestidos. De fato os pintores mais habilidosos e mais conhecidos eram chamados pelas famílias mais abastadas e influentes as quais exigiam que seus descendentes fossem retratados¹¹. Raramente um artista se furtava a tal exigência, esta era uma atitude ‘diplomática’ e política¹². A despeito das imposições de seus patrões os artistas subvertiam colocando na tela um olhar não mediado, de seus modelos crianças.

Com o tempo a burguesia também adquiriu o hábito de tornar-se ‘imortal’. Com a burguesia o retrato tornou-se mais elegante do que em qualquer outro momento. Nos retratos, um aspecto que salta aos olhos é o fato de a face ser o centro da pintura, focando a atenção do espectador, pois a precisão com que eram pintados, visava, sobretudo aumentar a verossimilhança, concentrando a expressão nos olhos.¹³ Lembremos, porém, que os retratos, conforme nós os compreendemos, não existiam na Idade Média. É possível que os artistas usassem figuras convencionais e nele escrevessem o nome de pessoas que desejavam ali representadas. Contudo, e a despeito da numerosa produção de retratos, não podemos determinar a partir deles se aquelas crianças retratadas receberam mais ou menos atenção do que em outros períodos históricos, e mais ainda, não podemos supor que houvesse formas de comportamento de crianças, ou de ações de adultos para com tais infantes mais ou menos típicas em um país ou outro. Podemos afirmar, entretanto, que os príncipes, aristocratas ou burgueses ali representados tiveram uma infância distinta do que nós entendemos hoje por este termo¹⁴. Talvez estas obras expressem mais a natureza transitória da infância. Em outros termos, as crianças sempre apareceram na arte antes mesmo dos retratos se tornarem o objeto do desejo de famílias abastadas.

Na estatuária grega é possível ver cenas de crianças brincando, assim como no século XVI o ímpeto de preservar os atributos e ‘encantos’ da infância foi perseguido por muitos artistas. Não são raras as figurações de crianças como anjos, cupidos, ou ainda a representação do Jesus Menino. Um dos expoentes desta forma de figuração da criança é o pintor italiano, Rafael. Sua obra é importante para este estudo à medida que foi amplamente reproduzida durante a segunda metade do século XX, em uma infinidade de objetos de consumo, tais como cadernos escolares, agendas, pôsteres, caixas, embalagens, cartões, entre outros. Esta insistente referência ao idílio da criança, tem despertado a atenção de estudiosos do campo da infância. Não ao acaso o interesse em representar a “pureza” da criança aumenta na mesma razão em que aumentam as pesquisas sobre a infância e sua educação, e não obstante cresce o interesse social pela proteção aos sujeitos de pouca idade.

No século XVI, porém, o pintor Raffaello Sanzio (Rafael) retrata vigorosamente a criança como anjo. Não são raras as imagens do *Putto*¹⁵, ou do cupido, inspirado em Eros, muito embora Rafael, tenha se tornado mais conhecido por suas *Madonnas*, suas imagens costumavam ser repetidamente ladeadas pelos pequenos anjos, ressaltando assim, a graça e copiosidade da cena. Suas composições se combinam, num todo harmonioso, em virtude da luz que as impregna, e das figuras que são desenhadas com especial cuidado. Tomemos *A Madona Sistina*¹⁶ como um bom exemplo do que se pretende demonstrar neste estudo. A composição versa sobre um tema que lhe era especialmente importante — a Virgem e o Menino. Grande parte de sua obra inicial em Florença centrava-se nesse tema, a que ele voltou com variação. Como boa parte das obras de Rafael, esta pintura tem certa

leveza que torna a cena natural, estratagemas que ocultam o planejamento e a atenção ao detalhe em sua criação.



Figura 2. Raffaello Sanzio, Madonna Sistina.

A face da *Madonna* é cuidadosamente modelada e se esbate à luz, os corpos possuem uma volumosidade, que se antevê sob o manto, a forma firme e terna como a Virgem segura o menino, o homem vestido com um suntuoso manto dourado ergue os olhos para observá-la, há aí uma disposição entre o homem e a jovem que ladeiam a Madonna. As figuras são distribuídas de maneira a formar uma composição simétrica, mas em nada rígida. Cada figura parece movimentar-se com serenidade e fluência. Porém, há algo que desvia nossa atenção do tema principal: os dois pequenos anjos que estão pendurados no primeiro plano na base da tela. O olhar de ambos conduz o olhar do espectador à cena principal.

¹⁷ ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

¹⁸ Idem, p. 107.

¹⁹ Idem, p. 112 e 113.

²⁰ Idem, p.114.

²¹ Idem, p. 114.

Esta, como outras composições de Rafael, inscreve-se na chave da preceptiva seiscentista. Alguns dos preceitos depreendidos da tela podem ser identificados no *Da pintura*¹⁷, de Leon Battista Alberti. Nesta obra Alberti divulga pela primeira vez na literatura artística, os fundamentos teóricos da pintura, nela encontram-se as leis da perspectiva, que dominaram a arte ocidental por séculos, bem como os preceitos compositivos que nos interessam neste estudo. Tanto a perspectiva, quanto a retórica são preceitos seiscentistas, isto é, a retórica empresta à pintura os elementos que tornam a composição “ornada e agradável”. O primeiro elemento retórico a registrar é a ‘história’¹⁸: que “proporciona maior glória ao engenho (...) [e] os corpos são partes da história”, que seguindo o modelo gramatical pode ser visualizada como cena. Na história, como na pintura, o que lhes proporciona ‘prazer’ é a variedade e copiosidade da cena. Para Alberti:

*é muito copiosa a história em que em seus lugares se misturem velhos, jovens, meninos, mulheres, meninas, criancinhas (...) a copiosidade do retrato acarreta muita satisfação — o espectador se detém a olhar todas as coisas... é agradável a pintura em que os corpos e suas poses sejam bem diferenciados... E se a situação o permitir, alguns estarão nus, alguns em parte nus, em parte vestidos, mantendo-se sempre o pudor e o recato... e que haja um esforço para que não se repitam gestos e poses*¹⁹.

Alberti prossegue afirmando que a história deve comover a ‘alma’ dos espectadores, o que é possível somente se seus protagonistas manifestarem seu movimento de ‘alma’²⁰, isto é, as atitudes e paixões, portanto, compõem a persuasão e têm o objetivo de instruir, agradar ou mover²¹. Deste modo, os anjos raffaelistas inscrevem-se na chave do ornato, e orientam o olhar do espectador à cena, isto é, à história. Porém, uma vez retiradas da composição e reduzidas em seu tamanho, estas imagens parecem destituídas de sentido, e funcionam mais como ilustrações, perde-se assim um de seus principais atributos que é o de constituírem parte do conjunto do plano.

Não ao acaso, esses anjos, fragmentos de um conjunto, são objetos de fartas e variadas reproduções, no final do século XX. Eles sugerem inspirar uma suposta pureza da infância, como também sugerem que a criança é portadora de uma promessa de algo novo, milagroso, surpreendente. No entanto, com a preceptiva podemos perceber que anjos, cupidos, querubins compõem o ornamento da cena e conduzem o olhar do espectador à história. Porém, através de uma analogia fácil são considerados no século XX como testemunho incontestado de uma percepção de infância ‘pura’, ‘inocente’ e ‘dócil’, supostamente vigente na Idade Média:

Afeccionalidade da infância

O gosto por linhas delicadas e o motivo gracioso e requintado dos anjos, não se esgotou na pintura seiscentistas, ao contrário, podemos ver replicados no final do século XIX, os mesmos cânones utilizados nas pinturas de Rafael ou Bronzino, como ocorre nas escolas Francesas, nas quais pintores brasileiros foram formados. Apesar do tema comum, as composições de Bronzino guardam óbvias diferenças com as de Rafael.



Figura 3. Bronzino, *Alegoria de Vênus e Cupido*.

Bronzino retrata *i putti* de forma mais sensual e erotizada. Uma de suas obras mais conhecidas é a *Alegoria a Vênus*²², esta tela é um exemplo interessante: os corpos são propositalmente²³ contorcidos, as expressões exageradas e o movimento é enfatizado, através da disposição dos braços das figuras. A tela representa Vênus a deusa do amor, que é eroticamente beijada por Cupido, seu filho, que ao beijá-la afaga seu seio esquerdo. À direita da tela destaca-se a figura do *putto*, que nesta alegoria simboliza o prazer. Ao fundo, atrás do *putto*, podemos vislumbrar a Astúcia, figurada pela jovem envolta por uma serpente. À esquerda a mulher que puxa os cabelos representa o Ciúme.

A composição é alegórica, sugere que o amor (representado pela Vênus) e o ciúme estão sempre juntos, no entanto acima do Ciúme encontra-se a Verdade, simbolizada pela mulher que observa ao alto, o Senhor do Tempo, situado acima à direita da tela, sustentando sobre o ombro a ampulheta, suscitando as combinações de sentimentos que o amor de

²² BRONZINO, Agnolo. *Alegoria de Vênus e Cupido*, (1540-45) Óleo sobre madeira, 146 cm X 116 cm. National Gallery, Londres.

²³ Durante o século XVI existiam várias doutrinas, sejam escritas, sejam de execução. Nos textos a que tive acesso não foi possível identificar a origem do cânone que orienta a contorção dos corpos, ou alongamento deles, porém, eles já aparecem em Botticelli (1445-1520). As doutrinas escritas, por mim consultadas, foram: VASARI, Giorgio. *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*. Torino: Einaudi, 1991. ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*, op. cit., HOLANDA,, Francisco. *Da pintura antiga*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983 e a tradução do Primeiro Comentário de Lorenzo Ghiberti, publicado em: BAGOLIN, Luiz A. *Primeiro Comentário de Lorenzo Ghiberti: tradução, apresentação e notas*. 1. ed. São Paulo: Departamento de Filosofia da USP, 2000. v. 1. 117 p.

²⁴BRONZINO, Agnolo. Retrato de Leonor de Toledo com seu Filho, óleo sobre Painel de Madeira, 1540 circa, Galeria Nacional de Washington.

Vênus supõe: paixões, desejos, prazeres, ciúme, poder e astúcia. Porém a Verdade desvendará a difícil e perigosa combinação de terrores e alegrias, inseparáveis de Vênus.

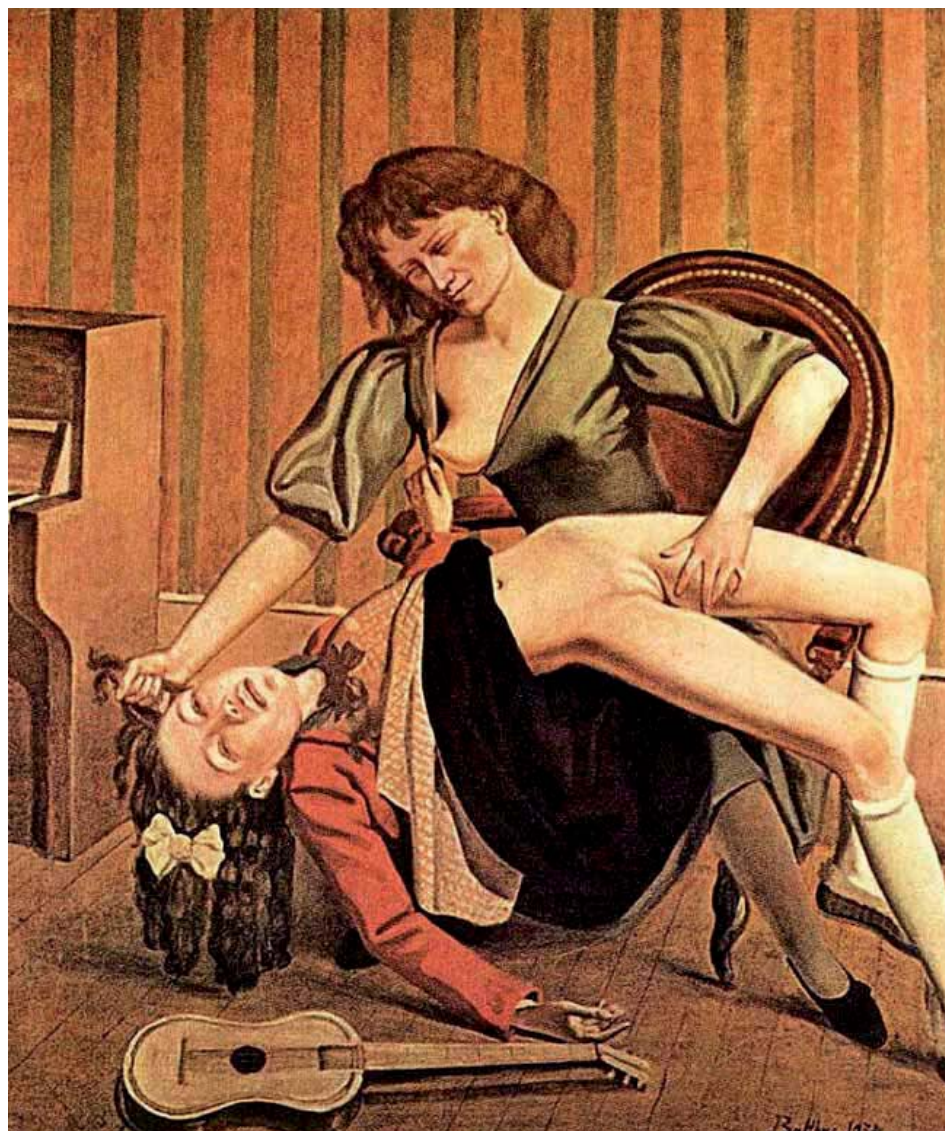


Figura 4. Balthasar Klossowski de Rola, Balthus, *Lição de Guitarra*.

Não podemos esquecer, porém, que Bronzino era um pintor da Corte. Como tal retrata a nobreza e a aristocracia com constância, dedicando-se, portanto ao gosto e às imposições de seus retratados, isso não significa que Bronzino não tenha conseguido subverter tais imposições, ao contrário, em seus retratos invariavelmente as poses “parecem” propositalmente rígidas. As expressões, por seu turno “parecem” frias e destituídas de quaisquer traços de emoção. Em outra tela, o *Retrato de Leonor de Toledo com seu filho*²⁴, datado de 1545, como em outros retratos do pintor, sobressaem as faces da mulher e do garoto, cuja geometrização as torna indecifráveis, o que lhes proporciona um aspecto elegante de incontestável posição social, mas igualmente fútil e pomposo se nos detivermos na roupagem suntuosa e minuciosamente desenhada, nas reluzentes jóias que adornam a mulher. A expressão dos olhos, no entanto, ressaltam a indiferença dos retratados,

e a postura rígida de ambos, lhes confere ainda um ar distante e impetrável, como na face marmórea do garoto, chave que se repete no *Retrato da filha ilegítima de Cosimo I*, ambas composições parecem mais esculturas do que propriamente pinturas. Tanto Rafael quanto Bronzino estiveram 'na moda' desde o final do século XIX, portanto o tratamento que ambos deram a imagem da criança não pode ser ignorado. Artistas do ocidente estudaram os antigos mestres, não apenas os pintores do Dezenove ou do Vinte se serviram dos cânones das pinturas analisadas neste estudo.

Nos anos 70 do século XX, Balthus, referenciando-se em cânones utilizados por Bronzino, imprime em suas telas uma acentuada erotização de crianças. Em suas composições o artista não se esquiva de caracterizar uma atração de forma carnal, e um espectro de amor opressivo. Basta observarmos *A Lição de guitarra*²⁵ para nos apercebermos do erotismo que corre entre as figuras representadas, um apelo em nada metafórico, contudo, criativo e eficaz. O *Museum of Modern Art* (MoMA) de Nova Iorque, numa exposição nos anos 90, optou por não exibi-la, em razão da relação de dominação sexual explícita entre as personagens, o que poderia impactar de tal modo os espectadores que comprometesse a exposição.

²⁵ BALTHUS. *Lição de guitarra*, óleo sobre tela, 1934, MoMA-NY.



Figura 5. Lewis Carroll, Alice Lidell Vestida como Mendiga, 1859.



Figura 6. Lewis Carroll, Alice Lidell, 1859.



Figura 7. Lewis Carroll, Alice Lidell, 1859.



Figura 8. Lewis Carroll, Nu Reclinado, 1879.

²⁶ Cf. UCHOA, Sebastião, op. cit.

²⁷ UCHOA, S. op.cit.,p.142.

²⁸ Nelson Leirner (1932) artista plástico brasileiro. Pintor, desenhista, cenógrafo, professor e realizador de instalações. Viveu de 1947 a 1952 nos Estados Unidos onde estudou Engenharia Têxtil, mas sem concluir o curso. Entre 1956 e 1958, estuda artes plásticas. De volta ao Brasil, faz sua primeira exposição individual no ano de 1961, em São Paulo. Em 1966, funda e integra o Grupo Rex, ao lado de Wesley Duke Lee, Carlos Farjado, José Resende, entre outros. Sobre a série *Trabalhos feitos em cadeira de balanço assistindo televisão* (1997) ver: LEIMER, Nelson. *Arte e não-arte*. São Paulo: Galeria Brito Cimino, 2001, p. 20-25.

Como em Lewis Carroll as composições de Balthus seguem um jogo ficcional, entre imaginação e uma realidade²⁶ improvável, enfatizada por um erotismo intimista, no qual crianças aparecem em interiores, adormecidas, cândidas ou perversas, passivas ou angustiadas. Carroll possuía a vantagem da instantaneidade da fotografia o que lhe garantiu um grande número de imagens. Porém, as similitudes entre as meninas retratadas são dignas de comentários, suas fotografias são igualmente sensuais e erotizadas merecendo um estudo mais aprofundado acerca da centralidade da infância, sobretudo das meninas, em sua produção literária e fotográfica. Sua declarada preferência por meninas — em suas correspondências, Carroll dizia que adorava crianças, exceto meninos — rendeu-lhe a fama de ninfomaniaco. Carroll começa a fotografar em 1855, tendo como musa mais freqüente Alice Liddel para quem escreveu *Alice no país das maravilhas* (1865), sua obra literária mais conhecida. Alice era filha de um colega da Universidade. Ao conhecer a família de Henry Liddel, Carroll encanta-se com as meninas e passa a fotografá-las com freqüência e em poses sensuais, erotizadas: “enfim reconheça-se, que no Carroll fotógrafo de meninas subjaz um sátiro desviante, perturbador para as normas comportamentais não só do seu tempo como do nosso²⁷.” Seu gosto por fotografias posadas e sensuais de meninas entre 8 e 12 anos, fez com que a Senhora Liddell, mãe de Alice o mantivesse longe de suas filhas. Após este afastamento dos Liddel, Carroll tornou-se recluso e não voltou a escrever para crianças, continuando seus estudos sobre lógica e matemática na Universidade de Oxford.

Insondável metáfora

As fotografias de crianças, que tanto apreciamos na atualidade, registram aspectos trabalhados nas composições rafaelistas ou bronzinianas, mas que por muito tempo nos passaram despercebidas. Porém, há um componente que necessita ser registrado. No século XX como em nenhum outro, a imagem da criança foi objeto de consumo e desejo dos adultos, na mesma medida em nenhum outro momento da história as imagens de crianças foram cristalizadas com tanta perversidade como no século XX. Basta lembrarmos das “encantadoras” fotografias de Anne Geddes, estampadas em uma série inesgotável de artigos de consumo para a classe média, e como mais um capricho do capital a fotógrafa tornou-se internacionalmente conhecida e enriqueceu a custa de algo que parece estar no imaginário do adulto: a erotização da criança dissimulada sob a imagem da inocência e pureza. Nas fotografias de Geddes as crianças são colocadas nas situações mais absurdas, como uma criança sentada sobre botões de rosa, numa forma fálica. No ano de 1998 o artista plástico Nelson Leirner²⁸ fez intervenções sobre as fotografias de Geddes, ressaltando seu caráter erótico. Os trabalhos, expostos à época no MAM-RJ, foram censurados e o artista processado por espectadores indignados com as intervenções. Não obstante as imagens produzidas pela Neozelandesa continuam a ser consumidas sem que seus consumidores se dêem conta da perversidade de tais imagens. Também sob o espectro de Bronzino figuram as imagens da fotógrafa alemã Loretta Lux, conhecida dos blogueiros, que retrata as crianças de forma adultizada, bizarra e erotizada. A auto-intitulada artista utiliza-se de uma composição entre fotografia e pintura e afirma ser “influenciada” pelas obras de Bronzi-

no e Carroll. Ambas fotógrafas — Geddes e Lux — recorrem a artistas como Rafael e Bronzino para, a um certo termo, ‘justificar’ suas composições. O ponto é que mesmo se dizendo influenciadas por tais artistas, a referência não faz por si, que as imagens produzidas seja por Geddes, seja por Lux se constituam como obra de arte visual. A despeito do gosto, duvidoso, do grande público a respeito dessas produções, elas ficam na superfície do que é aceitável como produção artística, mais ainda, elas traduzem um imaginário sobre a infância que, no mínimo, é uma inversão que se dá numa determinada classe da sociedade e que não tem nenhuma relação com a infância vivida pelas crianças de carne. Enfim, a apreciação de uma imagem cuja temática seja a infância não se faz por analogias anacrônicas, mas por relações infinitamente mais complexas.



Figura 9. Anne Gueddes, *Bebê com Flores*, fotografia, 1996. (domínio público)



Figura 10. Nelson Leirner, *Intervenção sobre fotografia de Anne Gueddes, Bebê com Flores*, 1998.



Figura 11. Loretta Lux, *Paulin*, 2002.



Figura 12. Loretta Lux, *A Sala Verde*, 2005.

Há, portanto, uma omissão que é capaz de resumir verdades singelas, de elevada significação. Recuperar a trajetória da infância e as imagens de crianças produzidas ao longo da história é o desafio do enfrentamento de um passado e de um presente repleto de insondáveis metáforas. Talvez possamos afirmar que a história das infâncias seria um cadinho onde se mesclam as imagens “reais” e “ideais” na enumeração das objetivações e não-objetivações de que as crianças são palco.

Mas como afirmara Aristóteles, em arte, o que importa não é a verdade, mas o verossímil. A liberdade criadora não poderia, portanto ser separada dos comportamentos menos liberados que já se indicam, como nos gestos de Cézanne-criança, na maneira pela qual as coisas se tocam. “O pintor pode apenas construir uma imagem. Cabe esperar que essa imagem se anime para os outros”²⁹. A infância imaginada passa por essa criação do artista: apenas uma imagem a espera de ser animada pelo olhar do espectador. A vivacidade da imanência é o espaço da simultaneidade e do caos, o que não deixa de estabelecer dentro do devir, a base de mudanças de linguagens, tanto de código como de sistema, que é a síntese de uma das questões centrais deste estudo que é a de conservar a arte como força capaz de ordenar o caos.



Artigo recebido em março de 2010. Aprovado em maio de 2010.