

OCULTAÇÕES E REVELAÇÕES: QUESTÕES METODOLÓGICAS NO USO DA IMAGEM DA CRIANÇA EM PESQUISAS SOBRE A INFÂNCIA

Magali dos **Reis** – PUC - Minas

Agência Financiadora: PPCD/ PUC-Minas

Analisar o uso da imagem na pedagogia é antes reconhecer a complexidade de tal articulação. Reportar à relação que se instaura no cotidiano escolar entre a cultura imagética e a educação que dela decorre, requer recuperar continuamente um traço essencial da imagem que é sua capacidade de comunicar, seu conteúdo e sobre quais traços de senso é orientada, de que forma é revestida de sentido e quais êxitos produz. Este é um fértil campo para as ciências da educação. Porém, a imbricação entre imagem e pedagogia, sobre a qual se pensa ainda insuficientemente, restringe-se à concepção de uma visão que opera como um pensamento que se ergue diante do espírito: um quadro ou uma representação do mundo. Sobressai dessa percepção um mundo de imanência e de idealidade. Imerso no visível, o vidente não se apropria do que vê apenas se aproxima dele pelo olhar, se abre ao mundo. (MERLEAU-PONTY, 2004) Estas afirmações fazem supor que necessariamente a imagem traz alguma informação ou em outros termos começemos por compreender que há uma linguagem tácita e que a pintura comunica a seu modo.¹ Deste modo, é possível analisar a imagem que suscita a infância tanto quanto ela (a infância) é suscitada na imagem, há então uma imbricação entre o objeto representado e sua representação, mas esta não ocorre sem uma idealidade, o olhar do pintor sobre a criança ou sobre as condições que o fizeram adulto.

A pesquisa de caráter iconológico requer um minucioso estudo que envolve a exegese da obra, a biografia do artista, suas filiações junto a instituições artísticas, a reconstituição de movimentos artísticos e enfim o próprio contexto sócio cultural no interior do qual se desenvolve esta ou aquela arte. Da complexidade da pintura é preciso antes reconhecer que a amplitude da ressonância da obra de arte, o embasamento estético e cultural mais profundos não excluem motivos político-ideológicos expressos na sua fortuna crítica. Assim é que as figuratividades específicas engendradas no meio artístico brasileiro são ainda pouco exploradas pela pesquisa educacional. Não há uma resposta simples para a problemática da relação entre a pintura figurativa brasileira e o imaginário social que dela emerge. Há três problemas a serem considerados na

¹ Merleau-Ponty, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: Merleau-Ponty, Maurice. O olho e espírito. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. Para o autor *as vozes da pintura são vozes do silêncio*.

historiografia da arte: *primeiro* a biografia dos artistas como elemento determinante do fazer artístico, o *segundo* diz respeito à axiologia ou estética da recepção, e o *terceiro* problema refere-se à via ontológica, relativa à qualidade essencial da obra². Vejamos cada um deles mais detidamente. O primeiro está relacionado com a biografia dos artistas, isto é a vida do artista como mola propulsora de sua arte, e, para tanto, elemento essencial à “explicação” ou “interpretação” da produção artística. Essa é uma problemática pertinente se considerarmos o papel dos sujeitos na história. Contudo, nesta perspectiva de análise é difícil não ficar tentado a penetrar a seara psicológica, a *Gestalttheorie*³ e a psicanálise já o demonstram no início século XX. Em *Leonardo da Vinci e uma Lembrança de Sua Infância*, Freud (2001) procura explicar a obra de Leonardo, a partir de suas vivências na infância, reconstituídas pelo psicólogo vienense, a partir de documentos conservados sobre seu nascimento, ou dos casamentos de seu pai, da morte da mãe e a partir de certas obras como o *Retrato de Monalisa*. Para Freud seria possível dar a conhecer supostos traços da personalidade de Da Vinci a partir destes vestígios, mas estes seriam insuficientes para explicar sua “genialidade”. Eficiente, pois resolve o enigma da personalidade do artista. Contudo não fornece chave para explicação da “obra em si”. Ou ainda, a tentadora teoria de Taine (1939, 1940) que afirma ser o artista produto de seu meio. Grosso modo, Taine considera que o meio em que vive o artista, suas filiações a grupos de artistas ou famílias artísticas e, por fim o contexto sócio-político no qual se insere, “influenciam” sobejamente sua produção artística, e partir desta tríade seria possível explicar a obra, ou o conjunto da obra de determinado artista. O crítico deixa de considerar que toda a sua análise circunda um único sujeito o próprio artista. Mais que isso, ela não o liberta do caráter psicologista da interpretação da obra de arte. A obra não pode ser confundida com a vida do artista, ou ser um apenas um espelho dela.

² Não pretendo neste estudo aprofundar ou resolver a discussão sobre a ‘interpretação’ das obras de arte (se considerarmos que isso seja possível), mas apenas trazer a problemática dos métodos de estudos da arte sempre crispados por enunciações, numa multiplicidade de composições que demarcam formas de esclarecer o método, mas sem obsessões analíticas. O que pretendo é buscar os pontos de convergência, caracterizados por uma forma de articulação recuperadora do procedimento composicional da obra de arte. Em outros termos, é o movimento que busca o reconhecimento de que cada tela é multifacetada, e suas facetas podem ou não ser correlacionadas entre si, e com seu tempo.

³ A *Gestalttheorie* compreende a percepção como a organização de dados sensoriais em unidades que formam um todo ou um objeto cujos elementos podem ser agrupados também segundo a proximidade ou similaridade. Em síntese a Gestalt, procurou explicar os fenômenos relativos à percepção visual, constituindo-se numa teoria da forma, cambiando entre a filosofia e a psicologia. Introduz as noções de forma ou de estrutura, tanto na interpretação do mundo físico como na do mundo biológico e mental.

Um outro aspecto da problemática da interpretação da obra de arte é considerá-la como resultante da análise estética da produção (Kant, 1993), que, em sentido estrito, recorre ao procedimento, e, intrínseco a ele, à biografia do artista. Os problemas decorrentes desta analítica da obra e da produção implicam que ambas têm significação nas quais se manifestam constantemente as preocupações sejam sociais sejam políticas. Para Kant (op.cit.) a interpretação da obra é o momento em que estas preocupações se apresentam de forma mais intensa, e nela sustentam-se conceitos nos quais a predicação de belo se respalda em um *a priori* análogo ao que torna possível a formação e enunciação de opiniões diversas e, conseqüentemente, da opinião pública de forma geral⁴. O ponto fundamental para a aproximação entre produção e produtor reside no fato de que ambas as esferas, estética e subjetiva, se referem ao particular sem um vínculo com o universal. Em outros termos, o que ocorre aí é que a produção artística trata de juízos particulares os quais resultam da percepção entre a representação formal e a recepção, que não estão previamente dispostas a serem subsumidas a um universal já dado. A conseqüência é um exercício reflexivo contínuo do sentimento de estética, que orbita não apenas entre os argumentos, mas também entre as próprias noções. Este, contudo é um exercício do indivíduo, o artista, que contém uma dimensão subjetiva - o pensar e o fazer-, e outra dimensão social - submeter à produção ao espaço público. Ao espectador implica olhar, mas também perceber, deixar-se ver. Na obra de arte, a tela proporciona o espaço de abertura aos demais sujeitos, propiciando a atitude reflexiva. Em outras palavras, ao ver a obra, o sujeito é movido por ela, e deixa de lado a postura subjetivista para adotar posições que são, no limite, parciais e/ou imparciais, num jogo de oposições interdependentes. O problema reside no fato de que a análise do procedimento, do fazer artístico, valoriza, sobretudo a vontade determinada pela razão e através do raciocínio impõe o que é imperativo fazer, o que implica, de certa maneira, entender que o universal, na obra, possa ser subsumido ao particular numa relação determinante. Dois conceitos emergem da fatura crítica, gosto e gênio, para depois relacioná-los com a separação *a priori* entre produtor – artista, e espectador – o público. O gênio é supostamente, quem produz as obras, para isso ele necessita de imaginação produtiva e originalidade. Já o gosto pertence a

⁴ Segundo Kant, op.cit., a crítica do juízo se dá pela utilização do entendimento do sujeito sobre o objeto, vinculado a uma sensação de prazer ou desprazer. Para o autor é preciso que se faça a distinção entre o agradável, o bom e o belo, pois somente este último proporciona o prazer estético, que leva à crítica do gosto.

quem julga valendo-se de um juízo elaborado ou do *sensus communis*. (ARENDR, 1993) O gênio, ao produzir as obras, é inspirado pelo ‘espírito’ que se mostra na arte. No entanto, esta arte produzida pelo gênio necessita de uma etapa complementar para ser comunicável, o que forja a constituição de um espaço que é criado pelo gosto, e é composto pelo “domínio público” do qual fazem parte críticos e espectadores. Se aquele que cria a obra de arte o realiza sozinho, o público que a recebe somente pode ser entendido no plural. Este fato vincula a apreciação das obras à noção de *sensus communis*. (Idem, ib.) No caso do belo, este *sensus communis*, entendido como faculdade de julgar deve ter como parâmetro o gosto. Ele se torna acessível pela faculdade da imaginação, que supõe tornar presente o que está ausente, no momento em que ela transforma os objetos dos sentidos em objetos sentidos. Isso ocorre pela “operação da reflexão”. (Idem, ib.) Deste modo, a faculdade da imaginação tem a capacidade de trazer ao sentido interno algo que não está presente, necessariamente, de modo externo. Este processo que o gosto executa, promove uma escolha que pode agradar ou não. No entanto também existe um outro momento nesta relação que é composto pela atitude de uma nova escolha, a reflexão - sobre a escolha feita pelo gosto, o que remete a uma dimensão pública que vê no gosto um apelo a intersubjetividade porque se inscreve no ato de dizer que algo proporciona prazer. A idéia de comunicabilidade ou publicidade da obra de arte deve ser compreendida com certo cuidado, pois o que pode ser comunicado é apenas a sensação dos sentidos. Em outros termos, os indivíduos possuem a potencialidade para sentir, entretanto, as sensações se inscrevem na ordem privada. No caso da reflexão e o juízo sobre a obra de arte e no limiar sobre o belo, o sentimento de prazer é individual, mas o julgamento tem por base algo que é comum a todos os que avaliam de forma reflexiva e *aprioristicamente* (é importante destacar) pressupõem em pensamento o modo de representação dos outros. Deste modo, a estética da produção, seja ela de caráter psicologizante seja de caráter social, analisa o procedimento, e dela a biografia do artista, mas ambos centrados num personagem, o produtor - o artista, e na sua produção - a obra de arte, o que nos fornece apenas uma parte da decifração do enigma. Isso equivale a afirmar que se o *sensus communis* é movido pelo sentido que permite cambiar-se com as sensações, então é possível que se saia do plano subjetivo e se acesse aos demais. Porém, para que isto aconteça, é

essencial o papel que assume a faculdade da imaginação⁵, pois ela transforma o que nós apreendemos em representação, e é sobre esta faculdade que ocorre o processo de reflexão, base para os juízos do gosto e da apreciação estética. A estes juízos estão vinculados sentimentos e emoções que podem ser comunicados desde que se adote a perspectiva da mentalidade alargada para poder colocar-se no lugar dos demais. Depreende-se daí a existência de uma espécie de simbiose que funcionaria como uma idéia a regular a reflexão e a inspirar as ações.⁶

O segundo problema diz respeito à axiologia ou estética da recepção. Hadjinicolaou (1989) propõe que a história da arte deva levar em conta as instâncias de recepção da obra. Segundo ele, uma obra é reconhecida como tal porque é compreendida, portanto tem sentido para uma época, para um grupo social. O autor entende a permanência de uma obra através do tempo em função da atuação do público sobre essa obra e não em função dela mesma, por valores externos e imutáveis contidos na obra. A estética da recepção, assim colocada, concebe a obra como objeto histórico.⁷ Assim concebida a recepção, entende-se que a obra de arte não é produzida para ser vista e interpretada por críticos e autoridades, mas para ser vista e interagir com o espectador, este em seu papel genuíno, imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico: o papel do destinatário a quem primordialmente, a obra visa. O exame da teoria estética da recepção possibilita perceber o porquê de algumas obras terem sucesso fugaz e outras resistirem através do tempo, sendo inclusive vitimadas pelas sucessivas reproduções técnicas⁸. Deste modo, há obras que, no momento de sua divulgação não podem ser relacionadas a nenhum público específico, mas rompem completamente o horizonte conhecido de expectativas. Segundo Hadjinicolaou este movimento faz dela uma suposta obra-prima, de sentido eterno, porque nela é possível reconhecer as coisas e a nós mesmos. Movimentando-se nos

⁵ Cf. Arendt, op.cit., nesta obra, a autora nos faz lembrar que, na tese de Kant, a imaginação era uma faculdade fundamental para o estabelecimento de *esquemas* que conectassem a sensibilidade ao entendimento.

⁶ Idem. A análise de Arendt acerca dos conceitos da *Analítica do Belo* é importante para este estudo pois a autora os vincula a reflexões políticas, como, por exemplo, as reflexões feitas sobre o fenômeno totalitário que vitimou parte do século XX. Embora a autora, no livro citado, pretenda a uma interpretação da obra de Kant, é notável o fato de, por vezes, afastar-se da interpretação mais evidente de alguns conceitos kantianos bem como parece distanciar-se da estrutura do sistema de onde se originam.

⁷ A escola marxista trata o leitor do mesmo modo como trata o autor, procurando reconhecê-lo em sua classe social.

⁸ Sobre a reprodução técnica da obra e arte ver Benjamin, Walter. *A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica*. In: Benjamin, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

códigos visuais do espectador, do receptor, a obra será entendida e assimilada na exata medida em que seu horizonte de produção puder acrescentar-se ao horizonte do observador. O espectador mais preparado sobre determinado assunto entenderá melhor e com mais segurança a obra. O artista melhor sintonizado com a realidade histórica que o cerca produzirá uma obra mais engajada. O receptor, contudo não constitui uma natureza inerte, formada pela relação que ele estabelece com a obra, da qual procura apenas tomar posse como queria o racionalismo de Descartes. O receptor é sujeito, e situa-se diante da obra com vida e sentimento. Talvez seja por isso que o tema da "recepção" percorre quase todo o século XX. Duchamp já afirmara que "é o espectador que faz a obra" e, "a arte nada tem a ver com democracia", o que indica uma preocupação com a recepção. Assim posto, se observa que não há um verdadeiro, ou único sentido para uma obra. Não obstante a participação do receptor por vezes é aviltada, por vezes desejada, ou repelida, ou solicitada, ou estimulada, exigida - esta foi a tônica encontrada nos manifestos da arte moderna em todos os seus momentos e caracteriza uma certa necessidade de justificar a obra. Hegel (1953) por seu turno afirma que as obras de arte são configurações materiais da realidade; portanto, quando o sujeito muda, mudam também as obras e as relações destas com aquele. Assim, o gosto é determinado historicamente: a cada tempo, uma diferente leitura da obra, pois o homem a vê segundo sua vivência, suas experiências, e acrescenta a ela novos significados. Dito de outra forma, o contexto reconhece a obra como obra de arte, portanto, para a teoria da recepção ela é alheia ao artista e ao procedimento implícito a obra, o que se traduz por um reconhecimento externo, assim, o que pode ser considerado obra de arte numa época pode não ser considerado em outra. Mas esta é uma forma de desconhecer a autonomia relativa da obra de arte, portanto a obra ou a imagem não pode ser concebida apenas como um sintoma, pelo qual se ateste a personalidade de seu produtor, ou mesmo documento que determine a percepção do espectador em um dado momento social.

A terceira problemática diz respeito à via ontológica, relativa qualidade essencial da obra. Nesta esfera a obra é percebida como enigma, e a arte é intrínseca ao objeto. Heidegger (1989)⁹ situa a obra de arte, meditando sobre o próprio enigma da arte, sua origem e seu devir, preparando o espaço para o acontecimento da obra e o caminho para os que criam.(COLE, 1996) Neste aspecto, a arte é tratada no sentido em

⁹ Trata-se de um ensaio publicado pela primeira vez em 1977. Fruto de três conferências realizadas em 1936, o livro incorre numa abordagem à natureza da obra de arte, vendo, explicando – não resolvendo -, o enigma que é a arte.

que aparecem o mundo e a realidade na figuração e em sua relação com o acontecer do real. (CARMELO, 2006) Na via ontológica, a obra de arte move-se nos meandros da ocultação e desocultação¹⁰, o que implica em afirmar que a obra indica ou manifesta algo que não está imediatamente visível. Ela é via de acesso para a desocultação do real¹¹. Nessa tarefa de desvelamento, ela também assume a ocultação como necessária à sua própria existência. Em outros termos, se a obra de arte mostra algo que tem vínculo com a realidade e, assim, de certa forma, chama a atenção para a essência do real manifesta em indagações do tipo - como acontece a manifestação desta essência pela arte? Por que este é um modo privilegiado de sua aparição? Para alcançar o que a obra de arte é, ou seja, o que acontece na obra, um caminho fundamental baseia-se na pergunta pela origem, isto é, o que garante à obra sua existência enquanto tal? Entretanto, a origem não pode ser tratada apenas como ponto de partida, como início que permanece em um passado longínquo, mas enseja como fundamento, a unidade essencial que impulsiona à sua existência. Assim, assegura-se por ela a identidade da coisa consigo mesma. A essa unidade que revela a coisa sua força própria, Heidegger denomina *essência*¹². Entretanto, de certo modo, a gênese não está apenas no início, mas em todo o acontecer da obra, ela não é algo capaz de perder-se em um começo, ou permanecer presa ao pretérito, mas o acontecimento que impede que a obra seja esquecida. A origem constitui-se como o movimento que torna a produção - obra. Nas palavras de Heidegger - a pergunta pela origem da obra de arte indaga a sua proveniência essencial¹³. A arte, para Heidegger é a gênese da obra e do artista; por meio dela, eles afirmam sua existência, pois é pela arte que artista e obra tornam-se possíveis. Há, portanto, uma imbricação entre a arte que traça o vínculo entre artista e obra, e na presença da arte é que a obra se manifesta, e o artista, por conseguinte, sendo tomado pela arte é capaz de criar¹⁴. Deste modo, a indagação pela origem da obra forjou a indagação sobre sua própria essência e, mais uma vez, o que garante à obra a existência enquanto tal. Ambas mantêm entre si um vínculo fundamental, mas esse vínculo por si só não nos permite sua compreensão. Para buscar um entendimento da obra é preciso antes se embrenhar na via de acesso pela qual ela se mostra. Heidegger, para mostrar a obra como abertura para a realidade, utiliza-se do exemplo de uma tela

¹⁰ Cf. Heidegger (op.cit. p. 44)

¹¹ Idem, ib.

¹² Idem, ib

¹³ Idem, ib

¹⁴ Idem. Ib. (p.25)

de Van Gogh¹⁵. Segundo ele, a tela, como obra não é tão somente o artefato, ou o adorno, que se expõe à parede, a não ser na medida em que o instrumento é um dos modos possíveis de como a obra pode aparecer, mas não aponta para a obra enquanto tal. A obra de Van Gogh, citada por Heidegger, traz uma peculiaridade ao mostrar os sapatos da camponesa que ela representa, exatamente por tornar visível um fragmento do mundo camponês. Os sapatos gastos presentes na tela trazem consigo a presença da condição humana no campo, o peso do trabalho extenuante, a manhã que se inicia no caminho para o campo, seja sob sol quente no verão, seja sob o inverno rigoroso. Pelo traço que exhibe, supostamente, apenas um par de sapatos velhos, faz-se conhecer todo o mundo ao qual ele pertence. Deste modo, a tela funciona como abertura para o sujeito, como janela que deixa ver as vicissitudes do cotidiano¹⁶. Ocorre que o objeto a que se refere à obra – os sapatos da camponesa, não remete, para Heidegger, apenas ao objeto que ela representa, mas, sobretudo à existência do lugar onde o objeto representado situa-se, e que se torna visível nela, por ela e através dela. O filósofo insiste em afirmar que se o traço referir-se apenas a um objeto individual, se na obra analisada aparecesse somente como um objeto qualquer – os sapatos, então a obra deixaria o seu caráter de obra, pois não remeteria a nada além do próprio objeto. Deste modo, a tela de Van Gogh se constitui como obra à medida em que possibilita a visibilidade da essência do objeto representado: *Na obra, não é de uma reprodução do ente singular que cada vez está aí presente, que se trata, mas sim da reprodução da essência geral das coisas.*¹⁷

Assim entendida, a obra de arte seria aquela capaz de propiciar o lugar próprio do ente representado, com toda a carga histórica, ou historial (*geschichtlich*), desde sua gênese. Por expor ao homem a presença do ente e tornar visível (a si mesmo) o seu lugar, a tela se faz obra e, no seu tornar-se obra irradia aquilo que congrega o seu existir, isto é, o próprio mundo. Deixar-se ver dá dimensão às coisas animadas e inanimadas que a circundam e fazem aparecer toda a paisagem que a cerca e a que pertence. Os sapatos da camponesa, na sua condição de ente representado, não estão, portanto, somente na figura que lhe dá contorno, mas no mundo que o rodeia e que através dele se exhibe¹⁸.

Entretanto, as três vias analisadas acima – a via axiológica, a via ontológica e a estética da recepção, uma vez isoladas possuem limitações, pois é difícil delas

¹⁵ Idem, ib. (25-26)

¹⁶ Idem, ib. (p. 27)

¹⁷ Idem, ib. (p. 28)

¹⁸ Idem, ib. (p.44)

depreender todas as conseqüências da produção artística, não definindo, cada uma delas em seu turno, o lugar da história e as condições em que se dá a arte, operando com critérios imprecisos e eliminando o conjunto do movimento no qual se insere esta ou aquela obra de arte, aprisionando-as em categorias rígidas, lineares, e externas ao objeto artístico. Há antes, a necessidade de articulá-las e neste sentido *A Poética* de Aristóteles (1973) nos fornece os conceitos fundamentais para a análise da produção artística¹⁹. Aristóteles analisa a poesia, em um tratado, em torno do discurso literário. Por extensão, podemos trazê-la a contribuir com a arte de forma geral e a pintura de forma mais específica, cuja chave encontra-se em dois conceitos a *Mimesis* e a *Katharsis*. Vejamos primeiro o conceito de *Mimesis* conforme explicitado pelo filósofo. Traduzido inicialmente como ‘imitação’ há a necessidade de uma breve elaboração de seu sentido estrito cujo registro encontra-se n’*A Poética*. Antes, o que é definido como mimesis em Platão²⁰ difere sobremaneira do conceito utilizado por Aristóteles. É, pois, em sentido positivo que Aristóteles o emprega. *Mimesis* está tanto relacionada à *techné* (arte) quanto à *physis* (natureza). A mimesis aristotélica alcança uma dimensão particular, por indicar o modo de constituir-se do poema trágico. A tragédia possibilita a imitação da ação, mas também da natureza (*physis*). Deste modo, a ação imitativa (*mimesis*) é meio veicular do particular para o universal, isto é, ela assume os procedimentos mais particularizados da *physis*. A imitação tem como mote a história, que uma vez convertida em fábula através da *techné* recupera a *physis*. Neste sentido, a mimesis em Aristóteles está relacionada à criação, e, portanto ela é ativa, positiva, pois guarda um certo efeito de resignificação do real. Ganha assim, o sentido de atividade capaz de (re)criar o existente através de correlações, e não seria arriscado afirmar que ela, de certo modo, proporciona as bases para possíveis (re)interpretações do real. Portanto, a *mimesis* não pode ser compreendida como mera imitação, ou simulacro como pretendia Platão, mas como (re)produção do real, o qual ela supera, aprimora ou modifica. Como efeito, ela produz no público a *katharsis* (catarse). A *mimesis* possibilita que os atores imitem ações na tragédia, que suscitam no espectador sentimentos viscerais, de espanto, terror, comoção ou consternação. Esta enlevação se traduz na catarse. E, por fim, na

¹⁹ Não pretendo neste estudo esgotar a discussão sobre os conceitos definidos por Aristóteles na *Poética*, a não ser a medida que estes conceitos podem contribuir para a efetiva reflexão e elaboração teórica de uma metodologia que possibilite o estudo das imagens em bases e procedimentos, mais rigorosos e consistentes que a simples descrição da aparência da composição revelada na obra.

²⁰ Platão confere ao termo um sentido de simulacro, Aristóteles por sua vez confere ao termo uma dimensão positiva como veremos. N’ **A República**, Platão refere-se a *mimesis* como imitação, como arremedo grosseiro, conferindo ao termo um caráter negativo.

tragédia²¹, o que possibilita a catarse é a associação de texto e interpretação. O ator ao desenvolver uma interpretação *sui generis*, produz no espectador a sensação de comiseração despertada pela tragédia dos personagens²², cuja força destas emoções é um envolvimento causado pela mimesis destes personagens, que leva à catarse das emoções. Mas esta não se relaciona com um caráter moral, moralizante, com seu espectador, mas como uma ação que imita o real e eventualmente o supera. Deste modo, Aristóteles ao analisar a tragédia possibilita a análise da arte como produção, e como tal ela é imitação - *mimesis*, como recepção a obra de arte tem finalidade catártica, e por fim o seu caráter ontológico pode ser depreendido d'*A Poética* ao referir a arte como um ser "vivo": ele a compara a um ser, a um animal, ultrapassando a concepção objetiva da obra, acessível, portando-se como fundadora e manifestadora da verdade e do sentido do real. Aristóteles toma a idéia de obra como processo, do qual o intérprete é parte essencial, através dele a obra é revigorada pelo pensamento originário, e dela surge o mundo, o que pressupõe uma tensão dialógica entre obra e intérprete. Em outros termos, n'*A Poética* só ocorre catarse graças à força da ação e a intermediação do *deus ex machina*, o público vê-se envolvido pela tragédia, mas sabe que é possível superar aquela situação.

Assim compreendida a obra de arte não pode ser considerada apenas como documento fidedigno de uma civilização à medida que a história requer mais vestígios arqueológicos do que a produção de imagens pode oferecer.

Um dos problemas centrais no conceito de infância moderna, que certamente ocupou a reflexão de Ariès (1985), é constituído pela relação problemática entre o conhecimento sobre a criança e o imaginário que se constrói sobre ela na sociedade, e que como sabemos hoje, diferencia-se de acordo com o grupo social, as condições materiais, e os conhecimentos acumulados sobre a criança e a infância. Se por um lado, o conhecimento científico pode orientar a ação dos adultos sobre as crianças, por outro este mesmo conhecimento pode conduzir a uma relação de dominação sem precedentes. Talvez seja por causa dessa profunda imbricação que o pensamento de Ariès, tanto nas especulações metodológicas como nas reflexões sobre a infância, deveria passar pela consideração da relação entre a infância imaginária e a infância vivida pelas *crianças de*

²¹ Ao referir-se à tragédia, Aristóteles lembra-se de Édipo Rei de Sófocles, como exemplo de tragédia de gênero alto. Édipo casa-se com sua mãe sem saber, mata o pai, e, ao final, ao descobrir que Jocasta é sua mãe, cega-se. O enredo desta tragédia causa no público o sentimento de terror e consternação pelo final a que estão expostos os personagens principais e o próprio herói.

²² Não é demasiado lembrar que no teatro grego a platéia era extremamente exigente e participativa.

carne. A versão da *História Social da Criança e da Família* publicada no Brasil constitui-se num excelente texto capaz de revelar nuances de uma faceta da história da criança não explorada até meados do século XX. Contudo, a obra centra-se num aspecto dessa história que é apenas uma parte do caleidoscópio de uma engenharia de fragmentos e menções sobre a infância, que se consolida ao longo da história eurocêntrica. Sob esta perspectiva analítica positivista há a dissolução das experiências, no sentido do acúmulo de ações e relações contínuas, e nas vivências descontínuas das modernidades nas quais a memória parece ser suplantada. No entanto, a “grande causa” da experiência no mundo moderno, parece ter sido o desenvolvimento da ciência positivista, que perpassa por todas as esferas da vida. Nesta esfera, primeiro refúgio de valores humanos (a)temporais, a invasão da ciência sobrepuja qualquer resistência contra a barbárie. Porém, a teorização do próprio Ariès, é ela mesma uma prova irrefutável de que a história da infância, e sua busca de uma outra “origem”, só podem ser feitas com a recuperação, crítica, das ruínas da modernidade²³. O próprio Ariès contradiz sua tese central, sobre o surgimento de um sentimento de infância, através do trato microscópico dos fragmentos da vida sociocultural da modernidade do século XVIII. O autor reconta uma parte da história (da infância e da família) e transforma aquelas vivências altamente solúveis, em parte da memória da modernidade. No entanto, o caleidoscópio de espaços e tempos que se fragmentam e desfiguram é recriado de modo superficial na obra de Ariès. Ainda assim, é importante afirmar que, o autor, ao que parece, em momento algum, transformou tais idéias em certezas dogmáticas, é certo que seus escritos sobre a história da criança ganharam tanta relevância no meio acadêmico, que ao contrário da afirmação anterior, parecem ter se cristalizado. É impressionante o número de pesquisas sobre a infância e a educação de crianças pequenas, que iniciam reafirmando as teses de Ariès. No entanto, vagarosamente, a infância romântica, que jamais foi uma realidade, está se esvaecendo também enquanto ideal. (SANDIN, 1999) Temos nos distanciado deste sonho romântico de uma infância idílica, livre de obrigações, como as descritas por Richter ou

²³ Marshall Berman analisa a partir da obra de Karl Marx, duas das características mais importantes da modernidade: o clamor desenvolvimentista e a incessante busca pelo novo. O homem moderno vive sob o “redemoinho de permanente mudança e renovação, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia”. Como consequência desta modernidade, vivemos sob o signo de uma era onde, como na transição do *homem cristão-medieval* ao *homem econômico racionalista*, permeia a transitoriedade, o incerto, o fugidio, ou seja, a angústia da falta de perspectivas, da insegurança com o amanhã; o medo diante da ciência, o ceticismo diante do progresso; a sensação de que perdemos os valores fundamentais que dão coesão à vida em sociedade; a impotência diante do Estado e dos processos políticos. E subjugados neste mundo às avessas encontram-se milhões de seres humanos que são excluídos dos direitos e das condições básicas de sobrevivência. Eis aí as ruínas da modernidade. Cf. Berman, Marshall. **Tudo que é Sólido Desmancha no Ar**. São Paulo: Cia. das Letras, 1986. (p. 15-16)

Rousseau. Esta idealização da infância de fato contrasta com a realidade da maioria das crianças sejam elas pobres ou ricas, que têm infâncias diferentes, porém cada vez mais breves e com mais obrigações.

Referências Bibliográficas

ARENDDT, Hannah. **Lições Sobre a Filosofia Política de Kant**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1973

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é Sólido Desmancha no Ar**. São Paulo: Cia. das Letras, 1986.

CARMELO, Luis. Heidegger e a obra de arte que, por si, se abre e desoculta. In: **A estética como desconotação praticada pela modernidade**. Disponível on-line em: <http://bocc.ubi.pt/pag/carmelo-luis-estetica-modernidade>.

COLE, Arthur. **Origem da Obra de Arte e Fazer-Dizer do Artista**. São Paulo: PUC/SP, 1996. (Dissertação de Mestrado)

FREUD, Sigmund. **Leonardo da Vinci e uma Lembrança de Sua Infância**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

HADJINICOLAOU, Nicos. **História da Arte e Movimentos Sociais**. Lisboa: Edições 70, 1989. (reimpressão)

HEGEL, Georg W. **Estética: O belo Artístico ou o Ideal**. Lisboa: Guimarães, 1953.

HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

KANT, IMMANUEL. **Observações sobre o Sentimento do Belo e do Sublime**. Campinas: Papirus, 1993.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da Fotografia e da Imagem**. São Paulo: Contexto, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In:

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e Espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

RICHTER, Jean Paul. **Levana o Teoria de la Educacion**. Madrid: Ediciones de la Lectura, 19--.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **O Emílio ou da Educação**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SANDIN, Bengt. Imagens em conflito: infâncias em mudança e o estado de bem-estar social na Suécia. Reflexões sobre o século da criança. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 19, n. 37, 1999.

TAINÉ, Hippolyte. **Da Natureza e Produção da Obra de Arte**. Lisboa: Inquérito, 1940.

TAINÉ, Hippolyte. **Do Ideal na Arte**. Rio de Janeiro: Brasil Editora, 1939.