

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

RENAN JI

Imagens de crianças: modos de olhar

ZAZIE 
EDIÇÕES

Imagens de crianças: modos de olhar

2020 © Renan Ji
COLEÇÃO
PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS
COORDENAÇÃO EDITORIAL
Laura Erber
EDITORA
Laura Erber
PREPARAÇÃO DE TEXTO
Livia Azevedo Lima
REVISÃO DE TEXTO
Denise Pessoa Ribas
DESIGN GRÁFICO
Maria Cristaldi

Bibliotek.dk
Dansk bogfortegnelse-Dinamarca
ISBN 978-87-93530-44-7

*Este ensaio foi selecionado através da **Chamada #1** promovida pela Zazie Edições em 2019.*

Zazie Edições
Copenhague / Rio de Janeiro
www.zazie.com.br

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

RENAN

JI

Imagens de crianças: modos de olhar

ZAZIE EDIÇÕES

Imagens de crianças: modos de olhar

*Os dentes afiados da vida
preferem a carne
na mais tenra infância
quando
as mordidas doem mais
e deixam cicatrizes indeléveis
quando
o sabor da carne
ainda não foi estragado
pela salmoura do dia a dia*

*é quando
ainda se chora
é quando
ainda se revolta
é quando
ainda*

Paulo Leminski

EMMETT, JESSIE E VIRGINIA

Nos termos de uma história das imagens, as fotos de Sally Mann realizadas entre 1984 e 1991 podem ser consideradas um marco na forma como olhamos e fotografamos a infância. Em preto e branco, Emmett, Jessie e Virginia se apresentam com a nudez livre e inocente das crianças, tendo como pano de fundo a paisagem agreste do sul dos Estados Unidos. Ao percorrermos a série fotográfica, somos confrontados com as marcas do tempo e das vicissitudes no corpo e no semblante das crianças. As imagens cobrem um período que vai mais ou menos até os 12 anos de Emmett, o mais velho, e o primeiro ano de vida da pequena Virginia.

A primeira dessas fotos que Mann considera realmente boa capta Jessie e seu rostinho inchado por picadas de mosquitos (*Damaged Child*, 1984).¹ Observamos o inchaço na área dos olhos, desfigurando o rosto do menino – completamente desprotegido na relação frontal com a câmera. A foto causa impacto pela crueza com que expõe um capítulo da vida infantil que em geral poucos podem acessar.

¹ Alina Cohen. “Why Sally Mann’s Photographs of Her Children Can Still Make Viewers Uncomfortable”. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-sally-mann-s-photographs-children-viewers-uncomfortable>. Acesso em: 25 jun. 2019.

No entanto a série, intitulada *Immediate Family* (1992), não se contenta com esse retrato peculiar. Narizes sanguinolentos, catapora, machucados, pele suja de lama, um pequeno corpo dormindo num colchão encharcado de urina comparecerão em inúmeras fotos. Não que sejam cenas incomuns à vida corporal da primeira infância, mas o que chamou a atenção do mundo da arte e da opinião pública foi como tudo isso se tornou objeto dos enquadramentos poéticos da fotografia.

O título da famosa série indica o que talvez pareça óbvio: Emmett, Jessie e Virginia são filhos de Sally Mann. De certa forma, essa informação alivia o desconforto diante do fato de um adulto captar momentos tão íntimos dessas crianças – momentos talvez inquietantes para uma pessoa de fora da família. A mãe, nesse caso, é precisamente aquela que testemunha as crianças caindo, se sujando, tomando pontos na testa, sangrando pelo nariz. O registro fotográfico desses reverses seria fruto do imediatismo inevitável da perspectiva materna, que capta a infância como esse contínuo difuso de tédio, jogos e brincadeiras, corpos nus e roupas leves, numa atmosfera densamente pessoal e íntima. A mãe, portanto, é espectadora privilegiada dos riscos e da pregnância do mundo físico no corpo de seus filhos.

No entanto, o olhar materno de Mann parece manifestar-se de maneira mais aguda à medida que outros flagrantes surgem em *Immediate Family*. Neles os corpos infantis não apenas se apresentam na sua

fragilidade precária, como também se mostram atravessados por contingências da paisagem, da matéria e de seus próprios afetos. As crianças aparecem em um leito de hospital ou sendo acariciadas por familiares mais velhos, como se em contraste (ou talvez em convivência constante) com o envelhecimento e a morte (*He is Very Sick*, 1986; *The Two Virginias #1*, 1988). Na mesma medida, a imersão da fotógrafa no cenário telúrico e nos lagos escuros da propriedade da família Mann no sudoeste do estado da Virginia sugere uma trajetória nascida e criada com o pé na terra, a pele clara e lisa das crianças está em contato direto com a natureza agreste e exuberante. Os filhos de Mann, na casa de veraneio em que a própria fotógrafa passou a infância, no sul dos Estados Unidos, são captados em pleno processo de amadurecimento, que se desenrola de maneira promíscua com a terra, a flora e a fauna, em meio ao ócio e ao calor do verão, que motiva a nudez e o corpo liberto no seio familiar.

Em diferentes ocasiões, a série de Mann com seus três filhos foi objeto de uma visão bastante réproba. As fotos de Emmett, Jessie e Virginia já provocaram reações que vão desde a acusação de pornografia até a discussão sobre a exploração da imagem infantil por parte dos pais das crianças. De fato, Mann não se furta a entrever nas poses e nos relances de seus filhos traços de sensualidade e exibicionismo ou brincadeiras que subitamente mostram um adulto simulado através do faz de conta infantil (*Jessie at 5*, 1987; *The New Mothers*, 1989). Pouco após o lança-

mento das fotos familiares da artista, com 12, 10 e sete anos de idade, os meninos de Mann ganharam o mundo das artes visuais e a partir daí tiveram sua vida e seu corpo expostos em salas e museus. Os momentos de intimidade e a vulnerabilidade dos corpos infantis tornaram-se objeto de contemplação, em retratos que desmontam o ideal da infância inocente, etérea e sem conexão com o mundo social e natural que a cerca.

Uma das fotos mais famosas do trio – capa do catálogo da exposição lançado em 1992 (*Emmett, Jessie, and Virginia*, 1989) – mostra como o estatuto da infância para Sally Mann se torna ambíguo na imagem fotográfica: não mais captados na pureza e na espontaneidade de seus gestos (tropo relativamente identificável nas imagens de crianças desde o século 19, os meninos encaram a objetiva com olhar duro, sustentando uma opacidade e talvez até uma arrogância (especialmente no caso da caçula, Virginia, à esquerda) de alguém que posa deliberadamente para a câmera. No olhar de cada um percebemos a existência de uma história pessoal cuja espessura se deixa flagrar no cenho ligeiramente franzido de Jessie (à direita), ou no torso meio enviesado de Emmett (no centro). Uma imagem como essa, e como muitas outras de Mann, flagra a infância atravessada por diferentes afetos e injunções da vida, em uma relação de constante porosidade com o mundo.

Chama atenção nesse caso emblemático (e por vezes polêmico) de imagens da infância o quanto de-

terminados tropos de uma iconografia da infantilidade estão presentes na representação que Mann faz de seus filhos. Certamente percebemos a peculiaridade das imagens, mas no fim trata-se da criança em meio à natureza, despida, em comunhão com o meio ambiente e no seio familiar, dormindo ou brincando, passando pelo inevitável processo de crescimento. A despeito da exposição da intimidade, ou até mesmo por causa dela, identificamos uma série de momentos que em maior ou menor grau se reporta a nossa própria vivência como filhos e/ou pais. Tal fato não passa despercebido para Sally Mann quando ela comenta os retratos. Em que pese seu olhar apurado para notar e fazer notar ambiguidades e afetos que atravessam o processo de crescimento das crianças, a fotógrafa parece consciente de seu ponto de vista materno:

Essas são fotos dos meus filhos vivendo sua vida aqui também [como viveu a própria Sally Mann, no sudoeste do estado da Virginia]. Muitos desses retratos são íntimos, alguns são ficções, e outros são fantásticos, mas a maioria são coisas corriqueiras que toda mãe já viu – o xixi na cama, um nariz sangrando, cigarros de chocolate. Eles se fantasiam, posam fazendo caras e bocas, pintam o corpo e mergulham como lontras no escuro do rio.²

² “These are photographs of my children living their lives here too. Many of these pictures are intimate, some are fictions and some are fantastic, but most are of ordinary things every mother has seen – a wet bed, a bloody nose, candy cigarettes. They dress up, they pout and posture, they

Em *Immediate Family*, o supostamente natural, aquilo que costuma caracterizar a infância, se deturpa quando ajustamos o olhar por outra lente. Estamos talvez testemunhando o avesso – o bastidor de um devir – do complexo processo humano que é crescer. O imaginário tradicional da inocência e da pureza não está ali criando véus de idealização ou uma cortina de fumaça sobre o corpo infantil. Uma forma outra de olhar está em jogo. Esse olhar, no entanto, não deixa de mostrar que ainda falamos de crianças. Elas continuam sendo o centro do nosso cuidado, como parecem ser para Sally Mann seus filhos. A fotógrafa ensina que devemos estar atentos às crianças e ao fato de que estão em constante mudança, em contato permanente com o mundo.

PUTTI

O título em inglês da principal obra de Philippe Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, é *Centuries of Childhood*.³ Essa tradução livre parece indicar um viés de leitura do livro, enxergando-o como um mapeamento das representações da

paint their bodies, they dive like otters in the dark river". Em Sally Mann. *Immediate Family*. Nova York: Aperture, 1992.

³ Philippe Ariès. *Centuries of Childhood. A Social History of Family Life*. Tradução de Robert Baldick. Nova York: Vintage Books, s.d. [há edição brasileira: *História social da criança e da família*. 2ª ed. Tradução de Dora Flaksman. Rio de Janeiro: Zahar, 1981].

criança desde o século 12 até o 17, com alguns breves apontamentos sobre a infância nos séculos seguintes. É como se no livro de Ariès pudéssemos percorrer séculos e séculos de imagens que concorrem para o lento desenvolvimento da história das representações da infância.

Apesar da centralidade do século 19 para nossa visão atual da infância, Ariès mostra como a figura da criança já aparecia timidamente há vários séculos, dando a impressão de um processo gradual de ascensão como tema cultural privilegiado no imaginário do Ocidente. O historiador define o século 12 como ponto de partida, explicando que, no medievo, a infância parecia não ter lugar nas representações do imaginário. Figurando como pequenos adultos nas cenas ilustradas de manuscritos da época – representações pictóricas conhecidas como miniaturas –, em termos representativos, o aspecto infantil curiosamente era menos uma questão de verossimilhança que de estatura: a criança era retratada como um adulto menor, com as mesmas proporções, mas em escala reduzida. Tudo indica que, até então, as únicas fontes de uma infância mais realista,⁴ com características corporais próprias – for-

⁴ São evidentes as injunções a que os variados registros de representação estão submetidos, mesmo os realistas. Ariès não parece estabelecer abertamente essa nuance no seu texto, mas tudo indica que o realismo a que ele se refere remete a um modo de representação, a uma convenção artística que introduz uma concepção específica de infância – no caso em questão, uma concepção que culminará nas formas modernas e atuais de representação da criança.

mas roliças, proporções específicas, traços delicados e ternos –, seriam verificadas apenas na arte greco-romana, em suas representações de Eros/cupido.⁵

Mais adiante, os séculos 13 e 14 fornecem alguns raros flagrantes de infância diferenciada na iconografia. Entre eles, representações sempre imiscuídas a motivos religiosos, subentendendo uma relação inequívoca com a espiritualidade: anjos na forma de crianças e adolescentes, representações do menino Jesus e imagens de crianças nuas como alegorias da morte e da alma. Tais imagens, por sua vez, chegam ao século 15 reprocessadas em dois desdobramentos mais específicos, porém partilhando ainda os mesmos substratos ideológicos e as mesmas estratégias metafóricas: os retratos funerários (de crianças já falecidas ou apenas acompanhando as representações familiares do morto), e o *putto*, a famosa figura semi-pagã do querubim, diretamente ligada ao Eros greco-romano, na esteira do classicismo renascentista.

O século 16 marca a disseminação dos retratos como prática social regular e da imagem do *putto* como motivo ornamental. Porém será apenas no século seguinte que verificaremos a absorção ainda mais intensa desses motivos, com as primeiras representações infantis próximas do nosso estatuto atual da infância. No livro de Ariès, vemos que as finalidades dos retratos deslizam lentamente do elogio funeral para o foco direto na infância, que se desgarrá do

⁵ Philippe Ariès . Op. cit., p. 34.

seio familiar e passa com frequência a protagonizar sozinha as encenações imagéticas. No entanto, é nesse mesmo contexto que o querubim se transformará em lugar-comum pictórico, não só decorando as telas com sua beleza mitológica, atemporal e dissociada da vida histórica como também se sobressaindo no gosto popular e suplantando em longevidade o classicismo estético.

Tais fatos motivam Ariès a afirmar que o século 17 é primordial na história das representações da infância: ele assinala a entrada da criança no rol das convenções iconográficas da cultura. Também é nesse importante século que ocorre a sobreposição de dois conceitos-chave já mencionados neste texto: é no final do Seiscentos que a nudez dos mitológicos *putti* invade a realidade cotidiana dos retratos infantis. Até o século anterior, ambas as formas de representação se desenvolviam em paralelo: os retratos caracterizavam posturas e ações cotidianas, exigindo, portanto, estratégias representativas diferenciadas dos divinos querubins – e a nudez, claro, estava longe de ser uma delas. De fato, a nudez dos *putti* era um dado mitológico, não histórico, uma representação do nu clássico que não resvalava para a realidade secular dos retratos. No século 17, contudo, essa barreira será ultrapassada: a nudez e os tecidos evanescentes e transparentes serão agora um dado indispensável nas representações espiritualizadas e/ou realistas das crianças. E o resultado desse processo é sublinhado por Ariès:

Não há necessidade de continuar seguindo a história desse tema, que na época já havia se tornado uma convenção. Ele pode ser resgatado em seus desdobramentos conclusivos nos antigos álbuns de família e vitrines de estúdios de fotografia: bebês tinham os traseiros expostos apenas para a pose – pois a praxe era estarem sempre cuidadosamente envolvidos, cobertos ou vestidos –, e meninos e meninas eram preparados para a ocasião usando nada além de uma camisola transparente. Não havia uma única criança cuja imagem não fosse preservada a partir de um estudo sobre a nudez, diretamente herdado dos *putti* da Renascença: um exemplo marcante da persistência de um gosto coletivo (tanto na burguesia quanto nas classes mais pobres) de um tema primordialmente ornamental. O Eros da antiguidade, redescoberto no século 15, prosseguiu sendo modelo dos “retratos artísticos” dos séculos 19 e 20.⁶

Da perspectiva de uma historiografia das imagens, pode-se dizer que os séculos da infância estariam, a partir do 17, plenamente configurados. A criança conquista lugar de destaque em meio aos motivos religiosos e familiares. Para Ariès, será esta a grande novidade do Seiscentos: a criança retratada por si mesma e em si mesma.⁷ Uma imagem saída da convivência com motivos vários – desde a vida cotidiana

⁶ *Ibidem*, p. 46; tradução do autor.

⁷ *Ibidem*, p. 42.

na com adultos até episódios bíblicos em que eram coadjuvantes junto a outros personagens – e que, ao ser destacada, ganha autonomia e pode se afirmar em todo o seu esplendor e singularidade.

Ariès explicita o papel da autonomização da imagem amparada pela filosofia do século 18 e pelo romantismo do século 19 na construção de um ideal de infância que culminará em suas representações mais tradicionais e difundidas. De fato, ao longo desses séculos surge uma criança que é motivo de atenção e cuidado privilegiado em diversas esferas culturais, não mais restritas a pedagogia, religião e medicina – que de resto foram também aprofundando suas concepções de infância –, mas abrangendo agora também a filosofia, a psicologia, a sociologia e as artes em geral.

O panorama histórico proposto por Ariès busca captar o momento preciso em que a criança se isola do âmbito familiar e religioso para figurar sozinha nas representações. Essa autonomização da sua imagem é a base para todos os discursos posteriores que se produzirão ao redor da criança, agora encarada como ser apartado da realidade secular, habitante de um mundo separado do nosso, porém próximo o suficiente para moldar nossa imaginação. Enfim, alteridade de nós mesmos, ou do adulto que somos, gestada numa imagem remota do século 17: a criança livre, nua e natural, separada do adulto vestido, das injunções decadentes do tempo e da artificialidade da vida social.

ALICE E EVELYN

O modelo de infância delineado por Philippe Ariès é uma espécie de pano de fundo fantasmático agindo nas fotos de Sally Mann. Em *Immediate Family*, a fotógrafa dialoga com esse modelo operando uma desconstrução dessa imagem sagrada, tornando o espectador consciente de que tal imagem é atravessada por contingências diversas: fisiológicas, paisagísticas, sociais e sexuais. De certa forma, apesar da força expressiva de seus retratos, creio que Mann, a sua maneira, rende homenagem a esse mesmo modelo. O que não deixa de ser uma homenagem aos próprios filhos, à infância vivida por eles, a partir do olhar de uma mãe atenta a cada nuance e complexidade do processo de crescimento das suas crianças.

Talvez seja importante abordar essas fotos não pelo viés de uma infância deturpada, mas da provocação que fazem ao espectador, convocando-o a reaprender a ver uma criança. Mann chama atenção tanto para a singularidade de cada criança, quanto para as diferentes experiências de infância em diferentes épocas e extratos sociais. Para olhar suas fotos é preciso considerar esse dado inegável da cultura e da história.

Se isso pode parecer recente e inovador no âmbito da puericultura, não devemos esquecer que a necessidade de ajustar o olhar para a singularidade das crianças foi decisiva em outras ocasiões. Em pleno século 19, Lewis Carroll tornou-se célebre pela narrativa das aventuras de Alice, revigorando o universo

imaginativo ligado à infância. Como fotógrafo amador, explorando os rudimentos do novíssimo advento técnico da fotografia, Carroll também logrou uma revisão do olhar sobre a infância, mostrando como deveríamos atentar para essa fase em si, e não considerá-la uma pré-fase do mundo adulto. Porém em seu caso esse fascínio pelas crianças não poderá ser lido apenas como uma predisposição lúdica e inofensiva.

Para Lindsay Smith,⁸ Lewis Carroll se insere num momento historicamente complexo no que diz respeito ao estatuto da fotografia e da infância na sociedade. Em seu artigo sobre a representação fotográfica no século 19 e a imagem do corpo da criança, a autora identifica uma espécie de emparelhamento entre a nova técnica e aquela relativamente recém-descoberta fase da vida, no sentido de que somente um meio de captação do real – atravessado por ímpetos realistas e incertezas representativas – seria capaz de retratar um “objeto” também afetado por instabilidades e indefinições. De fato, para Smith, há implicações muito mais complexas no forte magnetismo entre a câmera e o corpo da criança no século 19:

Presumir simplesmente como dada uma tal conexão entre fotografia e modelos infantis é negligenciar as condições materiais específicas de um novo meio cujo

⁸ Lindsay Smith. “The Nineteenth-Century Photographic Likeness and the Body of the Child”. In: George Rousseau (org.). *Children and Sexuality. From the Greeks to the Great War*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2007.

estatuto representacional ainda não estava claramente estabelecido, como tampouco estava o estatuto jurídico dos modelos enquanto menores de idade.⁹

O século 19, de acordo com a autora, não tinha categorias definidas de recepção estética da imagem fotográfica, na mesma medida em que a sociedade ainda oscilava entre as possíveis definições de uma infância cada vez mais importante e presente na cultura.¹⁰ Smith fala de uma copertinência entre as duas instâncias, uma vez que a fotografia misturava categorias disciplinares e epistemológicas e a infância configurava um entrelugar identitário e social, ambas apontando para um problema inequívoco de setorização cultural [*cultural location*].¹¹ Nesse campo de indefinições, a fotografia se torna o meio por excelência de representação da infância, captando de forma inédita a efemeridade desse estado transicional. De acordo com Smith, a foto parecia congelar um fragmento do passado que, subitamente, se imbuiria de um forte sentimento de futuro e de esperança,¹² e seria por esse motivo que o retrato da criança exerceria tamanha fascinação no século 19.

A produção fotográfica de Lewis Carroll, segundo o artigo de Smith, dramatiza essas forças históricas em jogo. O artista procurou manter completamente

⁹ *Ibidem*, p. 244; tradução do autor.

¹⁰ *Ibidem*, p. 245.

¹¹ *Ibidem*, p. 250.

¹² *Ibidem*, p. 250.

separada a vida privada, de professor de matemática e fotógrafo (Charles Dodgson), da personalidade pública, de escritor de livros infantis (Lewis Carroll). E no entanto sua extensa produção de fotos de crianças e jovens do sexo feminino, realizada entre 1856 e 1880, acabou provocando um forte cruzamento entre o público e o privado, expondo sua admiração pessoal e no mínimo polêmica pela infância feminina, exigindo muitas vezes um posicionamento social acerca da questão.

Durante o período do seu trabalho [com fotos de meninas], as diferenças entre a infância feminil e a maturidade da mulher recebiam definições variadas, e os debates jurídicos sobre a maioridade eram extremamente presentes nos discursos formadores da época em que exerceu essa atividade. ... Carroll teve de situar seu desejo de fotografar menores em meio aos debates contemporâneos acerca da regulamentação da maioridade, e em duas ocasiões escreveu sobre o assunto ao primeiro-ministro lorde Salisbury.¹³

Esquivando-se ou não dos debates públicos, certamente Charles Dodgson nos legou centenas de imagens que naquela época de fato representaram um novo modo de ver a infância. O autor dos livros da inesquecível Alice buscava uma representação das meninas livre do decoro vitoriano, captando sua

¹³ Ibidem, p. 247; tradução do autor.

singularidade enquanto crianças, e não pré-damas da sociedade.¹⁴ Aqui, estamos claramente nos desdobramentos da imagem da infância delineada por Philippe Ariès. Na tentativa de retratar o devir de crianças como a famosa Alice Liddell, suposta musa inspiradora de suas obras literárias mais famosas, as imagens de Carroll possuíam assimetrias e gestos descontraídos, refletindo não só o próprio processo artesanal e informal das sessões de fotos como também a intenção de captar a naturalidade, a inocência e a pureza das meninas.

O testemunho da infância feminina que transparecia nas fotos de Dodgson era encarado aqui e ali com desconfiança não tanto pelo conteúdo das imagens, mas pela fixação temática do fotógrafo e pela demarcação etária e de gênero da situação – um homem adulto fotografando repetidamente meninas menores de idade. Essa suspeição ganhará reforço com a descoberta, na década de 1970, de quatro nus feitos pelo autor de *Alice*, que supostamente deixara instruções para que fossem queimados após sua morte.¹⁵ Famoso pelos inúmeros retratos que teria feito das irmãs Liddell (a famosa Alice seria uma delas, sua preferida) e de outras meninas, Dodgson a princípio não teria despertado nenhum estranhamento na

¹⁴ Ibidem, p. 246.

¹⁵ Catharine Lumby. “Ambiguity, Children, Representation, and Sexuality”. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, v. 12, n. 4, 2010, p. 4. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1673>. Acesso em: 13 maio 2020.

opinião pública diante de sua atividade amadora de fotógrafo, mesmo que, ao contrário de Mann, as meninas fotografadas pelo autor não fossem suas filhas. Bastará, no entanto, um tal achado para que ocorra uma guinada na recepção da imagem fotográfica. Esta continuaria marcada pelo estatuto documental, mas seu suposto testemunho traria novos indícios, novas formas de ler aquilo que antes parecia ser somente a foto de uma criança.

O próprio Carroll passa a ser um exemplo de como o fascínio pelas crianças pode tomar rumos inesperados e incômodos. Começa-se a suspeitar que os olhos do autor de livros infantis, que mostrara cotidianamente sua paixão pelas crianças com jogos, histórias e brincadeiras, estivessem vendo através das roupas. As meninas nuas eram motivo para questionar não só as próprias intenções do fotógrafo como também todas as outras imagens por ele produzidas. Desde então os retratos aparentemente inocentes passaram a denunciar um olhar enviesado do fotógrafo, mesmo que sutil, e, ao longo do século 20, todas as fotos de Lewis Carroll foram submetidas a julgamento. Caberia, de agora em diante, deliberar se em determinada imagem existiria uma paixão legítima pelo universo infantil ou uma não tão latente pedofilia.

Anne Higonnet,¹⁶ em obra que resgata as imagens da criança na história da fotografia, remontando ao

¹⁶ Anne Higonnet. *Pictures of Innocence. The History and Crisis of Ideal Childhood*. Nova York: Thames and Hudson, 1998.

caso de Charles Dodgson, confirma que a nudez em algumas afetou a recepção de todas as outras fotos de meninas feitas por ele. Para a autora, as imagens realmente passaram a conotar outros sentidos, chegando a ser possível desconfiar de certos olhares e poses das meninas, antes adoráveis, e agora levemente cínicos, subitamente conscientes de algo, até mesmo zombeteiros. Algo parece ter sido inevitavelmente deslocado nas fotos, a ponto de passarmos a identificar nelas um registro duplo. Ou melhor, um registro dúbio, insondável, que exhibe uma opacidade ou espessura onde antes não havia nada a não ser a pura e simples existência infantil.

No livro *Pictures of Innocence*, Anne Higonnet analisa um dos retratos mais famosos de Charles Dodgson – *The Beggar Maid*, de 1859. A autora percebe a pequena musa Alice Liddell em andrajos que revelam os pequenos ombros, formando uma composição com o seu olhar ligeiramente arrogante. O contraste entre a roupa em farrapos e a saúde da criança burguesa de origem privilegiada torna o tema da pequena pedinte quase mero pretexto para a exposição do corpo da menina. Identificando ambiguidades nessa foto específica, uma das mais famosas na história das representações infantis, Higonnet ressalta, contudo, que os contemporâneos de Lewis Carroll nem sequer estranharam a imagem, celebrando-a por sua beleza e pelo primor na captação

da inocência.¹⁷ O problema para a autora começa no exato momento em que a foto passa a ser campo de especulações, adentrando o terreno escorregadio da dubiedade e das possíveis intencionalidades por trás da imagem. *The Beggar Maid* não é um retrato ofensivo ou degradante, porém a sensibilidade para determinados detalhes nos leva a questionar as escolhas do fotógrafo: o olhar renitente e algo desafiador de Alice Liddell, seu corpo cuidadosamente exposto através da fantasia de pedinte. Por que Lewis Carroll escolheu esses enquadramentos específicos para retratar a inocência de uma criança?

A autora de *Pictures of Innocence* se posiciona na controvérsia, assumindo, ao mesmo tempo, os dois extremos da questão. Para ela, por um lado, as fotos de Evelyn Hatch (uma das meninas fotografadas nuas por Dodgson) não seriam consideradas ambíguas nem na época vitoriana – com todas as indefinições que ainda persistiam sobre a infância – nem nos dias de hoje –, em que o estatuto formalizado da criança é acompanhado de forte aparato de vigilância contra a pedofilia. Ou seja, as fotos realmente sexualizavam o corpo infantil, denunciando tendências pedófilas. Por outro lado, a autora também reconhece que as imagens de meninas vestidas, como Alice Liddell, nunca pareceram suspeitas até o momento da revelação escandalosa do nu reclinado em que fora fotografada a pequena Evelyn. Entre essas

¹⁷ Ibidem, pp. 123-125.

duas interpretações, Higonnet prima por detectar o cerne da questão: entre a nudez de implicações pornográficas e o desejo de captar a graça do corpo infantil, ela acredita que a real fonte do problema está na ambiguidade. A categoria do ambíguo reúne num mesmo espectro diversas possibilidades de recepção. Nesse sentido, a argumentação da autora compreende as leituras consensuais – da inevitável periculosidade da nudez infantil à inocência do corpo vestido e fantasiado – mas vai além delas, destacando que o verdadeiro problema surge quando deparamos com imagens de inequívoca e deslizante ambiguidade.

Concluindo o livro *Pictures of Innocence*, a autora introduz o conceito de *knowing children* – “crianças conscientes”, em tradução livre – buscando dar conta de imagens da infância que transbordam os limites da infância tradicional. Inspirado no romance de Henry James, *What Masie Knew*, de 1897, o conceito remete ao que a pequena Masie observava e aprendia sobre as paixões nem sempre admiráveis do mundo dos adultos, nas idas e vindas do divórcio dos pais, entre diversas babás e cuidadores. Já como forma de pensar o universo cada vez mais desafiador da fotografia contemporânea, a criança consciente se apresenta numa relação de tensão com a tradição romântica, permeável à cultura de massas e ao contexto social a tal ponto que sabe que está sendo fotografada. Parece carregar em si mais do que suporia o olhar do observador. Dessa perspectiva, não se trata mais de saber se uma imagem é ou não apropriada. Afinal, mesmo as

mais inocentes nas redes sociais podem virar objeto de consumo de pedófilos, o que demanda toda uma reflexão sobre o cuidado que se deve ter com a difusão de imagens de crianças, por mais banais e corriqueiras que sejam. Mas cabe entender como e por que certas “crianças conscientes” causam certo incômodo, despertando nossas retinas tão saturadas de imagens e alertando que, sim, uma criança é um sujeito e um sujeito do seu próprio olhar – e não está a serviço de nossas expectativas.

A capacidade de provocar diferentes interpretações e compreensões da infância e do infantil não é exclusiva da série fotográfica de Sally Mann, lançada na década de 1990. Um exercício retrospectivo parece sugerir que essa ambiguidade é muito anterior, e é insistente no momento da história das imagens em que mais se celebrou a inocência beatífica das crianças – o século –, pela mão de um dos autores mais famosos e lidos da literatura infantojuvenil. De todo modo, em ambos os casos – nas fotos de Emmett, Jessie e Virginia, assim como nas de Alice Liddell – percebemos uma ambiguidade que coloca em tensão nossos parâmetros e nossas expectativas acerca da infância. Em um primeiro momento, vislumbramos a beleza e a inocência de um mundo alheio aos adultos, onde outrora pudemos nos fantasiar, desfazer-nos das roupas, comungar com a natureza como suas criaturas; já em outro, percebemos como os afetos, a sexualidade, as contradições sociais e o próprio período histórico-cultural imprimem

marcas no corpo da criança, em seus gestos e olhares oblíquos. Frequentemente, esses momentos se encontram (ou melhor, se chocam) na mesma foto, no mesmo corpo. Daí a necessidade de um reajuste do olhar que obriga a um confronto com nossas próprias ideias e hábitos em relação à representação da criança.

IRAN E A “FILHA”

A dificuldade de acostumar nosso olhar a infâncias outras, desviadas dos padrões socialmente convenionados como aceitáveis, é comprovada por dois escândalos midiáticos recentes ocorridos no contexto brasileiro. Em 2012, Iran de Jesus Giusti criou, na plataforma conhecida como Tumblr, o blogue Criança Viada, no qual postava fotos antigas de si e de pessoas próximas em poses e trejeitos considerados afeminados. A iniciativa, que começara como uma brincadeira interna entre amigos, ganhou maiores proporções e se tornou um fenômeno das redes sociais. Pessoas de diversos grupos, dos héteros aos LGBTQ, passaram a contribuir enviando fotos pessoais ao blogue de Giusti, transformando a expressão “criança viada” num termo voltado para todos os meninos e meninas que fugiriam às normas de gênero, independentemente de sua vida afetiva como adultos. Tornou-se logo um qualificativo que enalteceria a liberdade de expressão das crianças, cuja espontaneidade ainda não teria sido reprimida pelo conservadorismo da vida social.

Iran Giusti encerrou as atividades do blogue em 2014, após múltiplas repercussões do Criança Viada – desde a criação de sites falsos homônimos e acusações de pedofilia até o reconhecimento por acadêmicos e especialistas da relevância cultural da iniciativa. Ainda em 2013, como resultado da fama alcançada pelo blogue, a artista Bia Leite aproveitou as legendas criadas para as fotos e criou uma série de pinturas que dialogavam com as imagens, conseguindo a autorização de Giusti para o prosseguimento do projeto artístico e sua respectiva exibição.

A reviravolta ocorreria em 2017: selecionado para participar da exposição *Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira*, apresentada no Santander Cultural de Porto Alegre, o trabalho de Bia Leite levaria o Criança Viada novamente aos principais tópicos de discussão das redes sociais. Com curadoria de Gaudêncio Fidelis, a mostra como um todo despertou a ira de grupos conservadores que rapidamente se posicionaram com críticas, campanhas de difamação e promoção de factoides, tendo como um dos alvos principais a obra de Bia Leite. Em meio à controvérsia, Giusti decidiu retomar as atividades do blogue em protesto contra os pedidos de fechamento da exposição. Logo em seguida, o perfil de Giusti na plataforma Tumblr foi cancelado, com a justificativa de que a página propagava conteúdo considerado impróprio envolvendo menores de idade. A exposição também não teve melhor destino: foi fechada em 10 de setembro de 2017 pelo banco Santander, encerran-

do um dos mais recentes episódios de censura cultural no Brasil.

A exposição *Queermuseu*, cuja pauta da diversidade de gênero e de sexualidade fora pensada a partir de uma perspectiva de respeito às diferenças, acabaria, na visão de seus detratores, pondo em risco valores tradicionais como família, moral e ordem social. No caso específico do termo “criança viada” e de seu inegável peso cultural, a questão adentraria o vespeiro da pedofilia, na medida em que, supostamente, presumir que uma criança é “viada” sexualidade que ela não possui.

As contradições desse raciocínio são claras. O próprio Iran Giusti, em testemunho sobre os acontecimentos relacionados ao Criança Viada, alerta que o costume social de perguntar a um menino se tem namoradinhas nunca passaria por pedofilia,¹⁸ do que se pode inferir que muitas práticas sociais introjetam noções de gênero e sexualidade nas crianças. O problema, na verdade, seria o tipo de gênero e sexualidade que se quer propagar. Nesse sentido, o incômodo se dá não tanto porque se atribui uma sexualidade à criança, mas sim porque se atribui uma sexualidade *queer* a ela.

Relevando por ora o importante debate público sobre gênero e sexualidade, gostaria de ressaltar que

¹⁸ Iran Giusti. “Como o ‘criança viada’ virou militância, motivo de histeria reacionária e um crime”. Disponível em: https://medium.com/@Irangius-ti_/como-o-crian%C3%A7a-viada-virou-milit%C3%A2ncia-motivo-de-histeria-reacion%C3%A1ria-e-um-crime-e97b50a12f8b. Acesso em: 13 maio 2020.

um dos maiores focos de incômodo em relação à exposição *Queermuseu* remete a imagens de crianças que demovem nossas expectativas acerca da infância. Nesse contexto, a pedofilia surge menos como fator real de discussão sobre a infância e mais como ferramenta de retórica sensacionalista para acirrar ânimos em disputas culturais. Tanto que, em meio ao fogo cruzado, poucos de fato voltaram o olhar e buscaram ajustar suas expectativas para os sujeitos que aparentemente todos buscavam defender: as crianças, nas fotos e fora delas. “Viadas” ou não, elas permaneceram como pano de fundo nos discursos de defesa da família e dos bons costumes, mas não receberam a devida atenção dos defensores do momento.

Antes mesmo de abordar questões acerca da sexualidade, é indispensável ser mais preciso no que tange ao processo de leitura de uma imagem. As fotos de “crianças viadas” remetem a uma infância de outrora, guardada em álbuns familiares e subitamente resgatadas por um modo de leitura contemporâneo à ascensão dos movimentos e das estéticas LGBTQ na cultura. Como as imagens de Alice Liddell feitas por Lewis Carroll, tais retratos íntimos talvez não tenham provocado reação nos meios familiares em que circulavam, porém algo muda quando o olhar do espectador é atravessado por outros vetores. Quando isso acontece, a disposição das mãos, os sorrisos e as fantasias de carnaval da infância passam a ser lidos a partir de um código corporal e performativo típico da cultura LGBTQ. Da criança para a “criança

viada”, a disposição dos braços de um menino passa a ser lida como performance de palco; as mãos no bolso de uma menina viram signos de afirmação da macheza; e tudo passa a ser uma brincadeira de fingir e mexer com os gêneros.

O interessante nesse caso é que, no blogue de Iran Giusti, as fotos de crianças se tornaram fotos de crianças viadas. Das muitas que podemos observar em sites e redes sociais, vejo que todas elas se inserem em ritos e cenas típicos de uma infância comum: festas de aniversário, brincadeiras entre irmãos, a pose diante dos pais, que demandam um registro do momento. Em meio a isso, signos de uma cultura se imiscuem em corpos infantis e de repente vemos como a infância não é (e nunca foi) separada do mundo concreto em que se desenvolve. É perceptível como as fotos coligidas por Iran Giusti correspondem a um grupo geracional mais ou menos coeso. A infância que surge nessas fotos é “viada” não só por uma sexualidade que será (ou não) confirmada anos mais tarde, como também por ser um todo composto, traduzido num corpo infantil afetado por imagens de apresentadoras loiras de botas, desenhos, brinquedos, músicas com duplo sentido e coreografias peculiares, típicos de um momento cultural e de uma classe social localizados na história brasileira.

Para além de uma crítica cultural voltada para uma geração que cresceu nas décadas de 1980 e 1990, sublinho a importância de perceber como devemos ajustar o olhar para as crianças ditas “viadas”: ali se

flagram corpos porosos às injunções da cultura, em inter-relação com roupas, brinquedos, programas de televisão, enfim, toda uma cultura de massas em direta interação com dados da educação, da criação familiar e da sexualidade dos indivíduos. Se Sally Mann, na década de 1990, pôde apurar o olhar e perceber a ambiguidade e as contradições nos corpos de seus filhos, certamente nos é facultado fazê-lo nas imagens das “crianças viadas”. Há ali faz de conta e teatralização tipicamente infantis, da mesma maneira que há performatividade e brincadeira com os gêneros. O que diferencia a teatralidade “alegre” das crianças “normais” da teatralidade “perigosa” das crianças “viadas”? Uma serve à criatividade e prepara para a ação no mundo (conforme se preconiza nos currículos escolares e nos manuais pedagógicos), e a outra, para a “lactração” nociva nas redes sociais? Existe uma tal diferença?

Devemos lembrar sempre que “crianças viadas” são, antes de tudo, crianças. E mais: antes mesmo de serem reunidas por Iran Giusti, elas sempre estiveram ali. Cabe aceitá-las. E disponibilizar nosso olhar para a sua singularidade.

Reaprender a olhar as representações de crianças não é, como muitos pensam, tolerar os riscos aos quais porventura elas estejam submetidas. É necessário ajustar o olhar por respeito a toda diversidade que elas podem assumir, sabendo que elas estão constantemente em contato com o mundo, e porventura protegê-las dos riscos que esse dado inexorável

pode gerar. Ademais, crianças e suas fotos, desde o século 19, conforme vimos, podem ser ingredientes culturalmente copertinentes e ao mesmo tempo explosivos. Hoje a leitura unívoca de uma imagem pode causar em sociedades tecnocráticas impacto devastador na vida cultural e na vida dos indivíduos. O cuidado e a responsabilidade sempre serão indispensáveis enquanto as imagens – e a interpretação delas – detiverem o alto poder de fixação e multiplicação que apresentam nas sociedades contemporâneas.

No mesmo mês da polêmica que culminou no fechamento da exposição *Queermuseu*, Wagner Schwartz apresentou no Museu de Arte Moderna de São Paulo a performance *La bête*. Inspirado na estrutura manipulável dos famosos *Bichos*, de Lygia Clark, Schwartz possibilitava ao público a criação de narrativas e de sequências lúdicas a partir da manipulação de seu próprio corpo nu, ele mesmo transformado em uma das estruturas manipuláveis de Clark. A performance já tinha sido apresentada algumas vezes na Europa, mas a sessão de 26 de setembro de 2017 se tornaria um marco na carreira do artista.

A presença da performer e coreógrafa Elisabete Finger com sua filha na performance *La bête* foi registrada em vídeo e disseminada nas redes sociais. O rastilho de pólvora correu por si só: Schwartz foi sumariamente condenado por pedofilia, e Finger, intimada a prestar contas de sua condição de mãe da

menor. Passados meses do episódio, tornou-se possível que as pessoas envolvidas, para além de depoimentos a comissões de investigação, expusessem a repercussão devastadora do caso em suas vidas. Porém cabe retomar um aspecto de base desse acontecimento que concentrou muito da polêmica acerca do caso até hoje.

A performance, enquanto linguagem baseada numa aliança específica com o tempo da ação que realiza e dá a ver, lida de maneira especial com a experiência do tempo e da duração. A efemeridade e a duração da experiência, geralmente, são elementos da performance que desconstroem a noção de arte como processo fundado a partir de um objeto fixo. A arte da performance, portanto, se concretiza numa dada sequência de procedimentos que pressupõe condições inerentes ao momento presente de realização da obra, como o tipo de público, a geografia da cidade e o espaço cultural que sediará a performance. As condições de realização do trabalho de Schwartz não fugiriam dessas contingências típicas: seria um evento artístico, coletivo, em espaço público, com maiores de idade e menores de idade acompanhados por responsáveis, todos notificados previamente de que aquele trabalho conteria nudez.

Entretanto, o que se reteve do acontecimento foi uma imagem mental: a criança em contato físico com o corpo de um homem nu. Como todas as imagens mentais produzidas a partir de um dado evento, pouco se registrou dos detalhes da experiência, mas algo parece ter sido gravado em nossas retinas. Um tipo

peculiar de imagem, que permite algumas variações dependendo do nível de escândalo e sensacionalismo: uma menina está em presença de um homem nu; uma menina toca o corpo de um homem nu; uma menina está próxima dos genitais de um homem nu.

Na polêmica participação de uma menina na performance de Wagner Schwartz, uma espécie de *tableau* pairava sobre a opinião pública e os discursos midiáticos. Em *looping*, na fogueira das opiniões, uma representação – cujo suporte fica entre a fotografia e a cena teatral – repetia-se na mentalidade coletiva. Essa representação seria esquemática demais para ser analisada em detalhe como nas fotos; ou seria uma cena curta demais para possuir um devir narrativo e consequente a ser absorvido por um espectador.

Chamo essa projeção mental de imagem porque, em que pesem as possíveis variações semânticas, a partitura permanece a mesma, resumida pela equação: criança + genital. Desvinculada de todas as injunções de um evento público, ao abrigo de uma instituição cultural, como o foi a performance de Wagner Schwartz, o caráter virtual e abstrato dessa imagem não lhe retira o alto poder de fixação na cabeça e na imaginação das pessoas. Nesse caso, a situação se torna um tanto mais complicada, pois a imagem mental é produzida por cada um de nós, permitindo que nossas próprias idealizações e idiosincrasias busquem aderência a ela. Estamos aqui a um passo de juízos sumários e unívocos, que passarão por cima de todos – adultos e crianças.

Imagens mentais como a urdida pelo burburinho midiático acerca da performance *La bête* são as mais temíveis: forjadas praticamente junto aos nossos preconceitos mais arraigados, fazem-nos ignorar que a criança estava em espaço público, acompanhada pela mãe, brincando junto a outras pessoas com um manipulável inspirado nas pequenas esculturas de Lygia Clark. A pregnância de tais imagens é proporcional a sua evanescência, e esse é um dado de que raramente nos conscientizamos: a imagem, por mais esquemática e descontextualizada que possa ser, é capaz de acionar uma máquina discursiva implacável, mobilizadora de afetos que culminam em linchamentos coletivos e diversas formas de justificação.

Imagens de crianças são um terreno fértil para esse tipo de fenômeno, pois têm como pressuposto a inocência e como iconografia naturalizada a imagem de querubins, inocentes e puros, sustentada por forte aparato ideológico e discursivo. “Não mexam com as nossas crianças”, gritam todos, sem reparar que nosso modelo de inocência é tão distorcido que nem chega a comportar crianças negras – especialmente as que moram e morrem nas ruas. A inocência infantil portanto está restrita a um biotipo e a determinada classe.

Assim, quando deparamos com uma criança que contraria o modelo idílico que, inconscientemente, fantasiamos para a infância, corremos o risco de censurar sua imagem de antemão, instados pela guerra cultural a contra-atacar numa velocidade que impede qualquer contato mais detido e cuidadoso. Aquilo

que a criança tem de singular é barrado pelo prurido e a fantasia coletivos, e então todos passam a digladiar-se numa arena política e moral, surdos ao que a criança realmente nos apresenta como questionamento, problema ou simplesmente como outra forma de ser e estar no mundo.

Partimos para a guerra ideológica, política e jurídica em nome de uma infância não apenas sem corpo, como diria Eliane Brum,¹⁹ mas também sem identidade, classe social ou etnia. Enquanto defendemos crianças vestidas de rosa ou azul, as “crianças viadas” são silenciadas pelo sensacionalismo e encobertas pela indiferença velada – assim como as meninas reduzidas a objeto erótico no machismo estrutural, ou ainda as crianças que morrem nas favelas.

Que elas sejam sempre filhas dos outros, nunca nossas. Por Deus, pela pátria e pela família brasileira.

¹⁹ Eliane Brum. “A invenção da infância sem corpo”. *El país*, 12 mar. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/12/opinion/1520873905_571940.html. Acesso em: 14. maio 2020.

Referências bibliográficas

- ARIÈS, Philippe. *Centuries of Childhood. A Social History of Family Life*. Trad. Robert Baldick. Nova York: Vintage Books, s.d.
- BRUM, Eliane. “A invenção da infância sem corpo”. *El País*, 12 mar. 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/12/opinion/1520873905_571940.html. Acesso em: 15 set. 2019.
- COHEN, Alina. “Why Sally Mann’s Photographs of Her Children Can Still Make Viewers Uncomfortable”. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-sally-mann-s-photographs-children-viewers-uncomfortable>. Acesso em: 16 set. 2019.
- GIUSTI, Iuri. “Como o ‘criança viada’ virou militância, motivo de histeria reacionária e um crime”. *Medium*, 12 set. 2017. Disponível em: <https://medium.com/@Irangiusti/como-o-crian%C3%A7a-viada-virou-milit%C3%A2ncia-motivo-de-histeria-reacion%C3%A1ria-e-um-crime-e-97b50a12f8b>. Acesso em: 15 set. 2019.
- HIGONNET, Anne. *Pictures of Innocence. The History and Crisis of Ideal Childhood*. Nova York: Thames and Hudson, 1998.
- LUMBY, Catharine. “Ambiguity, Children, Representation, and Sexuality”. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, v. 12, n. 4, 2010. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1673>. Acesso em: 14 maio 2020.
- MANN, Sally. *Immediate Family*. Nova York: Aperture, 1992.
- SMITH, Lindsay. “The Nineteenth-Century Photographic Likeness and the Body of the Child”. In: ROUSSEAU, George (org.). *Children and Sexuality. From the Greeks to the Great War*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2007, pp. 237-267.

RENAN JI é Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e professor do Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (CAp-UERJ). Atua também como crítico de teatro na Revista Questão de Crítica.