REVISTA VISUAIS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

Imagem, memória e tempo na visualidade da história da infância

Cláudia Gisele Masiero
Licenciada em História. Especialista em História Comunicação e Memória do Brasil Contemporâneo. Mestra em Processos e Manifestações Culturais, Universidade Feevale. Novo Hamburgo/RS/Brasil. Doutoranda em História, PUCRS
(claumasiero@gmail.com).

Luciana da Costa de Oliveira
Brasil. Doutora em História, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).
Porto Alegre/RS/Brasil.
luciana_de_oliveira@hotmail.com

Resumo

Philippe Ariès (1960) foi o precursor do estudo da história da infância como categoria isolada, sendo a imagem a sua principal fonte de pesquisa. Depois disso, inúmeros outros estudos se dedicaram a interrogá-la, utilizando diferentes fontes e perspectivas. Procurando dar continuidade à observação da relação entre infância e sua representação visual, este estudo tem por objetivo refletir sobre a imagem e sua complexidade, isto é, sobre a forma como também é portadora de memória e de diferentes temporalidades. Para tanto, serão utilizados os estudos empreendidos por Aby Warburg, Georges Didi-Huberman e outros intelectuais que se dedicaram ao tema. Esse debate será perpassado pela análise da visualidade da história da infância, especialmente pela configuração da exposição *Histórias da Infância*, ocorrida no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateubriand (MASP) no ano de 2016, em que duas obras dialogaram de maneira especial: a pintura *Rosa e azul,* de Pierre-Auguste Renoir, e uma das fotografias da série *Brasiliana Teimosa* de Bárbara Wagner.

Palavras-chave

Imagem. Memória. Tempo. História da infância.

Abstract

Philippe Ariès (1960) was the precursor of the study of childhood history as an isolated category, being the image the main source of research. After that, numberless of other studies were devoted to interrogating this thema, making use of different sources and perspectives. Seeking to continue the observation of the relationship between image and its visual representation, this study aims to reflect on the image and its complexity, that is, on how it is also a carrier of memory and different temporalities. Therefore, the studies made by Aby Warburg and Georges Didi-Huberman and other intellectual people who also dedicate themselves to the theme. This debate will pass by the analysis of the visuality of childhood history, especially by the configuration of the Childhood Stories exibition, held at São Paulo Assis Chateubriand (MASP) Art Museum, in 2016, in which two pieces of art dialogue in a special way: *The Pink and Blue painting* by Pierre-Auguste Renoir, and one of the photographs from the Brasiliana Teimosa series by Bárbara Wagner.

Keywords

Image. Memory. Time. Childhood History.

> Teremos dado um grande passo na estética quando tivermos chegado não somente à convicção intelectual, mas também à certeza íntima de que a evolução da arte fica vinculada ao dualismo do espírito apolíneo e do espírito dionisíaco, da mesma maneira que a geração depende da dualidade dos sexos, cuja luta perpétua apenas está recortada por efêmeras reconciliações. (Friedrich Nietzsche, Nascimento da tragédia)

I

A infância é uma construção da modernidade. Nesse ponto, concordam os principais pesquisadores sobre o tema, como Áriés (1981), Heywood (2004), Postman (1999) e Stearns (2006). Não havia, antes disso, uma separação bem definida entre os universos adulto e infantil. O cuidado com as crianças e o amor a elas sempre existiu, mas a grande transição nesse momento é que se passa a entendê-las em suas particularidades, havendo uma edificação social idealizada a respeito da infância.

No século XIX, a criança passa a ser fonte de estudo de diversas áreas. É o caso, por exemplo, do surgimento da pediatria como área clínica específica às crianças e, ainda, da literatura infantil. Todo um aparato pedagógico é instituído para educar as crianças, vinculado à preocupação do Estado para com elas. Pode-se dizer que a industrialização, a urbanização e a constituição do modelo de família nuclear, são elementos que colaboram para a construção daquilo que os estudiosos chamam de *modelo moderno de infância*. De fato, isso decorre de uma série de fatores e não pode ser entendido de forma linear, como coloca Stearns (2006). Na história da infância há, em diversos momentos, avanços e retrocessos, onde se percebe que, muitas vezes, que nem todas as crianças tiveram acesso a ela e, na atualidade, ela ainda não abrange a todas.

Numa perspectiva histórica, imagem e infância se entrelaçam. Basta pensar, por exemplo, que muitas vezes as crianças foram tomadas não apenas como tema de pinturas, mas, igualmente, serviram de modelos a fotógrafos. O registro dessa fase da vida é recorrente, seja como fonte de memória ou denúncia social. Nesse sentido, obras como *As meninas* de Diego Velázquez, a série sobre *Juanito Laguna* do argentino Antonio Berni, e as elaboradas por Cândido Portinari no Brasil, como *Roda Infantil* e

Grupo de meninas, evidenciam as diversas nuances históricas e problematizadoras quando a criança e seu entorno se tornam o tema central da obra.

A relação entre arte e infância se constitui em possibilidade de estudo pela historiografia contemporânea, uma vez que esta ampliou suas fontes de pesquisa e passou a considerar as fontes visuais como importante elemento de análise histórica. Nesse processo, cabe dizer que Philippe Ariès foi o precursor do estudo da história da infância como categoria isolada, sendo a imagem a sua principal fonte de pesquisa. Os desdobramentos de sua análise foram publicados pela primeira vez no ano de 1960, na obra intitulada *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* (História social da criança e da família).

Nesse sentido, procurando dar continuidade à observação da relação entre infância e imagem, este estudo tem por objetivo refletir sobre a imagem e sua complexidade, isto é, sobre a forma como é, também, portadora de memória e de diferentes temporalidades. Para tanto, serão utilizados como base e fundamentação teórica os estudos empreendidos por Aby Warburg, Georges Didi-Huberman e outros intelectuais que também se dedicaram ao tema. Esse debate será perpassado pela análise da visualidade da história da infância, especialmente pela configuração da exposição *Histórias da Infância*, ocorrida no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateubriand (MASP) no ano de 2016, onde duas obras dialogaram de maneira especial: a pintura *Rosa e azul,* de Pierre-Auguste Renoir, e uma das fotografias da série *Brasiliana Teimosa* de Bárbara Wagner.

II

Para iniciar a reflexão que se propõe, deve-se considerar as colocações de Kern (2010), onde afirma que historiadores e historiadores da arte têm repensado, nas últimas décadas, os métodos de pesquisas tanto em História da Arte quanto no trabalho com imagens. Seus objetivos estão centrados na reavaliação das questões de memória e tempo que, em sua base, perpassam o estudo dos objetos imagéticos. No entanto, não apenas os pesquisadores estão no centro de tal debate. Igualmente os artistas se defrontam com tal problemática especialmente se for considerada a

proximidade das práticas artísticas junto às bases teóricas da História da Arte. De alguma forma, pode-se dizer que os grupos mantêm certo diálogo e que se influenciam. Ainda segundo Kern (2010), no momento de transição do século XIX para o XX, a historiografia da arte apresentava duas vertentes importantes. A formalista, que trabalhava com a ideia de evolução, cuja fundamentação estava baseada numa análise imanente das obras. E, a que a autora diz que se poderia denominar cultural, que buscava considerar as representações e as condições sociais externas a obra, em detrimento da forma. Nesse período, se volta a atenção às considerações e percepções da imagem em sua complexidade, por meio do estudo de alguns pensadores, sobre os quais se falará posteriormente. Embora tenha que se reconhecer que a abrangência dessas ideias ainda não seja a desejada, algumas mudanças vem ocorrendo e são de grande relevância para o estudo que aqui se pretende.

Nesse sentido, a exposição *Histórias da infância*, que esteve em cartaz no Museu de Arte de São Paulo (MASP) no primeiro trimestre de 2016, reuniu diversas representações da infância. Obras de diferentes tempos, espaços geográficos, e estilos, incluindo desenhos feitos por crianças, compuseram a exibição. Esse projeto, que culminou com a exposição das obras, faz parte de uma ação mais ampla da instituição museal, que procura "friccionar diferentes acervos desrespeitando hierarquias e territórios entre eles", incluindo "grupos, vozes e imagens que foram reprimidas ou marginalizadas"[1]. Além de contar com audiodescrições de algumas das obras - narradas por crianças -, o projeto curatorial rebaixou as obras em até 30cm abaixo do eixo de visão habitual para que ficassem acessíveis aos pequenos. A organização foi feita em núcleos temáticos permeáveis: natividade e maternidade, retratos, representações de família, imagens de educação e de brincadeiras, crianças artistas, crianças anjos e morte. A curadoria esteve a cargo de Adriano Pedrosa, Fernando Oliva e Lilia Schwarcz.

Em linhas gerais, a exposição convida a refletir sobre a representação da infância por meio de várias obras de arte, em diferentes tempos e lugares. Interessante comentar que, paralela a ela, ocorreu um seminário que objetivava estabelecer uma discussão sobre a construção da ideia da infância, a partir de perspectivas e enfoques variados. Isso, com enfoque à sua representação social, cultural, política e iconográfica.

Desse grande e diversificado universo de imagens, duas delas ganharam destaque, estampando a capa do catálogo e da página virtual da exposição. Ambas estão dispostas a seguir, conforme tratamento dado pela própria exposição.

Figuras 1 e 2 - Pierre-Auguste Renoir, Rosa e azul - As meninas Cahen d'Anvers, 1881, óleo sobre tela, acervo do MASP. Bárbara Wagner, sem título (da série Brasília Teimosa), 2005, jato de tinta, Coleção Pirelli MASP. Fonte: http://infoartsp.com.br/agenda/historias-da-infancia/

III

Não é coincidência estas obras terem sido postas lado a lado. Existe uma aproximação entre elas. Mais que isso, há um diálogo anacrônico que as conecta no tempo mesmo da exposição. Não somente a temática, mas sobretudo o foco da obra pintada por Renoir e a fotografada por Wagner, oportunizam a visualização desse contato de tempos: seus personagens são crianças. Além disso, a forma como são colocadas nas obras, seus olhares e a relação que estabelecem com o meio do qual fazem parte,

igualmente fortalece tal percepção. Assim, perceber a imagem a partir de seus entornos compositivos, isto é, a partir dos diversos elementos que as compõem, oportunizam a percepção da imagem em sua complexidade.

O objetivo da exposição, como já dito, foi o de observar diversas representações da infancia, em diferentes obras. Contudo, a partir do modo como o projeto curatorial é concebido, podemos ainda refletir sobre as mudanças na concepção de história da arte, por exemplo. A exposição não trabalha com uma história linear, mas aposta no movimento e na imagem dialética. Não as organiza cronologicamente, mas por temas, uma vez que também não é linear a história da infância, como já se expôs no início. Didi-Huberman (2015), ao tratar da obra de Walter Benjamin, aponta questões acerca do modelo dialético como sendo o único capaz de escapar do passado fixo, fugindo da linha de progresso. Parece que esta questão foi primordial na organização das obras selecionadas.

A respeito dessa questão, Kern (2010) afirma que as abordagens baseadas em noções de estilo ou de época não dão conta da complexidade da obra e de sua montagem de tempos distintos, Alerta, também, para o fato de que não se deve perceber a imagem apenas pelo olhar determinado de seu tempo, pois o artista pode se contrapor a ele, implicando em certa dinâmica de memória. Caso se considerasse apenas as ideias de estilo ou época, por exemplo, as imagens de Renoir e Wagner possivelmente não se aproximariam. Tampouco estabeleceriam um diálogo. Para ir além de uma análise preocupada apenas com o formalismo, é importante atentar às

> (...) reflexões teóricas e os métodos formulados pelos intelectuais alemães – Warburg, Benjamin e Einstein – nos permitem verificar que eles se atéem às questões internas e externas às obras recorrem a outros campos do conhecimento e estabelecem uma rica trama de associações e articulações de categorias que possibilita, chegar a respostas diversas daquelas homogeneizadoras do historicismo e do formalismo, baseadas nas noções de evolução e progresso. (KERN, 2010:21)

Esses estudiosos estão sendo retomados em função de sua inserção no debate epistemológico que ocorre na disciplina de história da arte atualmente,

principalmente nas revisões efetuadas por Didi-Huberman, segundo Kern (2014). Aby Warburg, no entanto, foi um dos intelectuais que estiveram à frente de tais mudanças, especialmente no que se refere ao entendimento da complexidade da imagem. Em sua tese sobre os quadros de Botticelli, *O nascimento de Vênus* (1484) e *A Primavera* (1482), apresentada no ano de 1893, ele busca compará-los com as representações correspondentes nas literaturas poéticas e na teoria da arte da época. Objetivava expor o que interessava aos artistas do *Quattrocento* na Antiguidade. Juntamente com outros estudos, percebia "a importância das imagens num processo civilizador" (BREDEKAMP; DIERS, 2013, p.17). Éttienne Samain (2012), esclarece que toda a história de Warburg é a de um metapsicólogo do gesto, não restringindo sua atuação apenas como um "historiador das imagens". Além disso, Samain descreve sua atuação no campo das imagens como a de um desbravador que questiona tanto o inconsciente da história humana como o inconsciente intemporal das imagens.

As formas presentes nas imagens podem ressurgir em outros tempos, ou seja, para Warburg há um *pós-vida* (*Nachleben*). Como explica Samain (2012), essa questão não pode ser entendida numa linearidade histórica, uma vez que arte e cultura encontram-se numa dinâmica que nunca termina. Waizbort (2015), analisando o conceito werburguiano, comenta que a constituição de imagens se faz sempre a partir do diálogo que se dá entre elas próprias, uma vez que se deixam reportar a outras imagens. A respeito disso importa citar o maior projeto empreendido pelo intelectual: o *Atlas Mnemosyne.* Este, composto por 70 pranchas e cerca de 1300 imagens, pretendia evidenciar não apenas o *pós-vida* das imagens, mas, também, a forma com que, através de tempos diferentes, travam importantes diálogos e apresentam um arcabouço de memórias. Levando em conta tais postulados, se pode olhar para as obras de Renoir e Wagner buscando esse diálogo.

Para Waizbort (2015), Warburg busca uma concepção de história que rompe com os "conceitos puramente temporais" e acolhe as descontinuidades e os anacronismos. O autor julga que, para Warburg, as imagens são tanto objetos materiais como formas de pensamento, modos de conceber, de pensar, de assimilar, de formular, ou seja, um pensar com imagens.

Da mesma forma que outros autores, em especial Georges Didi-Huberman, Carlo Ginzburg (2014) retoma outro conceito proposto por Warburg em seus estudos sobre iconografia política: o de *Pathosformeln.* Segundo o historiador italiano, é precisamente a noção de *pathosformeln* que ilumina as raízes antigas de imagens modernas bem como a maneira como tais raízes foram elaboradas. Esse conceito inaugurou uma nova percepção do Renascimento e a partir dele se verifica, além da presença de distintos tempos e memórias nas imagens, e o caráter híbrido da arte desse período (KERN, 2014). Ao se pensar a questão do hibridismo, por exemplo, nas duas obras sobre as quais se busca refletir, destaca-se a influência que a invenção da fotografia teve sobre o movimento impressionista bem como seu oposto contemporâneo, uma vez que a fotografia de Barbara Wagner busca inspiração justamente em uma pintura também impressionista.

Mesmo que não se trate de uma *inversão energética*, assim explicitada por Warburg e retomada por Ginzburg para explicar a ressignificação e potência dos gestos nas imagens, a forma com a qual ambas as obras – e seus suportes – se relacionam, apontam importantes indícios para o estabelecimento de um diálogo pictórico. Ginzburg (2014, p.11) explica, ainda, que a trajetória das *Pathosformeln* depende das contingências históricas. Para o autor, as reações humanas a essas *fórmulas do patético* estão sujeitas a circunstâncias completamente diferentes, em que os tempos mais ou menos curtos da história se entrelaçam com os tempos bastante longos da evolução.

Ao tomar esse conceito como base, percebe-se certa repetição na composição das obras selecionadas para o presente estudo. Na pintura de Renoir, por exemplo, se observam duas meninas, irmãs, que posam ao artista para a elaboração do retrato. Uma pouco mais alta que a outra. Na fotografia, dois meninos, possivelmente também irmãos, com diferenças na altura, posam para serem clicados. Em ambas as obras, a criança mais velha se apresenta mais comportada, com uma postura mais idealizada, enquanto a mais nova apresenta uma ação/expressão que a destaca na cena. Na pintura, a menina menor desarruma a faixa rosa do vestido ao pousar sua mão sobre ela. Na fotografia, o menino menor cruza os braços e parece não estar, também, tão à vontade para o registro. A fotógrafa pode ter composto a imagem fotográfica de forma consciente ou mesmo inconsciente. O fato é que, para Warburg,

> (...) tanto a memória da personalidade coletiva como a do indivíduo vêm socorrer de um modo todo peculiar o homem artístico, que oscila entre a visão de mundo matemática e a religiosa: ela não o faz criando prontamente o espaço de reflexão, e sim atuando junto dos polos limítrofes de comportamento psíquico, de modo a reforçar a tendência à contemplação serena ou à entrega orgiástica (2015, p.363).

Outros conceitos importantes para se pensar a imagem são os de sobrevivência e sintoma, também trabalhados por Warburg. Para Kern (2010, p.18) "o sintoma é a presença da sobrevivência de outros tempos e a conjunção da diferença e da repetição. Pensar o tempo implica a diferença e a repetição, o sintoma e o anacronismo". A sobrevivência e o sintoma são os meios pelos quais se compõem essa montagem, sendo sua identificação possibilitada pela observação do detalhe. Em outras palavras, o anacronismo diz respeito a presença de tempos diferentes na obra. Já o sintoma diz respeito às questões que se contradizem dentro da obra. Assim, retornando mais uma vez para os registros visuais em questão, o sintoma da sobrevivência parece bem claro, potencializado pelas cores das vestimentas dos sujeitos retratados. Isto é, rosa e azul no caso das meninas e vermelho e azul no caso dos meninos. Além é claro, da forma como cada uma delas estrutura a sua apresentação, quando a segunda nitidamente se remete à primeira.

Pensar e problematizar o sintoma e a sobrevivência é, pois, refletir acerca das categorias de tempo. Para Didi-Huberman (2015), sempre diante da imagem se está diante do tempo. Diante dela, diz o autor, o presente não cessa de se reconfigurar, assim como, também, o passado. Isso porque, uma imagem só se torna pensável numa construção de memória. Nas palavras de Kern:

> Didi-Huberman revoluciona a história da arte e o uso que a história faz da imagem como testemunho do passado, bem como discute os problemas relativos ao conhecimento pré-existente que petrifica todas as categorias de abordagem e dificulta o olhar sobre a história da arte, sem deixá-la aparecer (2014, p.113).

Assim, diante de cada uma das imagens estamos diante do tempo, não de um tempo unilateral, que não existe, mas de um tempo complexo, que se apresenta em múltiplas temporalidades. É possível pensar, ao se observar a pintura de Renoir e a fotografia de

Wagner, nas permanências e mudanças que marcam a História da Infância. Fica a ideia de que são sujeitos infantis, mas a primeira parece estar de acordo com a "idealização da infância", muito mais voltada para a pureza constada facilmente pela expressividade dos rostos. A segunda, até mesmo pelo cenário, ou seja, estão cercados de várias outras pessoas e interagindo com o meio, sugere uma inserção maior da criança na sociedade. A expressão corporal e facial dos meninos, não circunscrita ao conceito de *inocência*, sugere um ar de crítica ou questionamento. Aqui não se pretende fazer nenhum juízo de valor a respeito disso.

Cabe considerar que a imagem não é apenas representação, mas imaginação e, também, não é somente criação artística, mas criação cultural. Dessa forma, um duplo desafio se apresenta ao historiador das imagens: "analisar a arte em sua especificidade e em sua relação dinâmica com a sociedade que a produziu" (SCHMITT, 2007, p.33). Nesse sentido, é evidente que seria igualmente interessante pensar tais imagens com base nos escritos acerca da infância, produzidos na segunda metade do século XIX e nas últimas décadas.

Contudo, volta-se a dizer que "o objeto da História da Arte não é a unidade do período focalizado, mas sua dinâmica, o que supõe movimentos em todos os sentidos, tensões, rizomas de determinismos, anacronismos em atos e contradições" (KERN, 2010, p.21). A centralidade também não está nas questões estéticas, que isolam a imagem tanto de sua conjuntura histórica quanto dos seus procedimentos próprios, como já alertava Carl Einstein em seus estudos (DIDI-HUBERMAN, 2015). Não se pode fazer uma História da Arte sob o ângulo do artista e seu tempo, fala Didi-Huberman (2015), atentando para o fato de que a mesma deve ser vista sob o ângulo de sua memória e de suas manipulações do tempo. Para ele, a história das imagens é uma história dos objetos impuros, complexos e sobredeterminados. Por tal motivo é preciso considerar que:

> (...) é certo que a imagem é sempre a imagem de alguma coisa. De onde a ilusão de que bastaria nomear o que ela representa para ter dito tudo da representação. Mas a verdadeira questão não está aí, e as próprias imagens conseguem mais de uma vez nos lembrar que sua função é menos representar uma realidade exterior do que construir o real de um modo que lhe é próprio. Para o historiador, a questão será assim menos a de isolar e de ler o conteúdo da imagem, do que

> compreender a sua totalidade, em sua forma e estrutura, em seu funcionamento e suas funções (SCHMITT, 2007: 27).

Assim, considerando as colocações acima, pode-se pensar sobre a forma como cada um dos dois artistas pensou a elaboração de sua obra, isto é, como construíram visualmente a infância e o real a partir de suas perspectivas e de seu entorno. Diante disso, dessa possibilidade de construção de uma narrativa visual da infância numa perspectiva histórica, é preciso pensar nos vestígios que chegam ao historiador para que ele possa investigar o passado. Nesse sentido, Didi-Huberman (2015) lembra das palavras de Benjamin, onde ele afirma que não é o historiador quem vai ao passado, mas o contrário, isto é, o passado que vêm a ele. Além disso, complementa dizendo que:

> (...) o historiador, segundo Benjamin, vive sobre um monte de trapos: é o erudito das impurezas, dos restos da história. É o arqueólogo do inconsciente da história. Ele salta de um objeto de angústia a outro, mas seu próprio salto é o de uma criança. O historiador, segundo Benjamin, é uma criança que brinca com os farrapos do tempo (2015, p.123).

A analogia com a criança e sua curiosidade em desmontar as coisas para ver o seu funcionamento é bastante oportuna, e se constitui em um bom exemplo para se entender os postulados de Benjamin. Não se pode olhar para o objeto como um bloco único. A chave está na desmontagem e no detalhe, elementos que remetem aos conceitos de sintoma, anacronismo e sobrevivência. Além disso, há que se atentar aos novos significados oportunizados pela remontagem, quando o todo novamente faz e adquire novos sentido. Essa imagem, chamada por Didi-Huberman de *imagem malícia*, é justamente aquela que se mostra dialética, a que se utiliza dos diferentes tempos e de seus elementos para se construir e reconstruir. Faz-se própria do tempo presente, ao mesmo tempo em que é sempre um devir e mantém relação com o passado.

Todos esses entrelaçamentos e ressignificações temporais só podem ser vistos, então, a partir de seu processo de *desmontagem.* Se, tal qual Benjamim, se compreende a imagem a partir de seu processo dialético, é justamente o momento da remontagem,

aquele que onde as os fios de uma trança desfiada se reencontram e, juntas novamente, proporcionam novos entendimentos, que faz emergir as suas múltiplas potencialidades (DIDI-HUBERMAN, 2015).

As pinceladas descontínuas da técnica de Renoir dão forma à imagem, assim como, a fotografia de Bárbara Wagner se constitui de pequenos grãos característicos da técnica fotográfica. A circulação de ambas, hoje, está ligada a digitalização e a facilidade de compartilhamento que a informática e a internet permitem. Elas se aproximam na capa do catálogo e na página da exposição, colocadas lado a lodo devido a esse processo. Schmitt (2007) elucida que não podemos simplesmente dizer que entramos "numa civilização da imagem", porque seria esquecer que a cultura ocidental situa há muito tempo a imagem no centro de seus modos de pensar e agir. Contudo, é preciso considerar, como coloca o autor, as técnicas modernas de registro e transmissão de imagens alteraram nosso campo visual. Essa alteração faz com que se possa observar as duas obras perfiladas, igualadas em tamanho e provocando um novo modo de vê-las, devido a dependência gerada por essa composição.

Por fim, outra questão ainda merece destaque. Pode-se dizer que as imagens são genuinamente anacrônicas. É uma característica que sempre as acompanha. O aparente descaminho das imagens, descontínuo, na verdade, é a forma natural com que traçam a sua trajetória. Não podem ser simplesmente colocadas em uma linha de tempo. Elas complexificam o tempo, são dotadas de memória. A imagem tem mais futuro e mais memória que o ser que a olha, diz Didi-Huberman (2015), sendo que nós somos um elemento de passagem e a imagem, permanente. Ela é um misto de "já visto", "que se vê" e "se verá". Fato que fica claro ao pensarmos nas obras da exposição, que perduraram e ainda são capazes de trazer reflexões por meio da sua potência enquanto objeto de memória.

As imagens, durante muito tempo, estiveram relegadas ao domínio exclusivo dos historiadores da arte, porém, hoje, são considerados objetos de grande relevância ao historiador, segundo Schimitt (2007). A possibilidade de construção do conhecimento por meio da imagem passou por uma ampla reformulação, que pode ser vista tanto pelas novas formas de organização das obras nas exposições, a exemplo da *Histórias da Infância,* realizada pelo MASP, quanto pelos estudos que se utilizam de fontes

visuais. Contudo, ainda não são ações amplamente abrangentes e há, ainda, um longo caminho a percorrer.

Sobre a questão, Didi-Huberman (2013, p.11), critica que os livros de história da arte que apresentam um saber total acerca de objetos artísticos, portadores de um passado elucidado e sem resto. Estes, segundo o autor, ainda estão voltados para uma visão mais formalista. Sabe-se, porém, que tal percepção não contempla o objeto em sua totalidade e em sua ampla rede de significações. Por tal motivo é que Didi-Huberman coloca a necessidade de uma revisão e de uma história crítica da história da arte, que levasse em conta o nascimento e a evolução da disciplina, bem como suas práticas e suas consequências institucionais.

Samain (2012, p.59) conclui que "quando conseguirmos olhar melhor para as imagens, seremos forçosamente capazes de vê-las e de lê-las, isto é, de melhor viver a partir delas, em face da amplidão das instituições e das sensações nelas contidas". O autor coloca, ainda, que se permanece cego diante das imagens, isto é, que não se sabe discernir, contemplar em profundidade, explorar, conjugar as figuras do mundo, em nome de uma racionalidade cartesiana e de ritmos desumanos. Continua a argumentação dizendo que se quisermos viver, deveremos reencontrar, além do caminho da razão, os caminhos das paixões e da imaginação. Por fim, fala que espera que o caminho das imagens seja "redescoberto no futuro, numa perspectiva warburguiana, isto é, como sendo o verdadeiro "*espaço*" e o verdadeiro "*tempo*" para que os homens não sejam ao que não devem ser, isto é, a fragmentos isolados, despedaçados, seres informes asfixiados *in vitro"*.

Dessa maneira, diante das questões colocadas, conclui-se que inúmeras outras relações poderiam ser percebidas entre as imagens da exposição Histórias da Infância e até mesmo entre as duas obras selecionadas. Seria possível, certamente, perceber sobrevivências e anacronismos em muitas outras obras que retratam a infância, por exemplo. Mas esse estudo, ainda que breve, é capaz de mostrar a potencialidade e as imbricações das relações entre imagem, memória e tempo.

Referências

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família.* Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BARBARA WAGNER. Disponível em <www.barbarawagner.com.br/barbara-wagner>. Acesso em 20 de nov. de 2016.

BREDEKAMP, Host; DIERS, Michael. Prefácio. In.: WARBURG, Aby. *A Renovação da Antiguidade pagã – Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu.* Tradução: Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

CORTELAZZO, Patrícia Rita. Impressionismo e Pós-impressionismo. In.: CORTELAZZO, Patrícia Rita. *A História da Arte por meio da leitura de imagens* [livro eletrônico]. Curitiba: Intersaberes, 2012. p.66 – 89.

DIDI-Huberman, Georges. *Diante da imagem.* São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Diante do Tempo: História da Arte e anacronismo das imagens.* Tradução: Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GINZBURG, Carlo. Seu país precisa de você, um estudo de caso sobre iconografia política. In.: GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência e terror, Quatro ensaios de iconografia política.* São Paulo: Cia das Letras, 2014.

KERN, Maria Lúcia Bastos. *Imagem, historiografia, memória e tempo*. ArtCultura, 12, n.21, jul. – dez. 2010.

_____. "Imagem, Memória e Tempo: o conhecimento em movimiento" In FLORES, Maria Bernadete Ramos; PETERLE, Patrícia. *História e Arte, Herança, Memória, Patrimônio.* São Paulo: Rafael Coppetti, 2014, p.111 – 129.

HEYWOOD, Colin. *Uma história da infância.* Porto Alegre: Artmed, 2004.

POSTMAN, Neil. *O desaparecimento da infância*. Tradução: Susana Menescal de Alencar Carvalho e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro. Graphia, 1999.

SAMAIN, Etienne. Aby Warburg. Mnemosyne. "Constelação de culturas e ampulheta de memorias" *In* SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens.* Campinas: UNICAMP, 2012. p. 51 – 65.

SCHMITT, Jean-Claude. Introdução. "O historiador e as imagens" *In O corpo das imagens. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média.* Bauru: EDUSC, 2007, p.11 – 54.

STEARNS, Peter N. *A infância.* São Paulo: Contexto, 2006.

WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. *In* WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande – Escritos, esboços e conferências.* São Paulo: Cia. Das Letras, 2015, p. 7 – 21.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande – Escritos, esboços e conferências.* São Paulo: Cia. Das Letras, 2015.

Notas

[1] Na verdade, trata-se de uma série de exposições, Histórias da loucura e Histórias feministas (em 2015), Histórias da Infância (2016), História da sexualidade (em 2017) e Histórias da escravidão (em 2018).