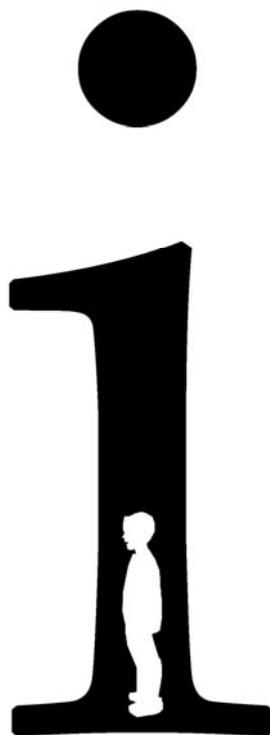


**INFANS- (Im)pertinências do infantil na imagem**



Universidade de Brasília  
Instituto de Artes  
Programa de Pós Graduação em Arte



**INFANS**  
**(Im)pertinências do infantil na imagem**

Matias Monteiro Ferreira

Brasília  
2008

Matias Monteiro Ferreira

**INFANS**  
**(Im)pertinências do infantil na imagem**

Dissertação desenvolvida sob a orientação do professor doutor Geraldo Orthof (UnB) e co-orientação do professor doutor Edson André Luiz de Sousa. (UFRGS), apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em arte na linha de pesquisa de poéticas contemporâneas.

Brasília  
1º Semestre de 2008

**INFANS- (Im)pertinências do infantil na imagem**

**Ficha Catalográfica**

FERREIRA, Matias Monteiro. *Infans, (Im)pertinências do infantil na imagem*. Brasília: Programa de Pós-graduação em Arte, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2008.

Autor Principal:	FERREIRA, Matias Monteiro.
Entradas Secundárias / Autor:	ORTHOF, Geraldo. SOUSA, Edson André Luiz de.
Título Principal:	Infans.
Título Secundário:	(Im)pertinências do infantil na imagem
Publicação:	2008.
Descrição Física:	166 f.
Notas:	Tese (m) – UnB/ IdA
Assuntos	Arte Arte- Belas Artes
Anexo	Volume - DvD

- 1- Arte Moderna e Contemporânea.
- 2- Infância.
- 3- Espectador.
- 4- Fruição.
- 5- Arte e Psicanálise.
- 6- Teses, Dissertação (UnB).
- 7- Título.

**INFANS- (Im)pertinências do infantil na imagem**

Infância é coisa, coisa ?  
Guimarães Rosa, *Nenhum, Nenhuma.*

**INFANS- (Im)pertinências do infantil na imagem**

A meu avô; homônimo que nunca conheci (a não ser pelo nome).  
*In memoriam*

## **Agradecimentos**

Ao meu orientador, Geraldo Orthof, pelo aprendizado contínuo, confiança, paciência e amizade durante essa longa jornada.

Ao meu co-orientador, Edson André Luiz de Sousa, pelo apoio e entusiasmo, contagiante mesmo à distância.

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES pela bolsa de pesquisa que viabilizou este projeto.

Aos colegas de mestrado, pelas críticas, apontamentos e por confiarem-me suas próprias inquietações e incertezas. Um agradecimento especial a Cecília Mori, Ligia Medeiros e Lisa Minari por nosso caminho compartilhado.

Aos amigos do Laboratório de Pesquisa em Psicanálise, Arte e Literatura e do Laboratório de Pesquisa em Psicanálise, Arte e Política, pelas contribuições, colaborações e apoio que tanto me auxiliaram.

Aos amigos, Allan de Lana, Ana Janaina Alves de Souza, Danyella Proença, Elizabeth Hirata, Flávio Lima, Isabel Vasconcelos, Juliana Zelner, Marília Panitz, Miriam Barros, Paulo Faria, Roberta Barbosa, Silvija Eidam, Susana Camilion e tantos outros, por fazerem da pesquisa um percurso um pouco menos solitário.

A Heloisa Maria Monteiro e Eduardo Luis de Oliveira Lopes pelas correções ortográficas.

A Belidson Dias e Ralph Gehre, pelo apoio e belas palavras que guardo com grande apreço.

A Luciana Paiva, pelas tantas patologias compartilhadas.

A Débora e Daniela, pela insistência em brincar.

A minha família, por tudo.

A meus tantos outros, minha gratidão.

## **Resumo**

A presente dissertação parte de uma prática poética para propor-se como uma reflexão sobre alguns dos desafios inerentes aos ofícios da apreciação. É com esse intento que propomos a *jouissance* da obra (fruição) como a emergência de uma *(im)pertinência infantil da imagem*, á partir do hiato que a experiência analítica sugere entre os conceitos de *infância* e *infantil*.

Essa emergência *infantil* se daria na experiência apreciativa mediante a um excesso que na imagem atua como resistência; que perturba o espectador e impede o estabelecimento de uma imagem ortopédica, como uma confortável miragem, abrindo espaço para a inquietação e constrangimento, como uma certa reversibilidade inerente ao olhar. Exploramos esse assédio infantil da imagem através de diversos aspectos: o lúdico, o estranho, o obsceno e a impossibilidade de fala.

### **Palavras-chave**

Arte Moderna e Contemporânea Infância Espectador Fruição Arte e Psicanálise

## **Abstract**

The present dissertation explores some challenges inherent to art appreciation based on a poetical practice. We here allude to *jouissance* (of an artwork) as the emergence of an *infantile (im)pertinence of imagery*, mainly supported on the gap between the concepts of *childhood* and *infancy* as suggested by psychoanalytical experience.

This *infantile (im)pertinence* would operate in image as an excess that resists sight; therefore, it disturbs the viewer and prevents the establishment of an *orthopedical image*, a comfortable *mirage*, setting unrest and embarrassment, as a certain reversibility of gaze. We here explore this *infantile* effect of image as being manifold: through ludicity (play), uncanniness, obscenity and impossibility of speech.

### **Key words**

Modern and Contemporary Art   Childhood   Infancy   Art audience   *Jouissance* Art and Psychoanalysis

## **Sumário**

<b>I</b>	<b><i>Sumário de Imagens</i></b>
<b>III</b>	<b><i>Memorial</i></b>
<b>1</b>	<b><i>Apresentação</i></b> <i>Da Infância à emergência do infantil</i>
<b>31</b>	<b><i>Capítulo 1. Considerações sobre o fruir infantil</i></b> 1.1 – Ver, uma vez mais... 1.2 – Fruir - já não mais ver.
<b>49</b>	<b><i>Capítulo 2. O infantil como lúdico.</i></b> 1.1 - O pequeno estrategista - arte e a brincadeira infantil. 1.2 - <i>The boy who fell over Niagara falls</i> – sobre meninos-cadentes... 1.3 - Entranhas de estopa - Os brinquedos e seus recheios.
<b>100</b>	<b><i>Capítulo 3. O infantil como sinistro.</i></b> 3.1 - Olhos empoeirados; olhos de madeira. 3.2 – Dos saberes obsoletos.
<b>116</b>	<b><i>Capítulo 4. O infantil como ob-scenação</i></b> 4.1- O a <i>fundar</i> da imagem 4.2 – A boca de uma ferida aberta.
<b>131</b>	<b><i>Capítulo 5. Infans como incapacidade de falar</i></b> <i>Palavra: objeto impossível.</i>
<b>153</b>	<b><i>Conclusão</i></b>
<b>157</b>	<b><i>Bibliografia</i></b>
<b>166</b>	<b><i>Anexo</i></b>

## Sumário de imagens

Imagem	Fonte:	Página
<b>Figura 1- Dennis Oppenheim.</b> <i>A Feed-back Situation</i> da série <i>Transfer Drawing</i> .	en.wikipedia.org/wiki/Dennis_Oppenheim	1
<b>Figura 2- Giovanni Francesco Caroto.</b> <i>Fanciullo com disegno</i> .	it.wikipedia.org/wiki/Giovan_Francesco_Caroto	16
<b>Figura 3- Paul Klee. Peixe</b> Caderno de rascunhos.	FINEBERG, Jonathan: 1997. p. 96	17.
<b>Figura 4- Paul Klee.</b> O Peixe Dourado. 1925.	FINEBERG, Jonathan: 1997. p. 96	17
<b>Figura 5- Desenho infantil</b> Coleção Kandinsky e Múnter	FINEBERG, Jonathan: 1997. p. 47	18
<b>Figura 6- Desenho infantil</b> Coleção Kandinsky e Múnter	FINEBERG, Jonathan: 1997. p. 47	18
<b>Figura 7- Wassily Kandinsky.</b> Rascunho para <i>The Black Spot I</i> .	FINEBERG, Jonathan: 1997. p. 54	19
<b>Figura 8- Wassily Kandinsky.</b> <i>The Black Spot</i> . , 1912.	www.ibiblio.org/wm/paint/auth/kandinsky/	19
<b>Figura 9- O desenho Infantil.</b> G.H. Luquet . 1927.	LUQUET, G H: 1969. p. 157	21
<b>Figura 10- O desenho Infantil.</b> G.H. Luquet . 1927.	LUQUET, G H: 1969. p. 101	22
<b>Figura 11- O desenho Infantil.</b> G.H. Luquet . 1927.	LUQUET, G H: 1969. p.59	22
<b>Figura 12- O desenho Infantil.</b> G.H. Luquet . 1927.	LUQUET, G H: 1969. p.82	23
<b>Figura 13- Matias Monteiro.</b> Garatujas sobre o livro. <i>Cadáveres Semânticos</i> . 2005.	Arquivo do autor	24
<b>Figura 14- Cristian Boltanski.</b> <i>Monumento Odessa</i> , 1990.	http://www.gaylegorman.com/boltMonuOdessa90.jpg	25
<b>Figura 15- Cy Twombly.</b> <i>Letter of Resignation</i> (detail). 1959-67	http://bp1.blogger.com/_mliKf6cVg1s/RIHWzq0cGdl/AAAAAA AAACQ/sCMiZbcnrhA/s400/cytwombly.jpg	27
<b>Figura 16- A. Kertész.</b> O cãozinho. 1928.	BARTHES, Roland: 2005. p. 166.	31
<b>Figura 17- Elliot Erwitt.</b> 1949.	ERWITT, Elliot: 2000. p. 157	37
<b>Figura 18 - Elliot Erwitt.</b> 1963.	ERWITT, Elliot: 2000. p. 52	38
<b>Figura 19- Thomas Struth,</b> <i>Alte Pinakothek, Self-Portrait. Munich</i> . 2000.	http://www.artecapital.net/uploads/4-prado.jpg	38
<b>Figura 20-Hin Chua</b> <i>"Candle in the guy's ass"</i> . 2000	http://www.pbase.com/hinius/museum_watching	39
<b>Figura 21- Jacques Lacan</b>	LACAN, Jacques: O Seminário, livro 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.1998. p. 104.	45
<b>Figura 22- Heidi Zumbun.</b> Bunny. 1999.	http://www.wirtzgaller.com/works/zumbun/2000/bunny.html	49
<b>Figura 23- Matias Monteiro.</b> <i>Re-trato I- às vezes eu me lembro...</i> 2006.	Arquivo do autor	60
<b>Figura 24- Matias Monteiro.</b> <i>Re-trato I- às vezes eu me lembro...</i> 2006.	Arquivo do autor	61
<b>Figura 25- Helio Oiticica.</b> Miro de Mangueira com Parangolé (1964)	http://www.tulane.edu/~jwolfe/image_01.jpg	65
<b>Figura 26- Otto, Karelheinz.</b> O processo ativo de transformação e criação no brincar	HÄYRYNEN, Liisa: 1979. p. 24.	65
<b>Figura 27- Bas Jan Ader.</b> <i>Broken Fall (Organic)</i> . 1971.	editions.patrickpainter.com/artists/Ader_BasJan/	72
<b>Figura 28- Bas Jan Ader.</b> <i>'Fall II'</i> Amsterdam, 1970.	http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/opensystems/image s/janader_sm.jpg	73
<b>Figura 29- Bas Jan Ader.</b> <i>I'm too sad to tell you</i> . Postal, 1970.	http://www.telegraph.co.uk/core/Slideshow/slideshowContentF rameFragXL.jhtml?xml=/arts/slideshows/basjanader/pixbasjan ader.xml&site= WAR, Tracey (org): 2006. p. 70.	73
<b>Figura 30- Yves Klein.</b> <i>Leap into The Void</i> . 1960.		74
<b>Figura 31- Bas Jan Ader.</b> <i>"The Boy Who Fell Over Niagara Falls"</i> .1972	http://www.hz-journal.org/n1/Hb_Aders_4.jpg	75
<b>Figura 32- Bas Jan Ader.</b> <i>Farewell to Faraway Friends</i> . 1971.	http://www.telegraph.co.uk/core/Slideshow/slideshowContentF rameFragXL.jhtml?xml=/arts/slideshows/basjanader/pixbasjan ader.xml&site= http://wdka.hro.nl/uploads/1460.jpg	77
<b>Figura 33- Bas Jan Ader.</b> <i>Please don't leave me</i> . 1969.		78

## INFANS- (Im)pertinências do infantil na imagem

<b>Figura 34- Bas Jan Ader.</b> <i>Thoughts unsaid, then forgotten.</i> 1973.	<a href="http://www.fallonandrosos.com/images/aderthoughtsunsaidthenforgotten.jpg">http://www.fallonandrosos.com/images/aderthoughtsunsaidthenforgotten.jpg</a>	78
<b>Figura 35- Bas Jan Ader.</b> <i>In Search of the Miraculous (One Night in Los Angeles)</i> , 1973 (Detalhe).	CROW, Thomas: 1998. p. 232.	80
<b>Figura 36- Bas Jan Ader.</b> <i>In Search of the Miraculous.</i> 1975.	CROW, Thomas: 1998. 233.	82
<b>Figura 37- Pieter Bruegel.</b> Jogos de Criança. (detalhe). 1559-60.	<a href="http://gallery.euroweb.hu/html/b/bruegel/pieter_e/painting/children/">http://gallery.euroweb.hu/html/b/bruegel/pieter_e/painting/children/</a>	84
<b>Figura 38- Robert Rauschenberg.</b> <i>7 Childlike Uses of Warlike Material</i> . 1970	<a href="http://www.centrepompidou.fr/images/oeuvres/XL4F45086.jpg">http://www.centrepompidou.fr/images/oeuvres/XL4F45086.jpg</a>	86
<b>Figura 39- Liliana Porter</b> <i>Patito.</i> 1996.	PORTER, Liliana: 2004. p. 40.	89
<b>Figura 40- Heidi Zumbrun.</b> <i>Colon.</i> 2001	<a href="http://wirtzgalerie.com/works/zumbrun/2001/colon.html">http://wirtzgalerie.com/works/zumbrun/2001/colon.html</a>	90
<b>Figura 41- Márcia – X.</b> Os Kaminhas Sutrinhas. 1995.	<a href="http://marciax.uol.com.br/mxObra.asp?sMenu=1&amp;sObra=18">http://marciax.uol.com.br/mxObra.asp?sMenu=1&amp;sObra=18</a>	92
<b>Figura 42- Márcia – X.</b> Os Kaminhas Sutrinhas.(detalhe).	<a href="http://marciax.uol.com.br/mxObra.asp?sMenu=1&amp;sObra=18">http://marciax.uol.com.br/mxObra.asp?sMenu=1&amp;sObra=18</a>	92
<b>Figura 43- Paul McCarthy.</b> <i>Spaghetti Man</i> , 1993	<a href="http://www.we-make-money-not-art.com/yyyy/0aaspaghettilimp.jpg">http://www.we-make-money-not-art.com/yyyy/0aaspaghettilimp.jpg</a>	93
<b>Figura 44- Francis Picabia.</b> Retrato de Cézanne, 1920.	MINK, Janis:1996. p. 73	95
<b>Figura 45- Mike Kelley.</b> <i>Craft Morphology Flow Chart.</i> 1991	<a href="http://www.cocaseattle.org/archives/2000/DAM/images/kelley-CraftMorphologyFlowChart.jpg">http://www.cocaseattle.org/archives/2000/DAM/images/kelley-CraftMorphologyFlowChart.jpg</a>	95
<b>Figura 46- Nathalia Edenmont.</b> <i>Toy Boy.</i> 2007.	<a href="http://art.webesteem.pl/rozmaitosci/edenmont/edenmont_toy_boy.jpg">http://art.webesteem.pl/rozmaitosci/edenmont/edenmont_toy_boy.jpg</a>	96
<b>Figura 47- Farnese de Andrade.</b> "Tudo continua sempre". 1974.	<a href="http://www.netprocesso.art.br/oktiva.net/anexo/64843">http://www.netprocesso.art.br/oktiva.net/anexo/64843</a>	96
<b>Figura 48- Ron Mueck.</b> <i>Pinocchio.</i> 1996.	<a href="http://archive.liveauctioneers.com/archive2/resize/2182/1014_1_600_600.jpg">http://archive.liveauctioneers.com/archive2/resize/2182/1014_1_600_600.jpg</a>	98
<b>Figura 49- Paul Mccarthy.</b> <i>Tomato heads.</i> 1994.	<a href="http://analizarte.es/wp-content/uploads/2007/10/McCarthy.jpg">http://analizarte.es/wp-content/uploads/2007/10/McCarthy.jpg</a>	98
<b>Figura 50- Luciana Paiva e Matias Monteiro.</b> Toca (detalhe da Instalação). 2006.	Arquivo do autor. Fotografia- Allan de Lana	99
<b>Figura 51- Jan Švankmajer.</b> <i>Still</i> do filme <i>Jabberwocky</i> (1971).	<i>Jabberwocky</i> (Checoslováquia – 1971): Direção : Jan Švankmajer.	100
<b>Figura 52- Giuseppe Penone.</b> <i>Rovesciare i propri occhio.</i> 1970.	WAR, Tracey (org): 2006.p. 86	101
<b>Figura 53- Reprodução de Christoph Haizmann.</b>		111
<b>Figura 54- Matias Monteiro.</b> Você - Óculos-siameses. 2004.	Arquivo do autor. Fotografia- Fernanda Mendizabal	112
<b>Figura 55- Hans Bellmer.</b> <i>La Bouche</i> , 1935-6.	<a href="http://www.balkon.hu/balkon04_07/images/unheim_Bellmer.jpg">http://www.balkon.hu/balkon04_07/images/unheim_Bellmer.jpg</a>	116
<b>Figura 56- Jean Cocteau.</b> Stills do filme <i>Sangue do Poeta</i> , 1930.	O Sangue de um Poeta ( <i>Le Sang d'un poete</i> – França. 1930): Direção: Jean Cocteau.	117
<b>Figura 57- Ann Hamilton.</b> <i>Face to Face</i> *22, 2001.	<a href="http://www.umass.edu/fac/universitygallery/images/extras/EXP_rivateEyesAH22.jpg">http://www.umass.edu/fac/universitygallery/images/extras/EXP_rivateEyesAH22.jpg</a>	124
<b>Figura 58- Jean Cocteau,</b> Stills do filme <i>Le Sang d'un poète.</i> 1930.	O Sangue de um Poeta ( <i>Le Sang d'un poete</i> – França. 1930): Direção: Jean Cocteau.	126
<b>Figura 59- Luis Buñuel.</b> Stills do filme <i>Un chien andalou.</i> 1929.	<a href="http://www.dvdbits.com/images/reviewimages/unchien002.jpg">http://www.dvdbits.com/images/reviewimages/unchien002.jpg</a>	127
<b>Figura 60- Jean Cocteau.</b> Stills do filme <i>Le Sang d'un poète.</i> 1930.	O Sangue de um Poeta ( <i>Le Sang d'un poete</i> – França. 1930): Direção: Jean Cocteau.	128
<b>Figura 61- Jean Cocteau,</b> Stills do filme <i>Le Sang d'un poète.</i> 1930.	O Sangue de um Poeta ( <i>Le Sang d'un poete</i> – França. 1930): Direção: Jean Cocteau.	130
<b>Figura 62- Michelangelo Antonioni.</b> <i>Still</i> do filme <i>A Noite</i> , de 1962.	<i>A Noite (La Notte</i> – Itália. 1961.): Direção: Michelângelo Antonioni.	132
<b>Figura 63- Rembrandt van Rijn.</b> O cegamento de Sansão. 1636.	<a href="http://www.artchive.com/artchive/R/rembrandt/samson.jpg.html">http://www.artchive.com/artchive/R/rembrandt/samson.jpg.html</a>	138
<b>Figura 64- Dosso Dossi</b> Jupiter, Mercúrio e a Virtude, 1515-18.	<a href="http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Jupiter_Dosso_Dossi.jpg">http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Jupiter_Dosso_Dossi.jpg</a>	146
<b>Figura 65- Michelangelo Antonioni.</b> <i>Still</i> do filme <i>O Eclipse</i> , 1962.	O Eclipse ( <i>L'Eclisse</i> - Itália – 1962). Direção: Michelângelo Antonioni.	149
<b>Figura 66- Michelangelo Antonioni.</b> <i>Still</i> do filme <i>O Eclipse</i> ,1962.	O Eclipse ( <i>L'Eclisse</i> - Itália – 1962). Direção: Michelângelo Antonioni.	151
<b>Figura 67- Michelangelo Antonioni.</b> <i>Stills</i> do filme <i>O Eclipse</i> , de. 1962.	O Eclipse ( <i>L'Eclisse</i> - Itália – 1962). Direção: Michelângelo Antonioni.	152
<b>Figura 68- Matias Monteiro.</b> Instalação <i>Cadáveres Semânticos.</i> 2005.	Arquivo do autor.	154

## Memorial

**Começa-se pela memória<sup>1</sup>.** Persevera-se pela memória até que ela possa, por fim, mobilizar uma certa inclinação, disposição daquilo que sonha e que se encontra desperto em nós. Essa seria a dimensão teratológica<sup>2</sup> do olhar; Ver: ver é sempre nostalgia. As crianças esticam-se para ver: vêm na ponta dos pés, vêm com os dedos, com a boca... Empregam um grande dispêndio de energia e mobilizam uma farta gama de sentidos na tarefa de *ver* o mundo (e desempenhar sua nostalgia com certo alarde). Hoje, já não nos ocupamos de tal tarefa com o mesmo afincado. Talvez seja necessário fracassar para se sonhar.

A presente dissertação começa pela memória, pois almeja ver; e a visão deve ser um atributo da memória, como ela, ficcional.

Aproveito esse memorial como um espaço para compartilhar alguns desses objetos (por vezes cruéis) com os quais tanto aprendo a ver / lembrar<sup>3</sup>... Constitui-se, portanto, como um convite a uma prática poética; essa alternância insuperável entre propor e apreciar.



---

<sup>1</sup> A memória se escreve com tipo tamanho 9 ou menor.

<sup>2</sup> Teratologia : ciência que se ocupa das monstruosidades, deformidades e más-formações congênitas.

<sup>3</sup> As imagens e textos que compõem esse memorial são referentes à parte representativa da produção recente do artista. Todas as obras foram expostas em Brasília (excetuando-se *zootropia*, ainda inédita) entre os anos de 2006 e 2007 , período de realização da pesquisa, nas seguintes mostras: *O Círculo* (Mostra Coletiva) - Museu Nacional do Conjunto Cultural da República. Agosto de 2007. *Invasão Legal* (Mostra Coletiva). Museu de Arte de Brasília – MAB. Maio de 2007. *Brasília: Projetos, Fragmentos* (Mostra Coletiva). - Espaço Cultural Contemporâneo ECCO. Abril de 2007. *E o Parangolé, o que tem a ver com o Museu?* (Mostra Coletiva) -Espaço Cultural 508, Galeria Parangolé. Abril de 2007. *Toca* (Matias Monteiro e Luciana Paiva) Casa da Cultura da América Latina, Galeria CAL. Março de 2007. *A vida interior dos objetos inanimados* (Mostra Coletiva) - Galeria da UnB. Dezembro de 2006. *Silêncio Pe(r)dido*. (Matias Monteiro e Paulo Faria)- Galeria Dulcina de Moraes. Novembro de 2006; e *Matias Monteiro - Objetos, desenhos e instalações*. (Mostra Individual). - Espaço Piloto (Galeria Mezanino e Subsolo). Setembro de 2006.



Os re-tratos são a vingança dos objetos; mas há de se supor que exista algo para além das adagas, além das sutilezas e brutalidades das superfícies cortantes. Talvez devamos forjar uma razão que justifique o esquecimento...



**Retrato I - as vezes eu me lembro...** – instalação (detalhe). Dimensões variáveis. Tecido, botões, sapatos, mesa peças do jogo “pequeno engenheiro”, espuma plástica, prateleira de madeira, partiruras. 2005.



“As casas não são feitas só de tijolos e materiais de construção. Lembro que já vi casas com teto de lençol e muros de travesseiros. Casas de papel, casas de linha e cor. Já vi meninos que moravam dentro de um único casaquinho vermelho. Um casaquinho que virou um gesto. Um gesto que virou um caminho e um caminho que criou perninhas e começou a andar sozinho”

Sobre re-tratos e lembranças que também são minhas.

Luciana Paiva

**INFANS- (Im)pertinências do infantil na imagem**



**Re-trato II- coelho omitido-** Escultura. Aproximadamente 4m de diâmetro por 2 de altura. Tecido, casaco infantil, espuma plástica, pelúcia, cabide. 2006.



A imagem abandonada converte-se na própria imagem do desamparo - imagem desamparada.

Almeja-se esse universo alheio na mais improvável das soluções.

Estico-me e procuro, como se com a ponta do dedo pudesse desvendar as distâncias;  
como se todas as coisas boas fossem sucedâneas do tato.

**INFANS- (Im)pertinências do infantil na imagem**



**Tríptico Abandonado** – Desenho (técnica mista sobre papel).  
29x23,5 cm/ 29x23,5cm/ 24x19cm. 1986-2006.

**INFANS- (Im)pertinências do infantil na imagem**

★

“eu materializo apenas o que quero perder...”



Colóquios do menino-vermelho – Lovro. Impressão, datilografia e lápis de cor sobre papel.  
12 folhas A4. 2006

**INFANS- (Im)pertinências do infantil na imagem**



O emaranhar dos laços, o embaraçar dos pés - percursos, caminhos, descaminhos: o nó. A brincadeira, o jogo; mais uma armadilha.



**Cosmogonia** - Escultura. Três pares de tênis infantil, 20 cadaços, coelho de brinquedo.  
Aproximadamente 1 metro de circunferência.



Gaston Bachelard falava em um *narcisismo cósmico*; O universo se contempla, se fascina e se aprofunda na ação reflexiva das águas. Em meio a essa liquidez sem pátria, (des)território livre e inacessível (a não ser pela inclinação imaginativa), a possível estagnação de um oceano espesso reproduz a sonoridade crepuscular da noite. O firmamento consolida-se e o universo submerge em sua imagem. Ninguém jamais o (ou)viu. Um som precipita-se nas águas. Para se escutar melhor (aqueles com discernimento ou intuição bem o sabem) se faz necessário fechar os olhos. A saber, o universo é sempre mais criterioso.



**Som de estrelas sobre águas internacionais-** Escultura. Dimensões variáveis. Tigela de louça, água, luzes natalinas. 2006.



A casa é sempre uma busca.  
O conjunto de casas não constitui uma cidade;  
é antes uma constelação residencial.

**INFANS- (Im)pertinências do infantil na imagem**



**Auto-paisagem (como casa)-** Instalação. Peças do jogo “pequeno engenheiro” sobre parede. Dimensões variáveis. 2006.



Nimbus por Débora Ferreira Vianna (6 anos). 2006 ;  
" O pano é p'rá gente achar que está de dia..."

Ao descrever a Terra vista do espaço, a bordo da Vostok 1, Yuri Gagarin opera uma inversão radical entre o pretume, outrora atributo da terra, e o azul aureolo do céu. É essa Terra invertida (que brilha em azul e da qual se distinguem os rios e florestas parcialmente cobertos por nuvens) o "espetáculo" impressionante que arrebatou Gagarin e faz com que ele interrompa momentaneamente seu fluxo mecânico de contatos com a base terrestre e se aventure a descrever, com um fascínio pueril, sua visão. "Eu vejo as nuvens sobre a Terra [...], e suas sombras... É muito belo, belíssimo...". Gagarin goza de sua posição de exílio; descreve a Terra recoberta por um denso ninbustrato: "(...) a superfície da Terra está encoberta, praticamente não evidente". Neste momento da missão, em que as nuvens bloqueiam o olhar de Gagarin e o céu também resiste a sua visão ("O céu, céu negro, céu negro, mas as estrelas acima não estão evidentes"), ela se converte na mais profunda solidão; tudo se encontra entre o branco das nuvens e o negro do céu, intermediado pelo parco azul...o que resta?

A Vostok renova o sonho do sobrevôo; a visão do viajante de pés alados, que contempla do alto seu próprio lar. Gagarin redime a máquina. Em seu vôo, movido a guerra fria, fruto da engenhosidade técnica e aparato soviético, se vê momentaneamente sobrevoando o mundo. Um mundo. Não há aí nenhum pequeno ou grande passo... nem homem nem humanidade... há apenas Gagarin que se percebe frágil; que inadvertidamente se espanta com a beleza leve de seu mundo, que de perto lhe parece tão denso e, uma vez conclamado a descrevê-lo, só é capaz de atribuir-lhe uma cor. *Azul, azul.*

Gagarin é o sonho do cartógrafo: é Ícaro feliz, pois aprendeu a cair "com doçura"; e desse doce afastamento, o desfecho único, aponta Jean Cocteau, é fazer de si mesmo nuvem...



**Nimbus** – Instalação. Ferrovia elétrica, abajur, boneco 'lego', fronha, alfinetes e sala escura. Dimensões variáveis. 2006



HAMƏЛИИ é atributo do alfabeto cirílico; O jovem pioneiro, com seu pequeno quite de primeiros-socorros, sua sacola de curas, toca a corneta e segue rumo ao amanhã. Nada se ouve. A querela fantástica dos Irmãos Grimm em marcha utópica no exército vermelho.

**INFANS-** (Im)pertinências do infantil na imagem



**HAMƏLII** – Díptico (detalhe). Bandeiras. Serigrafia e ilhós sobre tecido. 140x90cm. 2006.



Esse coelho, oclusão de pelúcia, volta-se para si, perdido na imensidão da sala escura. A Galeria da Casa da Cultura da América Latina (que, momentaneamente, se converte em seu cárcere) é alcançada em um jogo de escadas. O descer da escada se dá em uma série de quedas calculadas, um movimento quase involuntário, resposta do meu corpo na busca de preencher os vazios arquitetônicos, escoando em virtude da gravidade pela consecução de degraus... um movimento assim, tão banal, tão corriqueiro, não mereceria sequer um momento de reflexão. O jogo de consecução de pés e pernas, a cadência do som desenfreado de passos, o toque vacilante no corrimão, se convertem no mais tolo dos movimentos (ou menos que um movimento). Descendo, chego a toca do coelho. É apenas na decadência que eu a alcanço.

Uma vez lá, me faço invasor. Temo o negro, mas entro na sala. A única fonte luminosa volta-se para o coelho, inicialmente protegido da visão do visitante pela pilastra que se faz anteparo ao olhar. É necessário uma aproximação. Passos vacilantes (como sempre são os deslocamentos no escuro); o breu não é total, é mera penumbra, suficiente para inquietar o andar.

Então eu o vejo. Já não me resta escapatória desse pequeno sistema patológico, tão compacto e perturbador. E a mim, pede-se que eu o suporte, que o aprecie, ou ao menos, que o veja. Mas não há nada a ver. Não há o que presenciar a não ser um ato de resistência, um gesto que se imobiliza, um movimento potencial. Algo vai acontecer, mas nada de fato acontece... a mim, só resta a abnegação moral e o embaraçar das pernas ao subir as escadas.

*Luciana Paiva e Matias Monteiro*

**INFANS- (Im)pertinências do infantil na imagem**



**Toca** – Instalação. Dimensões variáveis. Brinquedo de pelúcia costurado, base de madeira, tecido, sala escura. 2007.



pequena coleção de verdades outonais,  
precariedade que prevalece no mundo,  
e o mundo cabe em um canto,  
calafetado em seu cantinho  
alheio a toda brutalidade branca,  
impreciso  
na proporção da forma humana  
sempre solícito,  
sujeito a toda queda,  
alhures  
onde as verdades já não se sustentam mais  
hoje, outono em mim.

**INFANS-** (Im)pertinências do infantil na imagem



**Outono das verdades** – Instalação. Dimensões variáveis. Folhas de tecido, almofada vermelha, abajur, banco de madeira, cd player, som de grilos. 2007.



Já não se trata, aqui, do ímpeto pela paleontologia, esse ofício arcaico do desvendar das “bestas eternas” [1], prodigiosos artifícios biológicos tão solícitos aos tempos mais antigos... e tão antigos são nossos tempos.

O zootropo anima a imagem, a põe em giro e desperta nela o desejo pelo movimento; no entanto o campo da visão está sempre rotacionado em função de um giro que lhe é essencial e que nada move, que intui a ação da temporalidade mediante suas cicatrizes, as “marcas de dentes do tempo” [2] sua “ranhura primitiva”[3].

O dinossauro é o monstro domesticado porque obsoleto: é uma criatura pueril.

O gesto fossilizado procrastina o movimento. O estático é estratigráfico (e ficcional).

[1] MARKER, Chris. *La Jetée*, França:1962. 28 minutos.

[2] Interpol, *No I In Threesome*,(2007): “(...) *there are days in this life/ When you see the teeth marks of time*”

[3] LACAN, Jaques. Seminário 11 – Os quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro: 1998. Pg.

**INFANS-** (Im)pertinências do infantil na imagem



**Zootropia** – *Assemblage*. Dinossauros de plástico sobre prateleira.



**Figura 6**

Dennis Oppenheim

***A Feed-back Situation*** da série ***Transfer Drawing***,

1971, Colorado, EUA.

## Apresentação

### *Da Infância à emergência do infantil na imagem*

*Je ne suis pas en enfance, mais presque. Mon enfance est interminable.*

Jean Cocteau, *Journal d'un Inconnu*.

A essência profunda e eterna do homem é constituída por impulsos vindos de uma infância tornada pré-histórica. É isso que o poeta quer despertar em seus ouvintes.

Sigmund Freud, *A Interpretação dos Sonhos*.

*Infância*; não saberíamos por onde começar. As infâncias nos parecem inenarráveis, embora tantos estejam dispostos a romanceá-las. Muitas são as epopéias que partem daí: da infância prodigiosa, feliz e dominical; das artimanhas e estratégias pueris, dos recreios secretos e dos grandes espaços (as salas que se alongam como catedrais, os infindáveis jardins que sonham em ser floresta, a noite eterna que se engendra no interior dos armários ou embaixo das camas); também da infância triste e embrutecida, da criança que sofre e parece destinada a sofrer em dor miúda de menino infeliz<sup>4</sup>. A infância parece, então, pertencer ao mais pretérito dos tempos; a esses “milênios íntimos”<sup>5</sup>, às horas antigas<sup>6</sup>, à “aurora da vida”<sup>7</sup>. O próprio

---

<sup>4</sup> Somos remetidos ao menino constringido e eclipsado pelo corpo de seu pai:

Já estava esmagado pela materialidade do seu corpo. Lembro-me, por exemplo, de que muitas vezes nos despíamos juntos na cabine. Eu magro, fraco, franzino, você forte, grande largo. Já na cabine me sentia miserável e na realidade não só diante de você, mas do mundo inteiro, pois para mim você era a medida de todas as coisas.

KAFKA, Franz: 1986. p. 16.

<sup>5</sup> “(...) nossa infância, a Infância. Ah, como esses tempos vão longe. Como é antigo nosso milênio íntimo!”. BACHELARD, Gaston: 2006 p. 108.

<sup>6</sup> “(...) daquela hora antiga, daqueles minutos, lembro-me perfeitamente”. RAMOS, Graciliano: 1985. p. 10.

<sup>7</sup> “Oh! Que saudades que tenho/ da aurora da minha vida/ da minha infância querida/ que os anos não trazem mais”. ABREU, Casimiro de: 1940. p. 94.

conceito de infância (advento recente<sup>8</sup>) surge do pressentimento do adulto acerca da distância imensurável que o separaria das práticas e experiências pueris<sup>9</sup>. Quer tenha sido superada (como convém ao pensamento iluminista), quer tenha sido para sempre perdida (como receie e se lamente uma certa inclinação romântica), a infância seria sempre pretérita. E, no entanto, na imagem, ela persevera<sup>10</sup>.

Essa emergência infantil que atua na imagem parece desconhecer qualquer cronologia: não se presta a indulgências nostálgicas, confidências pueris ou aos arroubos de meninice. Tampouco ampara as narrativas domésticas: os pequenos relatos familiares que constituem nossas próprias ficções de origem. O infantil surge no campo da visão como uma (im)pertinência que resta na imagem, que nela faz resto; que a sustenta<sup>11</sup> e nos desacomoda<sup>12</sup>. Devemos, aqui, reconhecer e demarcar a diferença abismal que separa o substantivo *infância* do adjetivo *infantil*<sup>13</sup>.

Sigmund Freud (1856-1939)<sup>14</sup>, desde as origens de sua prática analítica e suas formulações acerca do dispositivo psíquico, demarcara a importância fundamental das

---

<sup>8</sup> O historiador francês Philippe Ariès, em *História Social da Infância e da Família*, defende que não existiria, entre os medievais, conceito análogo ao da infância moderna. Ariès chega a essa constatação a partir de uma extensa revisão documental e de uma flagrante ausência de particularidades atribuídas à representação de crianças no período:

(...) a arte medieval desconhecia a infância ou não tentava representá-la. É difícil crer que essa ausência se devesse à incompetência ou a falta de habilidade. É mais provável que não houvesse lugar para a infância nesse mundo. (...) ARIÈS. Philippe: 1981. p. 50.

<sup>9</sup> Logo a criança também se convence dessa grande distância:

Naquela época, a margem da idade adulta me pareceu separada da minha por um leito de rio de muitos anos, do mesmo modo que aquela margem do canal, onde se via o canteiro de flores e onde, nos passeios com a babá, nunca me fora permitido chegar. BENJAMIN, Walter:1987. p. 93.

<sup>10</sup> Propomos aqui, particularmente, a atuação do *infantil* na imagem. Sarah Kofman, por sua vez, atribuirá a arte, em sua aproximação com a psicanálise, uma *infância*. KOFMAN, Sarah. *A Infância da Arte*: 1996.

<sup>11</sup> "O que faz agüentar-se a imagem, é um resto". LACAN, Jacques:1985. p. 14.

<sup>12</sup> "A arte busca deixar um resto como enigma, resto que não sabemos onde colocar, que nos desacomoda, que nos inquieta". SOUSA, André Luiz Edson de. Em: RIVERA, Tania, SAFATLE, Vladimir (org): 2006. p.55.

<sup>13</sup> "(...) o adjetivo infantil não quer dizer a mesma coisa que o substantivo infância. Uma distância incomensurável os separa, certamente". BIRMAN, Joel. Em: ROZA, Eliza Santana, REIS, Eliana Schueler: 1997. p. 9.

<sup>14</sup> Uma vez que abdicamos de uma postura estritamente cronológica na abordagem da questão, optamos por disponibilizar as datas de nascimento e falecimento dos autores citados, como uma forma de localizar o leitor em seus determinados contextos históricos. Nem sempre essas informações são acessíveis (principalmente em se tratando de autores contemporâneos), o que justifica os casos omissos.

experiências pueris e das impressões e teorias que delas se originam<sup>15</sup>. Essas experiências teriam um caráter excessivo e deixariam marcas profundas na constituição do sujeito; marcas essas cuja extensão localiza-se sempre *para além* da atuação de uma cronologia, simbolização ou representação. Atuariam, de fato, como a ação de “(...) um *excesso* que o campo da representação não consegue absorver (...)”<sup>16</sup>. É preciso, portanto, levar-se em consideração que:

(...) o campo do infantil começa a se configurar em Freud a partir de uma interrogação etiológica sobre a neurose. É nesse contexto que o infantil relaciona-se principalmente com a dimensão traumática das experiências da criança (...) <sup>17</sup>

Freud priorizou em suas pesquisas esse enigma que não restaria em um passado hereditário ou na ancestralidade, mas nesse “outro período primitivo que se situa dentro da vida do indivíduo – ou seja, a infância”<sup>18</sup>. Os materiais oriundos da infância são sempre *arruinados* por força da amnésia infantil e dos mecanismos repressivos, como ações desse “esquecimento que dá à vida uma espécie de duração geológica”<sup>19</sup>, que “transforma a infância de todos em algo semelhante a uma época pré-histórica”<sup>20</sup>.

Sobre a infância, lança-se um véu que a encobre<sup>21</sup>, mas que, em sua ação *encobridora*, revela (*re-vela*, não cessa de velar) que toda tessitura é composta por fibras que se enervam em diferentes densidades, em muitas *tramas*<sup>22</sup>, sob eterno risco

---

<sup>15</sup> “Já em 1896 eu insistia na importância dos anos da infância na origem de certos fenômenos importantes ligados a vida sexual, e desde então nunca deixei de dar ênfase ao papel desempenhado na sexualidade pelo fator infantil”. FREUD, Sigmund. *Sexualidade Infantil*. Em: Obras Completas (1969), volume VII: 1969. p. 180.

<sup>16</sup> BIRMAN, Joel. *Op. cit.* p. 24.

<sup>17</sup> TANIS, Bernardo: 1995. p. 27.

<sup>18</sup> FREUD, Sigmund. *Op. cit.* p.177.

<sup>19</sup> RAMOS, Nuno. Em: BARTUCCI, Giovanna (org): 2002. p. 50.

<sup>20</sup> FREUD. *Op. cit.* p. 180.

<sup>21</sup> Esse “véu que se lança sobre o coito dos pais pela amnésia infantil”. LACAN, Jacques. De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose. Em: *Escritos* (1998). p. 585.

<sup>22</sup> Conhecimento secreto do artista quando criança, nesse *fort-da* que se entrança, como nos revela Marília Panitz Silveira em um breve relato (confidência sugestiva) que precede seu texto *Como um tesouro do despossuído*, acerca da obra de Gê Orthof:

do completo deslindamento<sup>23</sup>. Esse efeito, como alude Freud através do dispositivo do bloco mágico, apagaria apenas a superficialidade dos eventos e fenômenos da infância; os esquecemos com certa facilidade<sup>24</sup> (estamos dispostos, ávidos a esquecê-los), mas não os superamos jamais; eles deixaram “os mais profundos traços em nossas mentes e tiveram efeito determinante sobre a totalidade de nosso desenvolvimento subsequente”<sup>25</sup>.

Assim, o infantil seria essa marca, incisão, sempre inscrita na vida emocional do sujeito. O que está em jogo é esse “fracasso inevitável da criança”<sup>26</sup>, que será, certamente, um certo fracasso do sujeito.

Sou de opinião que a influência da infância se faz sentir na situação com que se inicia a formação da neurose, de vez que desempenha papel decisivo na ação de determinar se, e em que ponto, o indivíduo deixa de dominar os verdadeiros problemas da vida.

O que está em discussão, portanto, é a significação do fator infantil.<sup>27</sup>

As cenas que constituem nossa infância seriam, de fato, construídas (e não recuperadas<sup>28</sup>) por meio de um intenso processo de negociação: seriam *encobertas*, *encobridoras*, reformuladas em função de nossas fantasias e dos pontos de contato que lhe ofertem determinados traços mnemônicos; são, de fato, um exercício de

---

(...) debaixo de uma colcha ele experimentava os diferentes graus da visão. Se o que se revelava fosse passível de ser encarado diretamente, baixava o tecido e lançava o olhar sem mediação; se o perigo fosse imediato, poderia olhar pelas partes em que o tecido fosse mais aberto; se apavorante, e por isso mesmo desafiador, poderia olhar através do tecido mais fechado, só vislumbre; se insuportável (ou tedioso), fechava os olhos, embaixo do calor da colcha, para lançar-se a outros espaços(...). SILVEIRA, Marília Panitz. Em : ORTHOF, Gê (org): 2003. p. 77.

<sup>23</sup> Risco aludido pelo artista plástico americano Dario Robleto, em sua obra *Deeper Into Movies (Buttons, Socks, Teddy Bears & Mittens)* (1997) - exposta na 6ª Bienal do Mercosul (Porto Alegre, 2007) - quando confidencia-nos: “A linha do meu primeiro cobertor de infância foi completamente desmanchada”; sua estratégia, então, só pode ser aquela de Penélope: faz-se necessário devolvê-lo aos carretéis e novelos, para que outras tessituras sejam então possíveis.

<sup>24</sup> A criança que outrora fomos por vezes não foi capaz de significar esses eventos que a marcam.

<sup>25</sup> FREUD. *Op. cit.* p. 179.

<sup>26</sup> ROZA, Eliza Santa, REIS, Eliana Schueler: 1997. p. 58.

<sup>27</sup> FREUD. História de uma Neurose Infantil. Em: Obras Completas (1969), volume XVII. p. 65.

<sup>28</sup> *Ibidem.* p. 61.

ficção. Toda a infância é *encobridora*<sup>29</sup>, pois está alicerçada no desejo e discurso do adulto.

A atuação do *infantil* expõe-no como fantasma da infância; esse fantasma que se ancora aos traços, que se associa e é transformado por esses rastros que o comportam. O infantil “seria, pois, a fantasmaticização do sujeito sobre a sua infância, sobre o seu passado, que teria o poder de plasmar o seu imaginário e delimitar suas maneiras de gozar”<sup>30</sup>.

Cabe indagar agora se a infância é contingência insofismável de nossa animalidade de origem, signo do enraizamento do sujeito no registro corpóreo, sendo superada por processos evolutivos e civilizadores. A infância seria, nesses termos, circunscrita no tempo e cronologicamente delimitada, sendo ultrapassada por etapas superiores da humanização. Ou se esta infância é insuperável, já que para além de um longo momento histórico-evolutivo e cronologicamente circunscrito do sujeito a infância remeteria para um infantil que se encontra sempre presente na individualidade. Nessa outra leitura, então, o sujeito seria infantil por *vocação* e não apenas por contingência de sua história evolutiva.<sup>31</sup>

Poderíamos então propor a *infância* como atributo histórico (que se pretende histórico), solícito às narrativas e que se vincula à idéia de puerilidade como uma fase de desenvolvimento e maturação psíquica, social e fisiológica do sujeito; seria própria do infante (atributo do “filhote do homem nesse estágio de *infans*”<sup>32</sup>), portanto, superada na experiência do adulto. No entanto, existiria uma emergência *infantil* atuante no sujeito, que lhe sugere sua própria “origem sórdida”<sup>33</sup>, que comparece e

---

<sup>29</sup> “(...) o que é verdade para as lembranças-encobridoras pode ser estendido à totalidade das recordações da infância. O exame analítico revela que nenhuma garantia existe quanto à exatidão destas”. KOFMAN. *Op. cit.* p. 73.

<sup>30</sup> BIRMAN. *Op. cit.* p. 18.

<sup>31</sup> *Ibidem.* p. 16.

<sup>32</sup> LACAN. O Estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência analítica. Em: LACAN, Jacques:1998, Escritos. p. 97.

<sup>33</sup> LACAN: De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose. Em: *Ibidem.* p. 589.

atravessa sua experiência. O *infantil* seria a atuação desse obsoleto que persiste, que é *insuperável, interminável*.

A concepção de que determinados atributos tidos como próprios da infância seriam de fato atuantes na experiência do sujeito não é de forma alguma recente. O historiador francês Philippe Áries (1914 – 1984), em *História Social da Infância e da Família*, alude à seguinte passagem, extraída de um tratado de pedagogia datado de 1646, de autoria de Balthazar Gratien:

Todo homem sente dentro de si essa insipidez da infância que repugna a razão sadia; essa aspereza da juventude que só se sacia com objetos sensíveis e não é mais que do que um esboço grosseiro do homem racional. (...) Só o tempo pode curar o homem da infância e da juventude, idades da imperfeição sob todos os aspectos<sup>34</sup>

Aqui, algumas características da infância (sua *insipidez*, sua *aspereza*) não parecem inscritas em uma fase cronologicamente delimitada, mas compareceriam como dimensão atuante e perniciososa que “*todo homem sente dentro de si*”. Essa infância proposta por Gratien revelar-se-ia como uma tendência à imaturidade intelectual (a se saber, manifesta em condutas que demonstram predileção por estímulos sensíveis em detrimento da racionalidade; uma *infantilidade*, uma *criancice*); sua emergência seria *tolerada* nas crianças, tornando-se particularmente *repugnante* ao comparecer na experiência do adulto. Caberia, portanto, a ele, combatê-la e tentar superá-la pela via da razão.

Somos, no entanto, capturados por essa fala que intui da infância uma aspereza; se o *infantil* é áspero, certamente o será porque revela-nos a ação dessa “*ranhura primitiva*”, doravante indelével “*marca do desejo*”<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> GRATIEN, B. *El Discreto*. Apud: ARIÈS. *Op.cit.* p. 162.

<sup>35</sup> LACAN, Jacques: 1998. O Seminário- livro 11. Os quatro conceitos básicos da psicanálise. p. 77.

Gaston Bachelard (1884 – 1962), por sua vez, propõe a existência de um *núcleo de infância* irrepreensível, excessivo (“A infância é certamente maior que a realidade”<sup>36</sup>), persistente no sujeito e que estaria particularmente vinculada à experiência poética.

(...) uma infância imóvel, mas sempre viva, fora da história, oculta para os outros, disfarçada em histórias quando a contamos, mas que só tem um ser real nos seus instantes de iluminação - ou seja, nos instantes de sua existência poética.<sup>37</sup>

Como característica central dessa *infância*, Bachelard localizara uma pertinência essencialmente solitária da experiência humana. Propora que a reencontraremos “(...) na própria via dos nossos devaneios de criança solitária”<sup>38</sup> e é tomado por uma cumplicidade inelutável ao ver a criança só e intuir o quão profunda é sua solidão, que parece-lhe “(...) mais secreta que a solidão do adulto”<sup>39</sup>. É preciso ser só, sozinho, *sozinhozinho*. Talvez, intua-se nesse aspecto da infância sua vocação poética. Rainer Maria Rilke (1875 – 1926) reconhecerá na solidão infantil (“grande solidão íntima [...] triste prenúncio da primavera”<sup>40</sup>) atributo compartilhado entre a criança e o poeta.

Estar solitário - como a criança está só quando os adultos se agitam, se ocupam com coisas que lhe parecem enormes e importantes pelo simples fato de preocuparem os adultos e ela nada compreender do que estes fazem. No dia em que percebemos que essas preocupações são estéreis e mesquinhas, essas ocupações sem real relação com a existência, como não continuar a considerá-las uma coisa estranha, tal como a criança do âmago do seu cosmo, do fundo da sua grande solidão, que é, afinal, labor, aprendizagem, conhecimento? Para que

---

<sup>36</sup> BACHELARD: 2003. p. 35.

<sup>37</sup> *Idem*.

<sup>38</sup> BACHELARD: 2006. p. 94.

“Para atingir as lembranças de nossas solidões, idealizamos os mundos onde fomos crianças solitárias”.

*Ibidem*. p. 95.

<sup>39</sup> *Ibidem*. 102.

<sup>40</sup> RILKE, Rainer Maria: 2001. p. 118.

substituir o sensato 'não compreender' da criança por luta e desprezo, se não compreender é aceitar a solidão - se lutar e desprezar são duas modalidades de tomar parte nas próprias coisas que desejamos ignorar? Aplique, prezado senhor, os seus raciocínios ao cosmo que traz dentro de si e dê o nome que entender a esses pensamentos. Mas, quer se trate de uma lembrança de sua infância ou da necessidade apaixonada de se realizar, concentre-se sobre tudo que brotar em si, dando-lhe a primazia sobre tudo que observar ao seu redor. Seus 'acontecimentos' interiores merecem todo o seu afeto. <sup>41</sup> (...) As crianças continuam a ser como a criança que o senhor outrora foi: tristes e alegres. E, se pensar em sua meninice, sentir-se-á reviver entre elas, entre as crianças ocultas.<sup>42</sup>

Maurice Blanchot (1907 – 2003), por sua vez, desvelará dos ofícios poéticos, como Rilke, esse convite à solidão profunda, “solidão do que só a palavra ser exprime”<sup>43</sup>. Segundo o autor, a obra é solitária e quem a vivencia “(...) entra nessa afirmação da solidão da obra, tal como aquele que a escreve pertence ao risco dessa solidão”<sup>44</sup>. O apreciador que toma parte nessa impossibilidade reconhece em sua busca pela condição de *ser na obra* (eterno exílio) a atualidade de sua própria solidão; fascina-se, é fascinado pela obra, pois:

O fascínio é o olhar da solidão, o olhar do incessante e do interminável, em que a cegueira ainda é visão, visão que não é mais possibilidade de ver, a impossibilidade que se faz ver, que persevera - sempre e sempre - numa visão que não finda: olhar morto, olhar convertido no fantasma de uma visão eterna.<sup>45</sup>

O fascínio, como esse olhar da solidão, visão eterna, interminável, que nos posterga, seria um atributo infantil, pois “(...) a infância é o momento da fascinação”<sup>46</sup>.

---

<sup>41</sup> *Ibidem*. pp. 118/119.

<sup>42</sup> *Ibidem*. p. 121.

<sup>43</sup> BLANCHOT, Maurice: 1987. p. 12

<sup>44</sup> “A obra é solitária: isso não signifique que ela seja incomunicável, que lhe falte o leitor. Mas, quem a lê entra nessa afirmação da solidão da obra, tal como aquele que a escreve pertence ao risco dessa solidão”. *Idem*.

<sup>45</sup> *Ibidem*. p. 23.

<sup>46</sup> *Ibidem*. p. 24.

E é com tanta facilidade que as crianças se entregam à visão - se compenetraram nos ofícios de ver; vivem seu mundo particular, animado em forma e cor. O lúdico irrompe a monotonia, e o menino brinca de ser camaleão, explora seu corpo como anteparo das cores:

Em nosso jardim havia um pavilhão abandonado e carcomido. Gostava dele por causa de suas janelas coloridas. Quando em seu interior, passava a mão de um vidro a outro, ia me transformando. Tingia-me de acordo com a paisagem na janela, que se apresentava ora chamejante, ora empoeirada, ora esmaecida, ora suntuosa. Acontecia o mesmo com minhas aquarelas (...). Coisa semelhante se dava com as bolhas de sabão. Viajava dentro delas por todo o recinto e misturava-me ao jogo de cores de suas cúpulas até que se rompessem. Perdia-me nas cores, fosse nos céus, numa jóia, num livro. De todo modo, as crianças são sempre presas suas.<sup>47</sup>

As cores vivem no corpo do menino, capturam-no, regozijam-no no deleite da visão pueril. Animam-se nesses azuis-encobridores<sup>48</sup>, amarelos-ultra-claros<sup>49</sup>, vermelhos-lanosos<sup>50</sup>. De fato, é em um poema dedicado ao encanto da visão do arco-íris que o poeta inglês William Wordsworth (1770 – 1843) declarou: “a criança é pai do homem”<sup>51</sup>. O romantismo desvela da infância sua vocação nostálgica. A infância romântica anuncia-se como signo de uma perda essencial, perda de uma certa *pureza* (obsoleto atributo *pueril*), de uma forma ímpar de se relacionar com o mundo. Ao adulto, restaria apenas a resignação, aspiração nostálgica e o desconforto irreparável dessa falta que a razão não parece capaz de nomear, e que uma fortuita intuição atribui como a lacuna de uma felicidade serena cuja incidência restringe-se a essa

---

<sup>47</sup> BENJAMIN: *Op. cit.* p. 101.

<sup>48</sup> “céu – um manto azulado”. ABREU. *Op. cit.* p. 94.

<sup>49</sup> Na análise do relato de infância da qual Freud propõe seu conceito de *lembranças encobridoras*, ele chama a atenção a recorrência desse “amarelo ultra-claro das flores”, “desproporcionadamente proeminente na situação como um todo”. FREUD: *Lembranças Encobridoras*. Em: *Obras Completas* (1969), volume III. p. 342./ 344.

<sup>50</sup> “Lã vermelha, leite fofo. Tudo bem calafetado”. SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Caranguejola*. Em: SÁ-CARNEIRO: 2004. p. 87.

<sup>51</sup> “*The children is father of the man*”. *My Heart Leaps Up When I Behold*. Em: WORDSWORTH : 1990.p. 522.

*outrora*<sup>52</sup>. No entanto, revela-nos Wordsworth, a experiência poética reviveria a apreciação fascinada em relação ao mundo, e poderia, de certa forma, redimir o adulto.

Muitos reconhecerão nessa capacidade pueril de deslumbrar-se, de fascinar-se, disposição comparável à inspiração poética<sup>53</sup>. Charles Baudelaire (1821-1867), em *O Pintor da Vida Moderna*, deteve-se brevemente quanto à “faculdade das crianças de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais”<sup>54</sup>, e verá na manifestação dessa “curiosidade profunda e alegre que se deve atribuir ao olhar fixo e animalmente estático das crianças diante do *novo*”<sup>55</sup>, um atributo compartilhado com o artista.

No entanto, segundo Baudelaire, esse ímpeto infantil deveria manifestar-se no artista como a conciliação entre a fascinação pueril e as capacidades expressivas e “espírito analítico” próprios do adulto.

(...) o gênio é somente a *infância redescoberta* sem limites; a infância agora dotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permite ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada<sup>56</sup>.

Seria apenas mediante essa ordenação, a disposição ao arranjo metódico, que essa emergência caótica do infantil, como a *soma de materiais involuntariamente acumulada*, poderia constituir um saber lícito; poderia tornar-se viável como ato poético e vir a constituir laço. O “*gênio*” criativo seria aquele capaz de inserir os efeitos dessa emergência infantil na cultura pelo exercício do que, segundo Freud, constituiria

---

<sup>52</sup> “*Heaven lies about us in our infancy!*” *Intimations of immortality form recollections of early childhood*. *Ibidem*. p. 523. “O paraíso está próximo a nós em nossa infância”. (tradução livro do autor)

<sup>53</sup> “A criança vê tudo como *novidade*; ela sempre está *inebriada*. Nada se parece tanto com o que chamamos inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor”. BAUDELAIRE, Charles: 1997. p. 19.

<sup>54</sup> *Ibidem*. p. 18.

<sup>55</sup> *Ibidem*. p. 18.

<sup>56</sup> *Idem*.

a “verdadeira *ars poética*”<sup>57</sup>, ou seja, através de uma elaboração que visa superar ou minimizar o “sentimento de repulsa” e constrangimento que esse material despertaria. O infantil, vinculado ao reprimido, ao *estranho*, a um resto pré-objetual, mais do que meramente repulsivo (como se referiu Gratien), seria, desde o princípio, *abjeto* a “*razão sadia*”.

De fato, muitos artistas modernos celebraram a infância (a criança em suas capacidade apreciativas e produtivas) por dela intuïrem uma tendênciã antagonica ao racionalismo. A investigação por outras matrizes estéticas, distintas daquela segundo a qual se organiza o espaço pictórico orquestrado pela perspectiva albertiana, os conduziu a uma busca pelas “primitivas origens da arte”<sup>58</sup>.

Fora esse mesmo interesse que impulsionou e conduziu alguns artistas a voltarem sua atenção à produção de sociedades e tradições *não-européias* (em particular os artefatos de diferentes grupos africanos, oceânicos e pré-históricos). Esse interesse estava alicerçado na vigência de uma doutrina de evolucionismo cultural, segundo a qual as sociedades passariam por fases de desenvolvimento em uma progressão linear, desde grupos *selvagens* até, gradualmente, atingir o status de sociedade civilizada (cujo exemplo máximo seria a Europa industrializada). Desta forma, devido a um fortuito anacronismo, os grupos considerados “*primitivos*” corresponderiam as fases mais rudimentares da experiência humana – a palavra *primitivo* diz daquilo que está na origem, *primevo* - ocupando, portanto, o papel de *infância da humanidade*<sup>59</sup>. Logo, segundo Paul Klee (1879 — 1940), poderíamos investigar essas *origens* da arte “em coleções etnográficas ou em casa, em um

---

<sup>57</sup> “A verdadeira *ars poética* está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa, sem dúvida ligado às barreiras que separa cada ego dos demais”. FREUD, Sigmund. *Escritores Criativos e Devaneio*, (1908).

<sup>58</sup> “*primitive beginnings of art*”. KLEE, Paul (1911). *Apud*: FINEBERG, Jonathan. 85.p

<sup>59</sup> É apenas mediante ao desenvolvimento das ciências sociais e a influência que estas vieram a desempenhar em outras áreas do conhecimento (como, por exemplo, na corrente historiográfica dos *Annales*) que a história oral e material passam a ser fontes legítimas de conhecimento dessas comunidades, suas organizações sociais e instituições, de forma que estas passam a ser marcadamente reconhecidas como extremamente complexas, o que torna inviável a sustentação de um único modelo de desenvolvimento social.

berçário”<sup>60</sup>: no passado imemorial da experiência humana ou no passado imemorial da experiência do sujeito; em ambos os casos, elas pertenceriam a uma mesma categoria que se opunha aos valores da dita “arte civilizada”.

Com a publicação em 1922 de seu livro intitulado *Bildneri der Geisteskranken*, no qual reuniu uma série de trabalhos pictóricos realizados espontaneamente por doentes mentais da Alemanha, Áustria, Suíça, Holanda e Itália, Hans Prinzhorn (1886 – 1933), propunha também que a produção visual de esquizofrênicos pertencia a essa mesma tendência<sup>61</sup>, e que o estudo acerca dessa produção oferecia contribuições relevantes à arte moderna. De fato, é com o semelhante entusiasmo que Paul Klee, frente a determinada imagem do livro de Prinzhorn, declararia: “Eis o melhor Klee!”<sup>62</sup>; e, em outro momento afirmaria sem constrangimento acerca de imagens produzidas por seu filho: “*the pictures my little Felix paints are better than mine*”<sup>63</sup>.

De fato, o pesquisador australiano Colin Symes defende que as influências daquilo que denomina “*paedoaesthetic*” (os grafismos, desenhos e garatujas produzidos por crianças) teriam sido tão determinantes para a arte moderna quanto o interesse pelas “tradições étnicas não-européias” ou pela produção dos loucos e amadores, muito embora, segundo o autor, poucos avanços tenham sido feito no sentido de compreender a dimensão desta influência<sup>64</sup>. Como uma primorosa

---

<sup>60</sup> “*in ethnographic collections, or at home in one’s nursery*”. *Idem*.

<sup>61</sup> “*The tendencies towards schizophrenic outlook are in the main those (...) which two decades ago sought relief from the overpowering rationalism of the last generations in the expressive modes and outlook of children and primitives.*” PRINZHORN, Hans. Em: HARRISON, Charles, WOOD, Paul. 2004. p. 124.

“As tendências que conduzem a perspectiva esquizofrênica são, em princípio, as mesmas (...) que a duas décadas atrás buscaram alívio da supervalorização do racionalismo das gerações anteriores nos molde expressivos e perspectivas das crianças e primitivos” (Tradução livre do autor).

<sup>62</sup> KLEE, Paul. *Apud*: RIVERA, Tania: 2002. p. 10.

<sup>63</sup> PAUL KLEE *Apud*: FINEBERG, Jonathan:1997. p.100. “As telas que meu pequeno Felix pintam são melhores que as minhas”. (Tradução livre do autor).

<sup>64</sup>

“*While many scholars have shown how the magnitude of the modernist project was extended in manifold ways through its wholesale appropriation of African and Oceanic artifacts, and we have improved our understanding of the way an appreciation of madness and its artistic expression helped seed movements such as Surrealism, the analogous role children’s art played in the modernist project has remained, for the most part, uncharted territory.*” SYMES, Colin: 1996.

“Embora muitos eruditos tenham demonstrado como a magnitude do projeto modernista foi ampliada de múltiplas formas com sua apropriação por atacado de artefatos africanos e oceânicos, e tenhamos aperfeiçoado nossa compreensão

contribuição a esse campo de estudo, Symes destaca a exposição “*Mit dem Auge des Kindes*”, ocorrida em 1995, em Munique, e, em especial, o catálogo-ensaio de Jonathan Fineberg, “*The Innocent Eye - Childrens Art and the Modern Artist*”, que acompanhava a exibição<sup>65</sup>.

Em sua pesquisa Fineberg buscou mapear a influência da “*paedestética*” na arte moderna através de uma série de estudos sobre alguns artistas que não apenas entusiasmavam-se com as imagens produzidas por crianças, mas que as colecionavam, estudavam suas estratégias e, segundo propõe-nos o autor, retomavam determinadas soluções visuais oriundas dessa investigação em suas próprias obras.<sup>66</sup>

Wassily Kandinsky (1866-1944) foi um dos grandes entusiastas dos grafismos pueris, e reuniu uma vasta coleção de desenhos de crianças, os quais dedicou-se a estudar intensamente. Kandinsky se interessava particularmente por suas composições, e acreditava que elas, a seu modo, apontavam para os próprios modos da percepção pueril. Para o artista existiria uma dimensão espiritual relacionada a “*paedestética*”, uma vez que seu maior comprometimento seria com motivações de ordem *interna* e não propriamente *externa* (representação).

*Adults, especially teachers, try to force the practical meaning upon the child. They criticize the child's drawing from this superficial point of view: 'Your man cannot walk because he has only one leg,' 'Nobody can sit on your chair because it's lopsided,'*

---

acerca de como uma apreciação da loucura e sua expressão artística auxiliaram a semear movimentos como o Surrealismo, o papel análogo desempenhado pela arte das crianças no projeto modernista tem se mantido, em sua maior parte, território não mapeado”. (Tradução livre do autor).

<sup>65</sup> Desde então ocorreram algumas mostras dignas de nota sobre a questão da infância e do infantil na arte contemporânea e moderna como:

*Présomés Innocents—L'Art Contemporain et l'Enfance*, realizada pelo Musée d'art contemporain; França, Bordeaux, 2000;

*The Darker Side of Playland: Childhood Imagery from the Logan Collection*, apresentada no SFMOMA (San Francisco Museum of Modern Art), Estados Unidos, São Francisco; 2001

*Not So Cute & Cuddly: Dolls & Stuffed Toys in Contemporary Art*, realizada no Ulrich Museum of Art, Kansas, Estados Unidos; 2003.

*Espaço Lúdico – Um Olhar sobre a Infância na Arte Brasileira*, realizada no Espaço BNDS com curadoria de Ileana Pradilla Cerón, Brasil, Rio de Janeiro; 2003.

<sup>66</sup> Dentre os artistas que compõe seus objetos de pesquisa estão: Mikhail Larionov, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Pablo Picasso, Joan Miro, Jean Dubuffet e o grupo COBRA.

## **INFANS- (Im) pertinências do infantil na imagem**

*and so on. The child laughs at himself. But he should cry. Besides being able to ignore the external, the gifted child also has the ability to express the abiding internal in such a form that it emerges and affects very forcefully (...)... the artist whose whole life is similar in many ways to that of a child, can often realize the inner sound of things more easily than anyone else.*<sup>67</sup>

Segundo Kandinsky, a criança fascinada com o mundo explora sua fascinação (que, inicialmente, se apresentam a ela como enigmas sensoriais), apreende as características e as mecânicas dos fenômenos que a sensibilizam, e pouco a pouco “o mundo perde a sua magia”<sup>68</sup>. A arte pictórica seria capaz, a partir do emprego de determinadas composições e atributos formais, de produzir efeitos análogos à fascinação pueril no adulto<sup>69</sup>.

<sup>67</sup>

Adultos, especialmente professores, tentam impor o sentido prático sobre a criança. Elas criticam o desenho infantil deste ponto de vista superficial: ‘Seu homem não pode andar porque ele tem apenas uma perna’, ‘Ninguém poderá sentar em sua cadeira porque ela está torta’, e assim por diante. A criança ri de si mesma. Mas deveria chorar. Não só ela é capaz de ignorar o externo, a criança talentosa também tem a habilidade de expressar sua interioridade de tal forma que ela emerge e afeta de forma muito intensa (...) o artista cuja vida assemelha-se em vários sentidos aquela de uma criança, muitas vezes pode perceber o som interno das coisas com mais facilidade do que qualquer outro. KANDINSKY, Wasly. *Apud*: FINEBERG. *Op.cit.* p. 46. (tradução livre do autor).

<sup>68</sup>

Uma criança, para qual todo objeto é novo, experimenta o mundo da seguinte forma: vê a luz, é atraído por ela, quer tocá-la, queima seus dedos no processo, e assim aprende a temer e respeitar a chama. E assim, aprende que a luz não tem apenas um lado hostil, mas um amigável: expulsando a escuridão e prolongando o dia, aquecendo e cozinhando, deleitando o olho. Torna-se então familiar com a luz ao coletar essa experiência e guardá-la em seu cérebro. O interesse intenso e poderoso pela luz desaparece, e seu atributo de deleitar o olho é encarado com indiferença. Gradualmente, dessa forma, o mundo perde sua magia. Sabe-se que as árvores provêm sombras, que os cavalos galopam velozmente, e carros ainda mais rápido, que os cães mordem, que a lua está muito longe, e que o homem que se vê dentro do espelho não é real.

KANDINSKY, Wassily. *Apud*: HARRISON, Charles e WOOD, Paul (org): 2004. P. 88. (Tradução livre do autor).

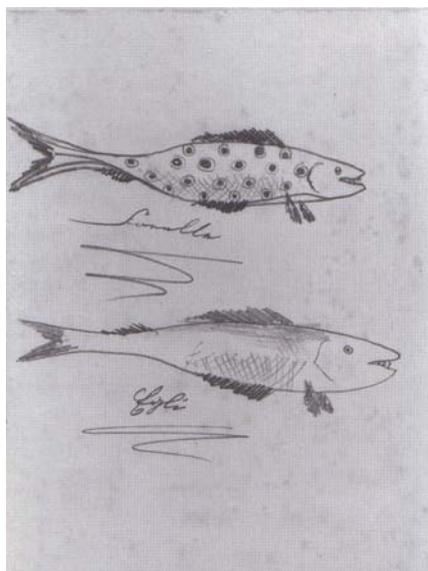
<sup>69</sup> “(...) *vermilion attracts and pleases the eye as does flame*’. *Idem*. “(...) o rubro atrai e deleita o olho como a chama”. (Tradução livre do autor)



**Figura 7-** Giovanni Francesco Caroto.

*Fanciullo com disegno* (1520). Óleo sobre madeira, Museu de Castelvecchio, Verona.

**INFANS-** (Im)pertinências do infantil na imagem



**Figura 8**

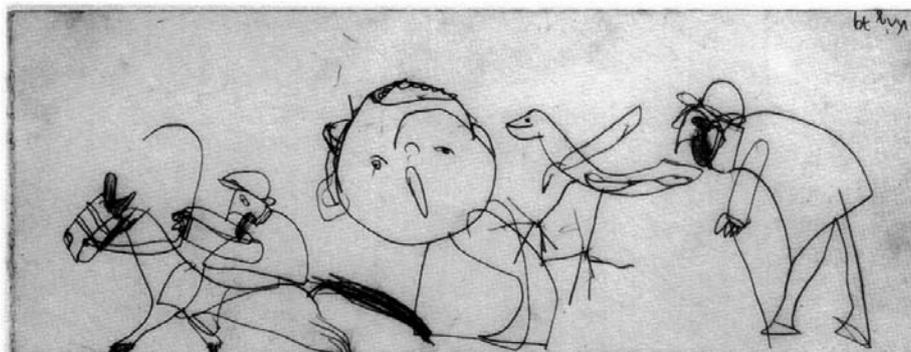
Paul Klee. **Peixe** - Página 14 do caderno de rascunhos. 1889. Lápis sobre papel. Coleção Particular.



**Figura 9-**

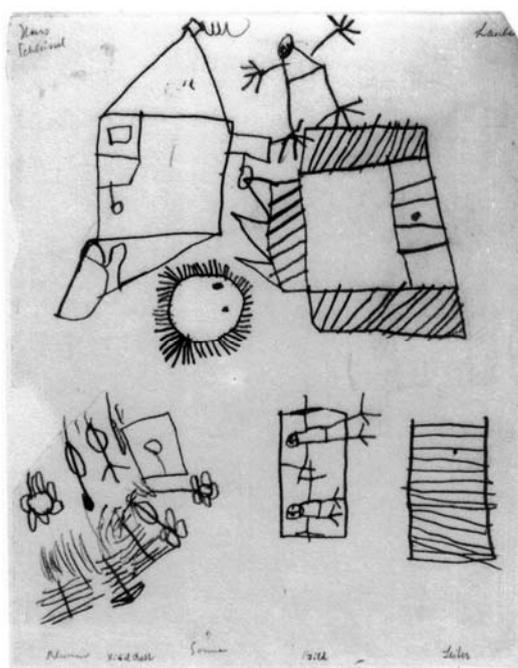
Paul Klee. **O Peixe Dourado**. 1925. Tinta óleo e aquarela sobre tela. Kunsthale, Hamburgo.

**INFANS- (Im)pertinências do infantil na imagem**



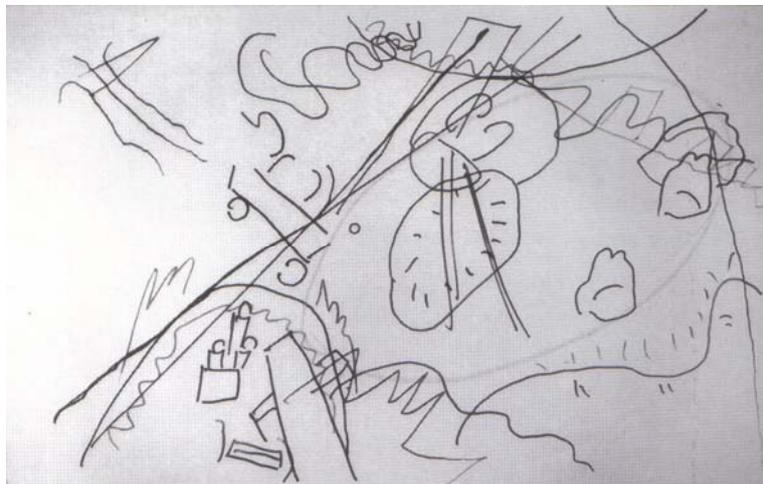
**Figura 10**

**Desenho infantil** da coleção Kandinsky e Münter. Lápiz sobre *cardboard*.



**Figura 11**

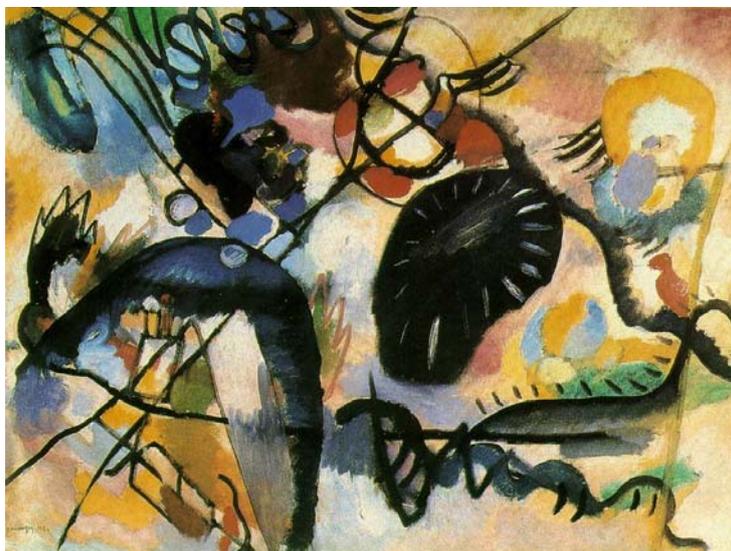
Käthe Busse. **Desenho infantil** da coleção Kandinsky e Münter. Lápiz sobre papel.



**Figura 12**

Wassily Kandinsky. **Rascunho para The Black Spot I.**

Tinta preta e lápis vermelho sobre papel. Städtische Galerie, Munique.



**Figura 13**

Wassily Kandinsky. **The Black Spot.** , 1912.

Óleo sobre tela. State Russian Museum, São Petersburgo.

O pesquisador francês Georges-Henri Luquet (1876-1965), realizara uma série de estudos no início do século XX acerca da produção imagética pueril. Em *O desenho infantil*, de 1927, relata-nos o seguinte caso (que remete-nos às ressalvas de Kandinsky quanto às demandas dos adultos quando confrontados com as imagens produzidas por crianças):

Uma pequena francesa de 3 anos e meio acrescenta na base de um desenho de casa, sem dúvida por analogia com um carro, dois pequenos círculos que ela explica serem rodas; perante a observação de que uma casa não tem rodas, responde: 'isso não tem importância'.<sup>70</sup>

Em outro momento relata:

(...) uma pequenita tem desde a idade de três anos e meio um tipo de senhora 'amarrotada', quer dizer, em que o contorno do rosto é feito por um traço sinuoso destinado, segundo suas declarações repetidas, a representar o chapéu. Perguntam-lhe a significação dessa sinuosidade a propósito de dois desenhos desse tipo que acabou de fazer – um aos 3 anos e 7 meses, o outro aos 3 anos e 9 meses. Quanto ao primeiro responde: 'é o cabelo dela', o que não passa de uma justificação sofisticada (...) porque num desenho anterior do mesmo tipo acrescentou os cabelos. Quanto ao segundo desenho, nem sequer procura uma explicação para o contorno 'amarrotado'. 'É o rosto dela', diz. 'Por que é assim?' 'Porque é preciso'.<sup>71</sup>

Essa lógica desconcertante fascina; retoma "o insondável com que as palavras da infância fazem frente ao adulto"<sup>72</sup>; dizem dessa fabulosa urgência ("*porque é*

---

<sup>70</sup> LUQUET, G.H: 1969. p. 75.

<sup>71</sup> *Ibidem.* p. 63.

<sup>72</sup> BENJAMIN. *Op. cit.* p. 82.

*preciso*”) que por vezes parece tão pertinente ao artista moderno<sup>73</sup>. Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) reconhecerá o valor dessa urgência e encanta-se com a absoluta indiferença do desenho infantil quanto a qualquer norma, organização prévia ou esquema representativo.

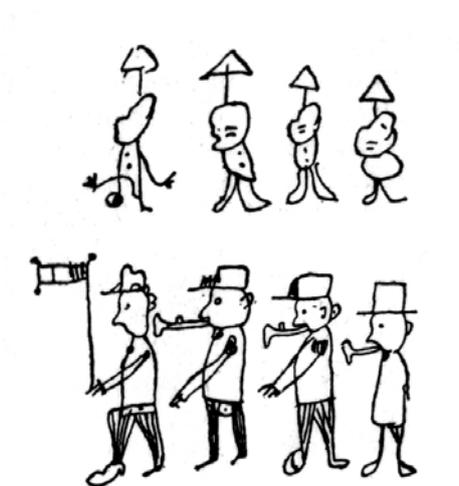
(...) eis-nos livres das coerções que ela [a perspectiva planimétrica] nos impunha ao desenho; livres, por exemplo, para exprimir um cubo por seis quadrados ‘disjuntos’ e justapostos no papel, livres para nele fazer figurar as duas faces de um carretel e para reuni-las por uma espécie de tubo em forma de cotovelo, livre para representar o morto por transparência em seu caixão, o olhar por dois olhos separados da cabeça, livres para não marcar os contornos ‘objetivos’ da alameda ou do rosto, e, em contrapartida para indicar as bochechas por um círculo. É o que a criança faz. (...) a finalidade aqui não é mais construir um sinal de identificação ‘objetivo’ do espetáculo, e comunicar-se com quem olhará o desenho dando-lhe a armação de relações numéricas que são verdadeiras para toda a percepção do objeto. A finalidade é marcar no papel um traço de nosso contato com esse objeto e esse espetáculo, na medida em que fazem vibrar nosso olhar, virtualmente nosso tato, nossos ouvidos, nosso sentimento do acaso ou do destino ou da liberdade. Trata-se de dar um testemunho, e não mais de fornecer informações. O desenho não deverá mais ser *lido* como antes, o olhar não mais o dominará (...) <sup>74</sup>



**Figura 14** - O desenho Infantil. G.H. Luquet . 1927. Casa. Chaminé não vertical, mas perpendicular ao telhado/ Casa. Telhado no interior da casa/“Um ovo de pato com um pato dentro”.

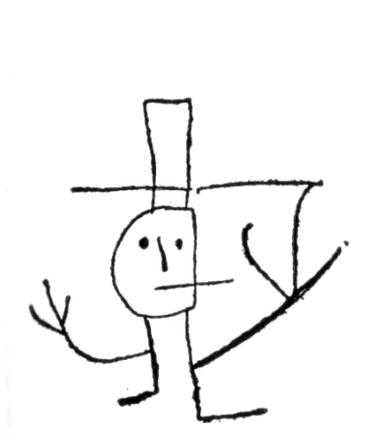
<sup>73</sup> “Como se houvesse na ocupação do pintor uma urgência que excede qualquer outra urgência”. MERLEAU-PONTY, Maurice: 2004. p. 15.

<sup>74</sup>MERLEAU-PONTY, Maurice. A Expressão e o desenho infantil. Em: MERLEAU-PONTY, Maurice: 2002. p. 186



**Figura 15-** *O desenho Infantil.* G.H. Luquet . 1927.

*Emilie, belga, 3 anos e meio (segundo Rouma). Bonecos portando guarda-chuvas. Negligência dos braços. Maria, belga, 5 anos e meio (segundo Rouma) Recrutás tocando trompete. Negligência dos braços.*



**Figura 16-** *O desenho Infantil.* G.H. Luquet . 1927. Joseph D., francês, 5 anos (coleção Luquet).

Boneco sem tronco com os braços inseridos nas pernas. Chapéu no ar.



Figura 17- *O desenho Infantil*. G.H. Luquet . 1927.

Simone L., francesa, 7 anos e meio (coleção Luquet). Sineta e carretel.

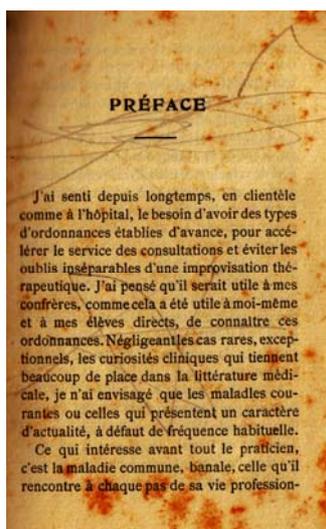
E, antes mesmo do desenho, a garatuja, esse ato pueril de riscar-se as superfícies desvenda a constatação dos primeiros prazeres visuais advindos dessa prática. A criança que risca, que vive esse encontro entre diferentes materiais com empolgação, que explora seus rastros, entusiasma-se; logo a folha de papel não é suficiente, deve-se explorar outras superfícies: as paredes, o corpo, os livros... E que prazer oculto parece mover as crianças a riscarem as páginas de um livro. Há aí uma heresia, uma bela desordem; os traço se confundem, se enredam. Por vezes, podemos encontrar garatujas em um livro particularmente velho, como ecos de infâncias antigas e remotas. Somos tomados por um certo sentimento de morbidez; ali, a infância como construto social ameaça ruir. Ela já não *me salva*<sup>75</sup>. Pertencemos então a esse amontoar de calçados infantis em Auschwitz<sup>76</sup>, a essa terna resignação

<sup>75</sup> "A morte em questão é, em primeiro lugar, *sempre a morte do próprio indivíduo*, e somente de forma secundária a morte infligida ao outro". LAPLANCHE, Jean:1988. p. 13. A morte da criança é uma ocorrência especialmente trágica em nossa cultura pois "nela reencontramos o terror sagrado (...) o próprio Deus detém a mão de Abraão, o sacrifício será realizado, mas trocaremos Isaac por um cordeiro". LECLAIRE, S. *Apud*. ROZA, Eliza Santa. Em: REIS, Eliana Schueler., ROZA, Eliza Santa:1997. p. 103

<sup>76</sup> *In the dark halls of of the museum that is know what remains of Auschwitz, I see a heap os childrens shoes, or something like that, something I have already seen elsewhere, under a Christmas day, for instance, dolls I believe. The abjection of Nazi crime reaches its apex when death, which, in any case, kills me, interferes with what, in my living universe, is supposed to save me from death: childhood, science, among other things* KRISTEVA, Julia:1982. p.4..

Nos corredores sombrios do museu que hoje são os restos de Auschwitz, eu vejo um amontoado de sapatos infantis, ou algo do gênero, algo que eu já vi em outro lugar, embaixo de uma árvore de natal, por exemplo, bonecas, creio eu. A abjeção do crime nazista alcança seu ápice quando a morte, que, em todo o caso, me mata, interfere com aquilo que, no meu universo vivo, deveria salvar-me da morte: infância, ciência, entre outras coisas. (Tradução livre do autor)

frente à familiaridade do rosto da mãe morta em sua fotografia quando criança<sup>77</sup>. Pertencemos a esses rastros de uma criança que já não mais existe; essa cruel constatação de um perpétuo infanticídio, o qual, de certo modo, também os restos de nossa própria infância nos ofertam como relato.



**Figura 18-** Matias Monteiro. Garatujas sobre o livro

*150 Consultations Médicales pour les Maladies des Enfants*, de J. Comby (Edição de 1910).

Parte integrante da instalação *Cadáveres Semânticos*. 2005.

Assim são esses relicários de Cristian Boltanski (1944 -), tão precários monumentos de ausências pueris. Tenta-se constituir uma memória a partir desses fragmentos de passados, por via destes tantos rostos esquecidos; espectros solícitos,

77

Sozinho no apartamento em que ela há pouco tinha morrido, eu ia olhando, sob a lâmpada, uma a uma, essas fotos de minha mãe, pouco a pouco eu ia remontando com ela o tempo, procurando a verdadeira face que eu tinha amado. E a descobri.

A fotografia era muito antiga. Cartonada, os cantos machucados de um sépia empalidecido, mal deixava ver duas crianças em pé, formando um grupo, na extremidade de uma pequena ponte de madeira em um Jardim de Inverno com o teto de vidro. Minha mãe tinha na ocasião cinco anos (1898), seu irmão tinha sete. Ele apoiava as costas na balaustrada da ponte, sobre a qual estendera o braço; ela distante, menor, mantinha-se na frente; sentia-se que o fotógrafo lhe havia dito: 'um pouco mais para frente, para que a gente possa te ver'; ela unira as mãos, uma segurando a outra por um dedo, como por freqüência fazem as crianças, num gesto desajeitado. (...)

Observei a menina e enfim reencontrei minha mãe. (...) por uma vez a fotografia me dava um sentimento tão seguro quanto a lembrança (...). BARTHES:1984. pp. 101-104.

**INFANS- (Im)pertinências do infantil na imagem**

sorrisos terríveis... Aqui jazem todas as crianças mortas, aquelas que trazemos mortas em nós<sup>78</sup>... O escritor e dramaturgo escocês James Matthew Barrie revela-nos que a vocação do menino é ser *menino perdido*, nem que para isso ele forje um espaço que acolha essa perda<sup>79</sup>.



**Figura 19**

Cristian Boltanski. *Monumento Odessa*, 1990

11 fotografias, três caixas, 68 lâmpadas, vidro e cabos elétricos. *High Museum Of Art, Atlanta, Geórgia.*

---

<sup>78</sup> "I began to work as an artist when I began to be an adult, when I understood that my childhood was finished, and was dead. I think we all have somebody who is dead inside of us. A dead child. I remember the little Christian that is dead inside me". BOLTANSKI, Cristian. Em: TATE MAGAZINE, Issue 2: 2004.

"Comecei a trabalhar como um artista assim que comecei a me tornar um adulto, quando entendi que minha infância havia terminado e estava morta. Acredito que todos nós temos alguém que está morto dentro de nós. Uma criança morta. Eu me lembro do pequeno Christian que está morto dentro de mim" (Tradução livre do autor)

<sup>79</sup> BARRIE, James M.: *Peter Pan*. (e-book)

A criança faz do vestígio, traço. Traceja, rabisca. Aqui, o *homem racional* é *esboçado grosseiramente*; é posto em risco<sup>80</sup>. E logo, a garatuja – essa ruidosa afirmação gráfica de si - começa a ceder espaço para a caligrafia. A escrita surge na experiência da criança como esses rabiscos secretos, cujo parentesco com os seus próprios, o menino é capaz de intuir em sua particular e lúdica prática da decifração<sup>81</sup>. Tão logo descobrem-se as letras, elas vão agilmente habitar seu nome, inscrevem-lhe (em) suas marcas. “Escrever para a criança nada mais é do que jogar com a ausência”<sup>82</sup>.

A criança que escreve traz consigo a experiência do desenho; segundo Luquet, se algum elemento no desenho frustra a criança, muitas vezes ela opta por apenas riscá-lo ou simplesmente o desconsidera. A criança “sabe eliminar”<sup>83</sup>, sabe pôr “a perder”<sup>84</sup>; acredita ter o poder de alienar determinados elementos isolando-os com uma desconcertante convicção (“*isso não é nada [...] isso não vale nada*”<sup>85</sup>), e, no entanto, o elemento omitido participa do desenho como tal. Constitui traço. Nos propõe Barthes: “(...) é no resíduo que se lê a verdade das coisas. É no rastro que está a verdade do vermelho, é na tênue marca do lápis”<sup>86</sup>. Talvez assim possamos

---

<sup>80</sup> Edson André Luiz de Sousa chama nossa atenção ao fato de que o termo risco “em nosso idioma adquire um matiz bastante peculiar, pois à idéia de perigo se associa um elemento gráfico do desenho”. SOUSA, André Luiz de. Em: Giovanna Bartucci. (Org.): 2001. p. 174.

<sup>81</sup> Aos quatro anos de idade descobri pela primeira vez que podia ler. Eu tinha visto uma infinidade de vezes as letras que sabia (porque tinham me dito) serem os nomes das figuras colocadas sob elas. O menino desenhado em grossas linhas pretas, vestido com calção vermelho e camisa verde (o mesmo tecido vermelho e verde de todas as outras imagens do livro, cachorros, gatos, árvores, mães altas e magras), era também, de algum modo, eu percebia, as formas pretas, rígidas embaixo dele, como se o corpo do menino tivesse sido desmembrado em três figuras distintas: um braço e o torso, *b*; a cabeça isolada, perfeitamente redonda, *o*; e as pernas bambas e caídas, *y*. Desenhei os olhos e um sorriso no rosto redondo e preenchi o vazio do círculo do torso. Mas havia mais: eu sabia que essas formas não apenas espelhavam o menino acima delas, mas também podiam me dizer exatamente o que o menino estava fazendo com os braços e as pernas abertas. *O menino corre*, diziam as formas. Ele não estava pulando, como eu poderia ter pensado, nem fingindo estar congelado no lugar, ou jogando um jogo cujas regras e objetivos me eram desconhecidos. *O menino corre*. MANGUEL, Alberto:1997. p. 18.

<sup>82</sup> SOUSA. *Op. cit.* p. 179.

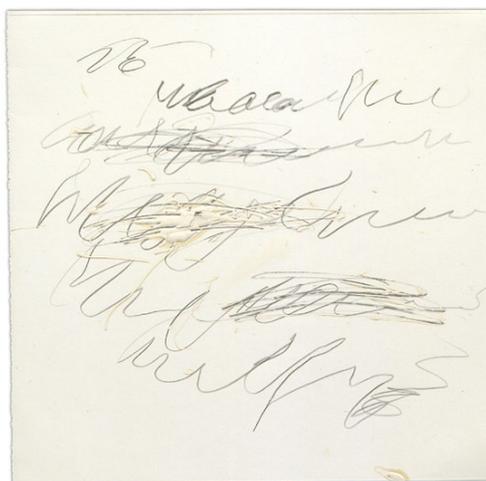
<sup>83</sup> LUQUET. *Op.cit.* p. 18.

<sup>84</sup> “o artista finge haver ‘posto a perder’ um trecho da tela e o quer apagar; mas esse apagar não lhe sai bem; e esse apagar sobre apagar, superpostos produzem uma espécie de palimpsesto: emprestam a tela a profundidade de um céu onde nuvens leves passam à frente umas das outras, sem se esconder. BARTHES: 1990. p. 163.

<sup>85</sup> LUQUET. *Op.cit. Idem*.

<sup>86</sup> BARTHES. *Op. cit.* p.163.

compreender a alegação de Barthes frente a sua investigação sobre a obra do artista norte americano Cy Twombly (1928-), sua “antologia de vestígios”<sup>87</sup>, quando afirma que a produção gráfica pueril “*une sem intermediários*, a marca objetiva do instrumento (um lápis, objeto comercial) e o *id* do pequeno ser que se inclina, apóia, insiste sobre a folha”<sup>88</sup> (grifo nosso); não porque inexistam, *literalmente*, intermediação nessa relação (que só se constrói em *intermédiós, passagens*), como se a garatuja constituísse uma psicografia irrestrita do inconsciente pueril, mas porque, como modelo, ela reproduz essa vocação ao traço e se presta a essa analogia segundo a qual, pela via de uma inscrição, de um *stillus infantil*, podemos intuir o funcionamento do aparelho perceptual da mente. Na imagem, a criança também é convidada a negociar. Se no resíduo somos capazes de *ler a verdade das coisas*, é porque, revela-nos um célebre aforismo, *o diabo está no detalhe*. E talvez seja isso que a produção imagética da criança nos revele em sua precariedade singela, nesse seu descuido caprichoso<sup>89</sup>.



**Figura 20-** Cy Twombly. *Letter of Resignation* (detail). 1959-67

grafite, tinta e lápis de cor sobre papel. 38 partes de 25.5 x 25.5 cm cada

<sup>87</sup> *Ibidem*. p. 156.

<sup>88</sup> *Ibidem*. p. 149. (grifo nosso).

<sup>89</sup> A letra feita por TW (...) é uma letra traçada sem capricho. No entanto, não é infantil, pois a criança capricha, faz um esforço, morde a ponta da língua; trabalha com afincos para dominar o código dos adultos. TW, ao contrário, dele se afasta, sua mão arrasta-se, é sem energia, parece entrar em levitação; dir-se-ia que a palavra foi escrita *com a ponta dos dedos* (...). *Ibidem*. p. 144.

Embora, a arte moderna tenha mantido um interesse recorrente quanto à infância, parece-nos que é particularmente no itinerário surrealista que o infantil emerge, como efeito dessa “sombra de um terror precioso”<sup>90</sup>. Já não se trata mais dos encantos da fascinação pueril, nem da melancólica ternura da nostalgia romântica, tampouco da “*paedestética*”; adentramos nessas “paisagens perigosas”, terra de “monstros entocaiados”, dessa fauna “inconfessável”<sup>91</sup>. Aqui, os territórios da “visão infantil e dos sonhos”<sup>92</sup> parecem se entrelaçar. No Manifesto Surrealista de 1924, André Breton (1896 – 1966) tece elogios a essa infância que é “(...) provavelmente, o que nos aproxima da ‘verdadeira vida’”<sup>93</sup>; de suas lembranças “provém uma sensação de despertencimento, e, em seguida, de *transviamento* que eu considero a mais fecunda possível”<sup>94</sup>; seria “graças ao surrealismo”<sup>95</sup>, que essa instância emergiria, renovada, como possibilidade poética.

[O homem, esse sonhador definitivo, cada dia mais descontente com seu destino,]  
Se alguma lucidez lhe resta, a única coisa que ele pode fazer é voltar-se para a própria infância, que embora trucidada pelo zelo de seus domesticadores, nem por isso lhe parece menos rica em sortilégios<sup>96</sup>.

---

<sup>90</sup> BRETON, André:2001. p. 57.

<sup>91</sup> *Idem.*

<sup>92</sup> “*To become truly immortal a work of art must escape all human limits: logic and common sense will only interfere. But once these barriers are broken it will enter the regions of childhood vision and dream.*” CHIRICO, Giorgio de. Em: HARRISON, Charles, WOOD, Paul (org). *Op. cit.* p. 58.

“Para tornar-se verdadeiramente imortal, uma obra de arte deve escapar completamente dos limites humanos: lógica e bom senso só irão interferir. No entanto, uma vez tendo vencido essas barreiras, entrará nas regiões das visões da infância (*childhood*) e dos sonhos. (Tradução livre do autor).

<sup>93</sup> BRETON, André: *Ibidem.* p. 56.

<sup>94</sup> *Idem.*

<sup>95</sup> *Idem.*

<sup>96</sup> *Ibidem.* P. 15

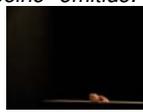
Esses sortilégios ocultos (*entocaiados, omitidos*<sup>97</sup>) conduzem-nos a essa esfera atuante do psiquismo que pareceria apenas superficialmente *trucidada* pela norma civilizatória, mas persistiria no sujeito. Breton, como propora Bachelard, encontra em seus efeitos uma vocação poética; no entanto vinculada ao inconsciente freudiano, ao jogo e, principalmente, a uma disposição e uma (im)postura apreciativa. É assim que Theodor Adorno, frente às colagens de Max Ernst (1891- 1976), proporá a afinidade entre surrealismo e psicanálise não pela via de um “simbolismo do inconsciente”, mas pela tentativa de “desvelar as experiências da infância (*childhood*)”:

*One must (...) trace the affinity of surrealist technique for psychoanalysis, (...) not to a symbolism of the unconscious, but to the attempt to uncover childhood experiences by blasting them out. What surrealism adds to the pictorial rendering of the world of things is what we lost after childhood: when we were children those illustrations, already archaic, must have jumped out at us, just as the surrealist pictures do now”.<sup>98</sup>*

No surrealismo, o infantil comparece como uma instância que, no momento da apreciação, não apenas fascina, mas, principalmente, constrange, reenvia-nos a



<sup>97</sup> *Retrato II- O coelho omitido*. Matias Monteiro. Escultura. 2006. Espaço Cultural

Contemporâneo- ECCO. Brasília. /  *Toca*. Luciana Paiva e Matias Monteiro. Instalação. 2007.

<sup>98</sup> ADORNO, Theodor. *Apud*. KRAUSS, Rosalind: 2003. p. 34

Deve-se (...) traçar a afinidade da técnica surrealista pela psicanálise (...) não como um simbolismo do inconsciente, mas como uma tentativa de desvelar as experiências da infância explodindo-as. O que o surrealismo soma a representação pictórica do mundo das coisas é aquilo que perdemos depois da infância: quando éramos crianças essas ilustrações, já arcaicas, devem ter saltado em nossa direção, tal qual as imagens surrealistas fazem hoje. (Tradução livre do autor)

A abordagem de Ernst do inconsciente como contendo “um inesgotável acúmulo de imagens enterradas” (*an inexhaustible store of buried images*). - ERNST, Max. Em: HARRISON, Charles, WOOD, Paul (org). *Op. cit.* p. 492.) parece aproximar-se da “soma de materiais involuntariamente acumulada” a qual Baudelaire associava a infância (e parece, de certa forma, afastar-se das propostas freudianas).

rumos imprevistos, sabota nossas expectativas (e desvela do espectador o espectador). O infantil seria, mais do que um modo produtivo, um modo apreciativo.

Quando éramos crianças, tínhamos brinquedos que hoje nos fariam chorar de raiva e piedade. Mais tarde, quem sabe, veremos os brinquedos de toda a nossa vida como vemos hoje os da nossa infância. Quem me faz pensar nisso é Picasso (A Mulher de Camisa [1914] e essa natureza-morta na qual a inscrição *Vive La* reluz sobre um vaso branco acima de duas bandeiras cruzadas). Nunca experimentei tão fortemente essa impressão como por ocasião do balé *Mercúrio*, alguns anos atrás. Parece que crescíamos até uma certa idade e nossos brinquedos cresciam conosco. Em função do drama cujo único teatro é o espírito, Picasso, criador de brinquedos trágicos destinados aos adultos, fez o homem crescer e, às vezes a ponto de exasperá-los, pôs termo à sua agitação pueril<sup>99</sup>.

Na presente dissertação buscaremos investigar essas *(im)pertinências infantis* que mobilizam-se na imagem e suas relações com a fruição, tal como proposta por Roland Barthes (1915 — 1980). Para tanto, apresentaremos aqui possíveis pontos de contato entre o campo da arte e da psicanálise. Propomos essa aproximação não com o intuito de aplicar determinados conceitos próprios do ato analítico à prática poética; não se trata de buscar respaldo, de ampararmo-nos na construção discursiva da metapsicologia, mas de forjarmos um espaço de desamparo, no qual psicanálise e arte se desencontram e não cessam de gerar impertinências. Como propõe-nos Ana Vicentini Azevedo, convocamos esse olhar do outro campo para que ele nos coloque “questões perturbadoras, às vezes até aterrorizantes, que furam ou esburacam tentativas de constituição ou manutenção de um corpo discursivo completo”<sup>100</sup>.

Deteremo-nos, então, nessa mobilização infantil do olhar, mediante quatro de suas possíveis emergências: *o lúdico*, *o sinistro*, *o obsceno* e, sua etimologia, a *impossibilidade de fala*. Eis o início de nossa jornada...

<sup>99</sup> BRETON, André (1928). Em: CHIPP, Herschel b. p. 413.

<sup>100</sup> AZEVEDO, Ana Vicentini. Em: RIVERA, Tania, SAFATLE, Vladimir (org). *Op. Cit.* p. 17



**Figura 21**

A. Kertész. O cãozinho.

1928. Paris, França.

*“Esse menino pobre que tem nas mãos um cachorrinho recém nascido e que inclina o rosto para ele olha a objetiva com olhos tristes, ciumentos, medrosos: que pensatividade digna de pena, dilacerante! De fato, ele não olha nada; ele retém para dentro seu amor, seu medo: é isto o olhar.*”

Roland Barthes, A Câmara Clara.

## Capítulo 1. Considerações sobre o fruir infantil

(...) se fracassa sempre ao se tentar dizer aquilo que se ama...

Ana Miguel, Narrativas, iluminações, sonhos e miragens lúcidas.

“Não acorde o que você ama”

Nuno Ramos, Minuano.

### **Ver... por uma vez mais.**

Por vezes, é o espectador que se percebe inadvertidamente visto, manipulado ou atravessado pelo objeto de seu olhar<sup>101</sup>. A intuição acerca do desejo, repulsa ou indiferença que sua presença desperta na obra o põe repentinamente em questão, em posição flagrante, em risco eminente. Como supor, uma vez posto em cena, o papel desempenhado por aquele que cumpre as vezes de apreciador de uma obra? É francamente inadmissível atribuir-lhe um papel de mera recepção passiva, muito embora, efetivamente, pouco se saiba da mecânica particular que sua ação desencadeia. O fato de recorrer-se atualmente a uma vasta terminologia para nomeá-lo apenas evidencia sua identidade incerta, fugidia e fragmentada: por vezes espectador, visitante, observador, contemplador, *vedor* ou *olhador*, público, participador (como sugere Hélio Oiticica<sup>102</sup>), interlocutor, fruidor etc; esses termos

---

<sup>101</sup> É a instalação que sente o visitante, que o acolhe, o tateia, o apalpa, dirige-se a ele, faz com que ele entre nela mesma, o penetra, o possui, o inunda. Não se vai mais as mostras para ver e desfrutar da arte, mas para ser visto e possuído pela arte. O voyeurismo pertence à sexualidade orgânica, formalista e natural; no mundo inorgânico, são as coisas sencientes que nos vêem e se excitam conosco; não podemos fazer nada além de oferecer-nos à sua libido suspensa e considerar que a maior perturbação não é certamente o seu interesse, mas a sua negligência! PERNIOLA, Mario: 2005. pp. 116 - 117.

<sup>102</sup> “Toda a minha evolução que chega aqui a formulação do *Parangolé*, visa a essa incorporação mágica dos elementos da obra como tal, numa vivência total do espectador, que chamo agora ‘participador’”. OITICICA, Hélio. Em: BRETT, Guy: 1997. p. 93.

(terminologia aparentemente tão solícita a nossas “conjecturas mais fantasiosas”<sup>103</sup>), não descrevem de forma alguma sinônimos, mas nomeiam diferentes instâncias de uma esfera muito grande de aproximações, afastamentos, enfim, de possíveis relações (de ordem semântica, formal, institucional ou subjetiva) que se estabelecem entre determinado sujeito e determinada obra.

Nosso intuito aqui não é o de determo-nos sobre essas categorias, uma vez que nosso objetivo último não é o espectador, mas certos atributos que desempenha em seu *spectare* (especificamente a fruição e a mobilização daquilo que aqui propomos como sua *pertinência infantil*). De fato, Walter Benjamin nos alerta quanto à ilegitimidade de recorrermos ao apreciador como forma de obter conhecimento sobre determinada obra.

Em parte alguma, o fato de se levar em consideração o receptor de uma obra de arte ou de uma forma artística revela-se fecundo para o seu conhecimento. Não apenas o fato de se estabelecer uma relação com determinado público ou seus representantes constitui um desvio; o próprio conceito de receptor ‘ideal’ é nefasto em qualquer indagação de caráter estético, pois deve pressupor unicamente a existência e a natureza do homem em geral. Da mesma forma, também a arte pressupõe a natureza corporal e espiritual do homem; mas, em nenhuma de suas obras pressupõe sua atenção. *Pois nenhum poema dirige-se ao leitor, nenhum quadro, ao espectador, nenhuma sinfonia aos ouvintes.*<sup>104</sup> (grifo nosso)

Essa célebre abertura de *A Tarefa-Renúncia do Tradutor* gera ainda diversas e controversas leituras. A supressão do apreciador como meio legítimo para a obtenção de conhecimento acerca de uma obra pode parecer excluir, ou de certa forma minimizar, a atuação deste na própria constituição da obra como fenômeno poético. No entanto, devemos considerar o contexto dessa fala; mais à frente (e certamente,

---

<sup>103</sup> “O Espectador (...) Esse coadjuvante complacente está pronto para representar nossas conjecturas mais fantasiosas. Ele as experimenta pacientemente e não se ressentido de que lhe demos instruções e respostas: ‘o visitante sente...’; ‘o observador percebe...’; ‘o espectador se movimenta...’”. ODOHERTY, Brian: 2002. p.37.

<sup>104</sup> BENJAMIN, Walter: 2001. p. 189.

esse será o argumento central do texto), Benjamin defenderá a tradução como uma forma de dar continuidade à obra, mantê-la viva e responder a uma certa demanda; seu *devoir-traduzível*. A vida da obra, segundo o autor, existe enquanto ela constitui e é atravessada por uma história<sup>105</sup>. A tradução ampliaria as condições dessa vida, porquanto insere a obra em uma gama cada vez maior de possibilidades de apreensão por temporalidades, culturas e grupos distintos; ampliando, assim, as possibilidades de inscrever-se sua história. É, portanto, essencial que a obra não se dirija a *alguém*, mas que antecipe alteridades, prepare gozos poéticos<sup>106</sup>, que esteja aberta (no sentido aferido por Umberto Eco), solícita; que oferte-se não a *um outro*, mas ao *Outro*. O encontro com a obra seria, portanto, sempre fortuito. Frente a esta instigante passagem, a pesquisadora Lúcia Castello Branco, em seu ensaio *Um passo de letra*<sup>107</sup>, recorre a Roland Barthes:

Saber que *não se escreve para o outro*, saber que as coisas que vou escrever não me farão nunca amado por aquele que amo, saber que a escritura não compensa nada, não sublima nada, que ela está precisamente aí onde você não está - é o começo da escritura.<sup>108</sup>

A obra atualiza essa impossibilidade (“*Não se escreve para o outro*”). Ela atualiza essa impessoalidade, ocupa precisamente este espaço *onde você não está*. Sobre o apreciador, podemos assegurar: “ele não é eu ou você”<sup>109</sup>. O apreciador, proporá Barthes, é sempre essa “*ficção de um indivíduo*”<sup>110</sup>.

---

<sup>105</sup> A idéia de vida e da continuação da vida das obras de arte deve ser entendida em sentido inteiramente objetivo, não metafórico. (...) É somente quando se reconhece vida a tudo aquilo que possui história e que não apenas constitui um cenário para ela, que o conceito de vida encontra sua legitimação. *Ibidem*. p. 193.

<sup>106</sup> BACHELAR: 2003. p. 6.

<sup>107</sup> CASTELLO BRANCO, Lucia: 2004.

<sup>108</sup> BARTHES. *Apud: Idem*. Aludimos aqui a Marguerite Dumas: “Escrever./Não posso./Ninguém pode./É preciso dizer: não se pode. /E se escreve” [DURAS, Marguerite: 1994. p. 19]. Jean-Bertrand Pontalis, por sua vez, proporá: “Talvez só se escreva á partir de uma afasia secreta, para superá-la tanto quanto para manifestá-la” [PONTALIS, J.B: 1991. p. 127].

<sup>109</sup> O'DOHERTY: *Op. cit.* p. 37.

<sup>110</sup> BARTHES: 2002. pp. 7- 8.

## **INFANS- (Im)pertinências do infantil na imagem**

(...) a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino não pode mais ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito.<sup>111</sup>

O espectador cumpre, portanto, o papel desta eterna alteridade do *ato criativo*; e embora Marcel Duchamp tenha-lhe atribuído sua justa parte na emergência poética que este ato constitui<sup>112</sup>, onde a ele cabe a *posteridade* (atender ou não a demanda da obra de perseverar, de cumprir seu *dever-traduzível*, prolongando-lhe indefinidamente sua vida/história), esse atributo desempenhado já não pode mais corresponder a uma *dissincronia* do público ou seus representantes em relação ao gênio criativo<sup>113</sup>; como então compreender esse atributo de posteridade?

Sigmund Freud intriga-se com a consternação do poeta que, ao se deparar com a constatação da transitoriedade da beleza das flores, é inadvertidamente tomado por um luto que parece eclipsar qualquer possibilidade de deleite estético. Argumenta Freud:

Realmente, talvez chegue o dia em que os quadros e estátuas que hoje admiramos venham a ficar reduzidos a pó, ou que nos possa suceder uma raça de homens que venha a não mais compreender as obras de nossos poetas e pensadores, ou talvez até mesmo sobrevenha uma era geológica na qual cesse toda vida animada sobre a Terra; visto, contudo, que o valor de toda essa beleza e perfeição é determinado somente por sua significação para nossa própria vida emocional, não

---

<sup>111</sup> BARTHES: 1988, p. 70.

<sup>112</sup> "(...) *l'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de création, car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes, et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif*". Duchamp, Marcel: 1975. p. 188.

"(...) o artista não está só na execução do ato criativo, pois o espectador estabelece o contato entre a obra e o mundo exterior, decifrando-a e interpretando suas qualidades profundas, e, desta forma, acrescentando suas próprias contribuições ao processo criativo" (Tradução livre do autor).

<sup>113</sup> "*Le public est, relativement au génie, une horloge qui retarde*". BAUDELAIRE, Charles : *L'Art romantique*. (publicação sem data). p. 16.

"O público é, comparado ao gênio, um relógio que atrasa". (tradução livre do autor)

*precisa sobreviver a nós, independentemente, portanto, da duração absoluta. (grifo nosso)*<sup>114</sup>

A posteridade, como atributo do apreciador, deve ser entendida como um desafio que retoma a própria efemeridade da obra enquanto fenômeno poético - aquele que a vivência emprega nela a medida de sua própria duração. O momento da apreciação parece ser esse instante preciso da obra; sua posteridade, como propõe Duchamp, posta em ação para além da consagração ou da aclamação. No ímo da apreciação (segundo Freud, apreciação do belo, mas certamente apreciação de forma mais ampla) a obra persevera na mobilização afetiva daquele que a *ad-mira*<sup>115</sup>, e seus efeitos tem sua ocorrência inscrita na duração do impacto que causam no curso de uma *vida emocional*. Para tanto, muito embora a obra não se dirija a um grupo ou a uma subjetividade específica, aquele que a vivencia, que nela reconhece a demanda de sua própria solidão a se aprofundar, sabe secretamente que ela *é sua*; que *lhe diz respeito*; a obra não se “*destina a*”, mas produz *destinação*. Recorremos aqui a Gaston Bachelard acerca da obra poética:

Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la criado. (...) todo o leitor que relê uma obra que ama sabe que as páginas amadas *lhe dizem respeito*<sup>116</sup>.

Somos, portanto, aludidos na obra; e essa intuição (potencial identificação/ alteração) se revelará na ordem de uma (ir)relevância que *lhe é própria* e que desperta o apreciador para sua própria (im)pertinência. Reside aí a possibilidade de que o sujeito seja momentaneamente desconcertado em “seus sistemas de

---

<sup>114</sup>FREUD: Sobre A Transitoriedade: 1969.

<sup>115</sup> “O prefixo ad- (que indica aproximação, tendência e/ou direção) traz para esse *mirar* algo que o diferencia da uma simples observação. O ‘ad-mirar’ implica em um tipo de aproximação do objeto mirado; aproximação esta, que causa estranheza e/ ou espanto.” MENDES, Cristiane Brandão Ribeiro : 2000. p. 17.

<sup>116</sup> *Ibidem.* pp. 7-10.

referência<sup>117</sup>, surpreendido ou impactado em função de uma vertigem, uma intuição de queda e perda<sup>118</sup>; que *re-des-conheça*, em meio a seus ofícios da *voyura*<sup>119</sup>, esses atributos de solidão e finitude que lhes são próprios, postos em ação na imagem. Aqui, “(...) a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, voltada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder”<sup>120</sup>. Se o apreciador é conclamado a “dis-trair-se frente à coisa observada”<sup>121</sup> é porque essa intuição (não constatação, mas sortilégio, um prenúncio) o faz pressentir que *está a perder*; ou mesmo *já-haver-perdido*<sup>122</sup>. Ver como perder; como atualizar uma perda na imagem; adentramos, assim, no *extracampo* da fruição.



**Figura 22**

Elliot Erwitt. **Museum Watching - Metropolitan Museum of Art**, Nova Iorque, 1949

<sup>117</sup> BIRMAN :1994. p. 3.

<sup>118</sup> “Poderíamos então dizer que este novo sujeito vai exigir do espectador/ leitor um verdadeiro trabalho de leitura, pois é somente suportando este desequilíbrio, esta ameaça de queda e de perda, que talvez possamos encontrar um lugar para nós nessas obras”. SOUSA, Edson Luiz André de. Em: Bartucci. (Org.): 2001. p. 184.

<sup>119</sup> Termo cunhado por Jacques Lacan. LACAN, Jacques. O seminário, livro 11: 1998. p. 82. “A *voyura* seria a ação do *voyeur*, sua olhada, sua espiada”. MD. Magno. Em: *Ibidem*. p. 269. Utilizamos o termo com certa liberdade no presente texto, pois ele propõem-nos uma relação entre ler (leitura) e ver (*voyura*).

<sup>120</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges: 1998. p. 34.

<sup>121</sup> SILVEIRA, Marília Panitz. Em: RIVERA, SAFATLE (org). *Op.cit*. p. 80.

<sup>122</sup> “(...) an ‘object’ that has always already been lost.” KRISTEVA:1982. p. 15.



**Figura 23**

Elliot Erwitt. Museum Watching –Acropolis Museum, Atenas, 1963



**Figura 24**

Thomas Struth, "Alte Pinakothek, Self-Portrait. Munich". 2000



**Figura 25**

Hin Chua. *"Candle in the guy's ass"*. 2000

### ***Fruir (ou já não mais ver)***

O termo fruição é uma possível tradução do francês *jouissance*. Tal tradução é alvo de constante controvérsia entre teóricos e tradutores brasileiros<sup>123</sup>. No contexto analítico, o termo *jouissance* tem sido comumente traduzido por *gozo*, enquanto que, quando seu emprego recai sobre o domínio da estética, convencionou-se traduzi-lo por *fruição*. A aproximação e diferenciação dos termos *fruição* e *gozo* parece-nos pertinente aqui.

*Fruição* ou *gozo* também seriam possíveis traduções do termo alemão *Genuß*<sup>124</sup>, cujas transformações e diferentes empregos na literatura e poesia germânica foram exploradas de forma sucinta pelo teórico da literatura Hans Robert Jauss (1921 – 1997), em *Petite Apologie de l'Expérience Esthétique*.

*Le sens ancien et premier de la 'jouissance', à savoir l'usage, l'usufruit d'un bien, n'est plus perçu que dans les emplois archaïques ou techniques du mot. Mais l'acception la plus haute que celui-ci a pris dans l'histoire de notre culture et d'où dérive le sens particulier 'tirer plaisir ou joie de quelques chose', qui s'est maintenue jusqu'au classicisme allemand, est elle aussi de nature à nous déconcerter. Dans la poésie spirituelle du XVII<sup>e</sup> siècle, 'jouir' pouvait être l'équivalent de 'entre en possession de Dieu'; le piétisme a réuni les deux sens du mot –plaisir e possession- pour exprimer un acte par lequel le croyant s'assure par intuition immédiate de la présence de Dieu.*<sup>125</sup>

<sup>123</sup> Assim defende a eficácia do termo J. Guinsburg, tradutor de *Le Plaisir du Texte* de Roland Barthes: "Alguns críticos tem considerado que a melhor tradução de *jouissance* para o português seria *gozo*, uma vez que esta palavra daria, de modo mais explícito, o sentido de prazer físico contido no termo original. De nossa parte, acreditamos que a palavra *fruição*, embora mais delicada, encerra a mesma acepção- 'gozo, posse, usufruto'- com a vantagem de reproduzir poeticamente o movimento fonético do original francês. Em todo caso fica para o leitor o prazer que pretenda desfrutar nessa leitura". GUINSBURG, J. Em: BARTHES: 2002. p. 8.

<sup>124</sup> Termo que Freud lançara uso, e o empregara, como nos aponta Antonio Quinet, para referir-se à experiência estética vivenciada pelo espectador: "A arte teatral que visa ' a pessoa do espectador não o poupa (como, por exemplo, na tragédia) das mais dolorosas impressões e, no entanto, podem levá-lo a um elevado grau de gozo (Genuss)". FREUD, Sigmund. *Apuđ*: QUINET, Antonio: 2004. p. 84.

<sup>125</sup> O primeiro e mais antigo sentido de '*jouissance*', a se saber o uso, usufruto de um bem, não é mais percebido senão no emprego antiquado ou técnico da palavra. Mas, a acepção mais elevada que ela tomou no curso da história de nossa cultura, e da qual deriva particularmente o sentido de 'obter prazer ou deleite de algo', a qual se manteve até classicismo alemão, é também de natureza desconcertante. Na poesia espiritual do séc. XVII, "*jouir*" poderia equivaler a '*entrar* em posseção de Deus'; o pietismo reuniu os dois sentidos da palavra - prazer e posseção –

Conforme Jauss nos propõe, na origem do termo *Genuß* reside um sentido de *posse* (inclinação que os termos *fruição* e *gozo* também comportam no português e, como no caso do alemão, mantêm evidente em suas aplicações técnicas – especificamente jurídicas); o termo, mais tarde, ganharia a conotação de *possessão* (como arrebatamento espiritual, êxtase divino ou jaculação mística; “*entre en possession de Dieu*”) <sup>126</sup>. Mais do que uma questão meramente de *posse*, *Genuß* (e *jouissance*, a seu modo) parece indicar mais propriamente os benefícios ou vantagens que advenham de uma determinada *posse*, de seus proveitos ou daquilo que dela possa-se obter. Daí, talvez, o termo ganhe a conotação de prazer ou júbilo, pois trata-se, na origem, de uma questão de usufruto (*l'usage, l'usufruit d'un bien*). Se Jauss nos alega que, em alemão, essa acepção original do termo já não seja mais intuída em seu emprego cotidiano, Lacan faz questão de sublinhar essa diferença essencial em relação a sua acepção de *jouissance*.

Esclarecerei com uma palavra a relação do direito com o gozo. O usufruto – é uma noção de direito, não é? – reúne numa palavra o que já evoquei em meu seminário sobre ética, isto é, a diferença entre o útil e o gozo. O útil serve para quê? É o que não foi jamais bem definido, por razão do respeito prodigioso que, pelo fato da linguagem, o ser falante tem que é um meio. O usufruto quer dizer que podemos gozar de nossos meios, mas que não devemos enxovalhá-los. Quando temos usufruto de uma herança, podemos gozar dela, com a condição de não gastá-la demais. É nisso mesmo que está a essência do direito - repartir, distribuir, retribuir o que diz respeito ao gozo.

---

para exprimir uma ação segundo a qual o crente assegura-se pela intuição imediata da presença de Deus. JAUSS, Hans Robert: 1978. pp. 125, 126 (Tradução livre do autor)

<sup>126</sup> Hoje, podemos inclusive intuir do termo *jouissance* uma tendência a **des-possessão** do sujeito, opondo-se a “*jouissance*, concebida como uma maneira de se apropriar do mundo e de assegurar-se de si-mesmo” (JAUSS, Hans Robert: Op. cit.). Essa radicalidade, que implica em uma certa alienação de si, aproxima-se daquilo que Roger Caillois localizará na tendência a despersonalização, por força da ação mimética; ou, como propõe Edson Luiz André de Sousa em *Noite e dia e alguns monocromos psíquicos*, constituiria uma “espécie de hemorragia narcísica”. SOUSA, Edson Luiz André de: 2006.

*O que é o gozo? Aqui ele se reduz a ser apenas uma instância negativa. O gozo é aquilo que não serve para nada. (grifo nosso)* <sup>127</sup>

O gozo (*jouissance*), no contexto da teoria analítica<sup>128</sup>, operaria, portanto, na ordem de um excesso, uma fascinação que conduz o sujeito “em direção de uma experiência originária e esmagadora”<sup>129</sup>. Obviamente, já não nos situamos na esfera de um deleite, júbilo ou prazer (*Lust*), ou mesmo de um desprazer (*Unlust*)<sup>130</sup>, mas, para além destes. Trata-se, de fato, da ação de um *sem significado que nada tem de insignificante*<sup>131</sup>, da emergência *esmagadora* dos antigos rumores pré-simbólicos.

Aqui o gozo ganha uma dupla pertinência - o *gozo absoluto*: vetado pela ação do significante *Nome-do-Pai* (*Nom / Non* - homofonia francesa explorada por Lacan, na qual o nome torna-se / toma-se por um veto), como substitutivo do desejo da mãe, doravante, impossível ao sujeito do significante, e *gozo fálico* como experiência parcial, doravante “recortado pelos significantes e emoldurado pela fantasia” <sup>132</sup>.

---

<sup>127</sup> LACAN, Jacques:1985. O Seminário, livro 20. p. 11.

Devemos demarcar esse *não serve para nada* como ação não de um supérfluo, mas de um excesso, que já não se insere nas contingências da norma produtiva; que, de fato, a irrompe, subverte. Somos remetidos ao objeto danificado que, como aponta-nos Maurice Blanchot:

(...) não mais desaparecendo no seu uso *aparece*. Essa aparência do objeto é a da semelhança e do reflexo: se se preferir, seu duplo. A categoria da arte está ligada a essa possibilidade para os objetos de ‘aparecer’, isto é, de se abandonar à pura e simples semelhança por trás da qual, nada existe- exceto o ser. BLANCHOT:1987. p. 260.

A arte moderna, aqui, sugere uma dimensão irruptiva, *anti-produtiva*, descobrindo (desinvestindo) o objeto de suas urgências utilitárias para que ele *apareça* (compareça) em sua imagem, seja *aparição*, *fantasma*. Esse ofício de trovar, de *trouvé* (lembra-nos Lacan da célebre frase de Picasso “Eu não procuro, acho (...) achar, trovar dos trovadores e dos tropeiros” [LACAN:1997. O seminário, livro 7. p. 149.]), de atualizando o objeto como re-encontro (*re-des-encontro*), faz do objeto banal *objeto encontrado*. Constata-se (ou intui-se) do objeto que ele é danificado, que traz em si uma falência, que é marcado por uma mutilação. Aqui, os *já-feitos* nos revelam, o objeto já não serve para nada; demonstra esse *nada* ao qual se presta. Ao qual nos prestamos (analogia da *imagem cadavérica*).

<sup>128</sup> Sempre encorre-se em risco ao empregar o termo ‘teoria’ (principalmente quando este se encontra no singular) associado à prática analítica. Talvez, aqui, devamos retomar a terminologia freudiana e propor: “no contexto da metapsicologia”.

<sup>129</sup> FINK, Bruce:1998. p. 10.

<sup>130</sup> “ *Lust /Unlust*, prazer e desprazer (...) apenas as duas formas sob as quais essa única e mesma regulação, que se chama princípio do prazer, se expressa”. LACAN, Jacques:1998. O Seminário, livro 7- A ética da psicanálise.p. 77.

<sup>131</sup> “*A weight of meaninglessness, about which there is nothing insignificant, and which crushes me*”. KRISTEVA, Júlia :1982. p. 2. “O peso de um sem sentido, que nada tem de insignificante, e que me esmaga. (Tradução livre do autor).

<sup>132</sup> JORGE, Marco Antonio Coutinho. Em: RIVERA, SAFATLE (org): *Op. cit.* p. 64.

(...) aonde não há linguagem, há gozo, e aonde há gozo, não há linguagem. O sujeito pode, portanto, afirmar que ele vai gozar no futuro, ou, então, que ele gozou no passado, mas jamais que ele o faz no presente. No aparelho psíquico, no mundo da linguagem, o gozo é sempre aspiração ou lembrança.<sup>133</sup>

A concepção de gozo, nodal na revisão lacaniana, é também fundamental à concepção que Barthes proporá para a *jouissance*/fruição da obra. Barthes chega a recorrer a Lacan na tentativa de delimitá-la e contrapô-la a um prazer textual<sup>134</sup>. Para Barthes, também a fruição estaria *para além* do prazer e, vincular-se-ia necessariamente a uma certa “crise em relação à linguagem”.

Texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia. Aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática *confortável* da leitura. Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem.

A fruição (“o sentido será precário, revogável, reversível [...]”<sup>135</sup>) seria uma subversão, uma ruptura, como vestígio de um inapreciável, de um inapreensível inesgotável (marca de negatividade, “*é aquilo que não serve para nada*”) que faz o sujeito fascinar-se (pois o põem em estado de solidão) e vacilar. É “a fenda, o corte, a deflação, o *fading* que se apodera do sujeito (...)”<sup>136</sup>. O sujeito da *voyura*, que des-empenha um olhar, nela desarticula-se (ameaça desarticular-se) em função do (não-) visto. Aqui parece haver uma distinção entre fruição e gozo e a dupla pertinência que o termo *jouissance* obteve em suas traduções ao português torna-se sintomática dessa cisão. Por um lado há uma impossibilidade, um veto ao gozo do sujeito do significante;

<sup>133</sup> *Idem.* p. 65.

<sup>134</sup> “A fruição é indizível, interdita. Remeto a Lacan: ‘o que é preciso considerar é que a fruição está interdita a quem fala, como tal, ou ainda que ela só pode ser dita entre as linhas[...]’ BARTHES: 2002. p. 28 - 29 Retomaremos essa passagem adiante.

<sup>135</sup> *Idem.* p. 8.

<sup>136</sup> *Idem.* p. 12.

de outro, embora Barthes proponha a fruição como um desafio a esse sujeito (e a cultura e a linguagem que o constituem), ela seria, de fato, um evento possível.

Estamos convencidos de que aquilo que Barthes nomeia *jouissance* é a intuição de um *gozo absoluto* que efetiva-se como prenúncio. Por isso o *sujeito em fruição*<sup>137</sup> (sujeito improvável, sempre em vias de ser) vacila; sua relação com a linguagem “entra em crise”, mas não se rompe. A fruição sugere na imagem um rastro de invisibilidade, ação desse *não há nada para ver*<sup>138</sup>, de um inapreciável como atuação de um *fora* (*fora de significado*<sup>139</sup>, dirá Lacan, *fora da cultura, do saber, da informação*<sup>140</sup>, dirá Barthes), em que somos assediados pela intuição de um “invisível, um acontecimento terrível”<sup>141</sup>; uma *outra-cena*. Somos aqui remetidos a aquele núcleo insondável da cena onírica, a que Freud nomeia *o umbigo do sonho*.

Mesmo no sonho mais minuciosamente interpretado, é freqüente haver um trecho que tem de ser deixado na obscuridade; é que, durante o trabalho de interpretação, apercebemo-nos de que há nesse ponto um emaranhado de pensamentos oníricos que não se deixa desenredar e que, além disso, nada acrescenta a nosso conhecimento do conteúdo do sonho. Esse é o umbigo do sonho, o ponto onde ele mergulha no desconhecido. Os pensamentos oníricos a que somos levados pela interpretação não podem, pela natureza das coisas, ter um fim definido; estão fadados a ramificar-se em todas as direções dentro da intrincada rede de nosso mundo do pensamento. É de algum ponto em que essa trama é particularmente fechada que brota o desejo do sonho, tal como um cogumelo de seu micélio.<sup>142</sup>

De forma análoga, Barthes apontará para a existência de um *umbigo da imagem*, por assim dizer; uma instância insondável na imagem, um nódulo que faz a leitura tropeçar, que *mergulha no desconhecido*. No entanto, segundo Barthes, é esse

<sup>137</sup> Abdicamos aqui do termo *fruidor*, que, segundo nossa leitura, seria a antítese de um sujeito.

<sup>138</sup> “Onde não há nada para ver, há um reflexo que reflete nada senão a imagem da morte” SHEINKMAN, *Apud* MENDES: 2000. p. 32. Não-imagem do Real.

<sup>139</sup> LACAN:1998. Seminário 07. p. 71.

<sup>140</sup> BARTHES, Roland: 1990. p. 48.

<sup>141</sup> RIVERA: Kosuth com Freud. Imagem, Psicanálise e Arte Contemporânea :2006.

<sup>142</sup> FREUD: Interpretação dos sonhos (1900).

desconhecido que mergulha no sujeito, que o assedia, que o *transpassa*, o *atravessa* como um olhar que lhe vem de outro lugar; “(...) o olhar está *do lado de fora*, sou olhado, quer dizer, sou quadro”<sup>143</sup> (grifo nosso). Assim, o sujeito é inadvertidamente lançado a esse momento que é *de-flagrante*: “um instante de oscilação perturbadora em que o sujeito é tomado, como uma fotografia inesperada, em má posição”<sup>144</sup>.

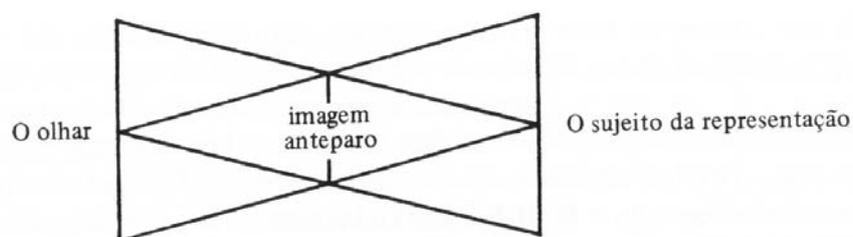


Figura 26- Jacques Lacan. O Seminário. Livro 11. p. 104.

Subverte-se, assim, uma certa lógica albertiana do olhar; o cone visual, uma vez *conformador* do mundo, espelha-se. A olhadela, o vislumbre [*glimpse*] atravessa o sujeito, avança sobre ele, o desarticula como efeito dessa *outra coisa* do olhar. Aqui, revela-se um risco no limiar da imagem; que essa “função puntiforme e esvanescente”<sup>145</sup> do olhar seja retomado não mais na postergação que a atribui a um alhures do campo pictórico, mas que compareça<sup>146</sup>.

<sup>143</sup> LACAN: *Op. cit.* p. 104.

<sup>144</sup> RIVERA. Em: RIVERA, SAFATLE (org *Op. Cit.* p. 158.

<sup>145</sup> LACAN: 1998. O Seminário- livro 11, p.. 77.

<sup>146</sup> O esquematismo da perspectiva artificial albertiana, não apenas ordena o plano pictórico a partir de uma analogia que pretende reproduzir os efeitos de profundidade espacial através de uma ordenação e dimensionamento de suas representações, mas, principalmente, conforma esse plano em função do *ponto de fuga*, marca de uma negatividade abjeta ao espaço geometricamente ordenado e que termina por colapsar-se no horizonte da imagem. Dirá Victor Burgin:

A propósito da visão, Sartre escreve: ‘Parece que o mundo possui um ralo no meio de si mesmo e que ele está perpetuamente escorrendo através deste ralo’. Talvez seja essa mesma eminência de perda no registro visual contra o qual o *quattrocento* se defendeu ao fetichizá-lo, tornando a intuição um sistema: ‘perspectiva’- construída não só em um sujeito fundador, o ‘ponto de vista’, mas também no desaparecimento de todas as coisas no ‘ponto de fuga’. Anteriormente, não havia signo da ausência – o *horror vacui* era central no aristotelismo. Na cosmologia clássica, o espaço era pleno. Da mesma forma, no mundo medieval, a Criação divina era preenchida sem falta. Na perspectiva do *quattrocento* pela primeira vez o sujeito confronta a ausência no campo visual, mas uma ausência rejeitada: o ponto de fuga não é parte integrante do espaço representativo; situado no horizonte, é

Barthes localizará a ação desse resto perfurante, do qual intui-se uma dimensão *obtusa*<sup>147</sup>, na imagem fotográfica e a denominará *Punctum*. Assim, o autor aponta para uma dupla pertinência da imagem, em uma tensão insuperável entre *Studium* e *Punctum*:

O primeiro, visivelmente, é uma vastidão, ele tem a extensão de um campo, que percebo com bastante familiaridade em função do meu saber, de minha cultura; (...) Eu não via, em francês, palavra que exprimisse simplesmente essa espécie de interesse humano; mas em latim, acho que essa palavra existe: é o *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, 'estudo', mas uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações.

O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana no campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também a idéia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas, são precisamente pontos. A esse segundo elemento que vem contrariar o *studium*, chamarei então *punctum*, pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que nela me punge (mas também me mortifica, me fere).<sup>148</sup>

---

perpetuamente empurrado para frente conforme o sujeito expande seus próprios limites. O vazio continua abjeto.

BURGING, Victor: 1996. p. 55/56. (Tradução nossa).

No ponto de fuga estaria essa falta, essa marca de vazio como fundante do plano pictórico, tal qual, propõe-nos a psicanálise, o sujeito também, a seu modo, é constituído por uma falta que lhe é fundante.

<sup>147</sup> O sentido Obtuso seria "(...) aquele que é 'demais', que se apresenta como um suplemento que minha inteligência não consegue assimilar bem, simultaneamente teimoso e fugidio (...)". BARTHES: 1990.p. 47.

<sup>148</sup> BARTHES: 2005. p. 44- 46.

O *punctum* comparece como indício que constrange o olhar culturalmente comprometido (*theoreîn*<sup>149</sup>), como ação desse excesso ameaçadoramente perfurante, que desperta o sujeito na imagem a uma certa disposição apreciativa, ou seu rompante: *jouissance*.

Julia Kristeva se deterá também sobre essa dupla pertinência da imagem (fílmica) ao propor esse momento de travessia entre um olhar *especulativo* (solicito olhar intelectualmente motivado, de predisposição investigativa; ordenador e formalista) que reenvia à identidade adequada e assegurada; um olhar que sociabiliza, inscreve na cultura e reforça os laços com ela, contraposto ao *especular fascinante*, essa inelutável reversibilidade, instabilidade do olhar:

Aquilo que vejo não tem nada a ver com o especular que me fascina. O olhar com que identifico um objecto (sic), um rosto, o meu, o outro - devolvem-se uma identidade que me tranqüiliza, porque me livra dos arrepios, dos pavores inomináveis, ruídos anteriores ao nome, à imagem (...)

Todo o especular é fascinante porque carrega o vestígio, no visível, desta agressividade, desta pulsão não simbolizada, não verbalizada e, portanto não representada. Chamemos portanto *especular* ao signo visível que faz apelo ao fantasma, pois comporta um excesso de vestígios visuais inúteis à identificação dos objectos, porque é cronologicamente e logicamente anterior ao famoso 'estádio do espelho'.<sup>150</sup>

A fruição, portanto, alude ao momento rompante no qual o sujeito é desconcertado pelo apelo fantasma, retomado por essas marcas que incidem sobre o visível e que coincidem com suas próprias cicatrizes, essas feridas “tão

---

<sup>149</sup> O termo *theoreîn* é a origem etimológica de 'teoria'. Segundo Guilherme Veiga, a postura do *theoros* (espectador) marcaria as “mudanças sofridas no teatro grego como uma gradual passagem de um ato de fé para um ato contemplativo, teórico” (ALMEIDA, L. G. V: 1999. p. 13). Ainda segundo o autor:

“A relação direta entre espectador e teoria restringe de certo modo o significado do ato teórico. O verbo *theoreîn* aparece na “História” de Heródoto, por exemplo, em expressões como: *Theoréo ta Omlúmpia*, ou seja, ‘assistir como espectador aos jogos olímpicos’. Portanto, podemos atribuir à palavra teoria o sentido de ver, contemplar.” *Ibidem*.p. 27.

<sup>150</sup> KRISTEVA, Julia: *Publicação sem data*. pp.27- 28.

**INFANS- (Im)pertinências do infantil na imagem**

definitivamente abertas"<sup>151</sup>. Parece-nos necessário retomar a radicalidade que Barthes propõe à experiência de *jouissance*/ fruição, e que, tantas vezes o emprego corrente do termo termina por banalizar. A fruição seria, portanto, o momento desse assédio infantil da imagem.

---

<sup>151</sup> DIDI-HUBERMAN: 1998. p. 32.



**Figura 27-** Heidi Zumbrun. Bunny. Fotografia. 1999.

## Capítulo 2. O Infantil como Lúdico.

### **O pequeno estrategista**

*arte, ficção e o brincar.*

Conheci uma criança que dominava três exércitos de soldadinhos de chumbo. Aos oito anos ele era um estrategista militar! Eu tinha total admiração por sua seriedade, sua lógica e sua paixão.

Louise Bourgeois.

(...) o escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca.

Sigmund Freud

*Not long ago I stood with a friend next to an art work made of four wood beams laid in a long rectangle, with a mirror set behind each corner so as to reflect the others. My friend, a conceptual artist, and I talked about the minimalist basis of such work: its reception by critics then, its elaboration by artists later, its significance for practitioner today (...). Taken by our talk, we hardly noticed his little girl as she played on the beams. But then, signaled by her mother, we look up to see her pass throw the looking glass. Into the hall of mirrors, the mise-en-abîme of beams. , she moved farther and farther from us, and as she passed into the distance, she past into the past as well.*

*Yet, suddenly, there she was right behind us: all she had done was skip along the beams around the room. And there we were, a critic and an artist informed in contemporary art, taken to school by a six-year-old. Our theory was no match for her practice.*

Hal Foster, The Return of the Real

“A arte constitui um meio-caminho entre uma realidade que frustra os desejos e o mundo de desejos realizados da imaginação”<sup>152</sup>; assim conceituou Sigmund Freud

---

<sup>152</sup> FREUD, Sigmund. O Interesse científico da psicanálise (1913).

em 1913 em seu ensaio *O Interesse Científico da Psicanálise*. Embora tanto a prática artística quanto a prática analítica tenham se transformado radicalmente nesse quase um século que nos separa dessa afirmação, sua premissa teórica (de amplitude suficientemente vaga) se mantém, para todos os efeitos, coerente no contexto da metapsicologia. Fica evidente que, na concepção freudiana, a arte é uma produção subjetiva que se legitima socialmente e cujo cerne encontra-se na tensão entre frustração e realização, entre realidade e fantasia.

Que a realização do desejo pertença ao registro da fantasia, ou seja, que as condições mediante as quais ele seja plenamente realizável sejam, acima de tudo, fictícias, já o estabelecemos anteriormente; essa *insatisfação* vem marcar o sujeito, delimitando o acesso a seu *gozo lícito* (fálico) e barrando-lhe (por efeito da ação do significante) a realização do desejo, doravante, encarado como aspiração<sup>153</sup>.

De certa forma toda produção cultural estaria inscrita e tencionada entre o registro da realidade e o registro da fantasia, de modo mais ou menos evidente<sup>154</sup>; no entanto, ao destacar esse atributo no contexto da produção artística, ao descrevê-la como um *meio-caminho* (em uma tensão à qual não se oferece síntese possível), Freud indica-nos que a arte constitui um espaço privilegiado no qual somos convocados a negociar os traços: por um lado, ela nos aproximaria do registro da fantasia, pelo estabelecimento das condições fictícias segundo as quais determinados desejos nos são apresentados como *realizáveis*; por outro, a apreciamos como uma produção cultural (reforçando, através dela, nossos laços sociais)<sup>155</sup>. A arte, como

---

<sup>153</sup> A Coisa seria portanto "(...) aquilo do real que padece no significante". LACAN, Jacques.: 1997. Seminário, livro 7. p. 157.

<sup>154</sup> "As forças motivadoras dos artistas são os mesmos conflitos que impulsionam outras pessoas à neurose e incentivaram a sociedade a construir suas instituições". FREUD, Sigmund. *Op. cit.*

<sup>155</sup> (...) a arte oferece satisfações substitutivas para as mais antigas e mais profundamente sentidas renúncias culturais, e, por esse motivo, ela serve, como nenhuma outra coisa, para reconciliar o homem com os sacrifícios que tem de fazer em benefício da civilização. Por outro lado, as criações da arte elevam seus sentimentos de identificação, de que toda unidade cultural carece tanto, proporcionando uma ocasião para a partilha de experiências emocionais altamente valorizadas.

FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão (1927).

*meio-caminho* seria, portanto, inscrita nesse eterno ato de passagem; na concepção freudiana, a arte constitui, acima de tudo, um *devoir*<sup>156</sup>.

Se examinarmos algumas incursões de Freud quanto as possíveis aproximações de sua teoria ao campo da estética (algo “raro”<sup>157</sup>), perceberemos que seu interesse reside, em grande parte, na compreensão do processo criativo (especificamente dos mecanismos subjetivos envolvidos em tal processo) e na capacidade que a arte tem de mobilizar nossos afetos<sup>158</sup>. Embora tenha demonstrado grande estima pelos artistas<sup>159</sup>, ele lamenta constatar que estes são incapazes de elucidar tais questões<sup>160</sup>; e, embora estivesse convicto das importantes contribuições

---

<sup>156</sup> É fato notório que Freud não se interessava particularmente pela produção artística de seu tempo. No entanto, caso seu austero gosto assim lhe permitisse, talvez ficasse interessado em saber que enquanto publicava sua concepção de arte como um *meio-caminho*, um então jovem Marcel Duchamp já possuía um considerável conjunto pictórico dedicado a seu interesse por movimentos de passagem e transição (*Jeune Homme triste dans un train* [1911], *Nu descendant un escalier* (no. 2) [1912], *Le Roi et la reine entourés de nus vites* [1912] além de desenhos de *La Mariée mise à nu par les célibataires* [1912]).

<sup>157</sup> “Só raramente um psicanalista se sente impelido a pesquisar o tema da estética (...).” FREUD, Sigmund. *O Estranho* (1919).

<sup>158</sup> “[...] saber de que fontes esse estranho ser, o escritor criativo, retira seu material, e como consegue impressionar-nos com o mesmo e despertar-nos emoções das quais talvez nem nos julgássemos capazes”. FREUD, Sigmund. *Escritores Criativos e Devaneio*. (1908-7).

Freud abstém-se quanto ao que conduz alguns indivíduos a produção artística; “De onde o artista retira sua capacidade criadora não constitui questão para a psicologia” FREUD, Sigmund. *O Interesse científico da psicanálise* (1913).

<sup>159</sup> (...) os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência.

FREUD, Sigmund. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen* (1907 [1906]).

<sup>160</sup> “Nosso interesse intensifica-se ainda mais pelo fato de que, ao ser interrogado, o escritor não nos oferece uma explicação, ou pelo menos nenhuma satisfatória”. FREUD, Sigmund. *Escritores Criativos e Devaneio*. (1908-7).

Somos remetidos às ressalvas de Francis Ponge quanto às demandas de Sócrates aos artistas e poetas:

‘Dirigi-me aos poetas’, diz Sócrates, ‘tomei as poesias que me pareciam as mais trabalhadas: perguntei-lhes o que quiseram dizer, pois desejava instruir-me com sua entrevista. Envergonho-me, Atenienses, de dizer-lhes a verdade; no entanto, é preciso dizê-la. Dentre todos os presentes, quase nenhum havia que não fosse capaz de dar conta dessas poesias melhor do que aqueles que as haviam feito. Reconheci então, de pronto, que não é a razão que dirige o poeta, mas uma disposição natural, um entusiasmo semelhante àquele que transporta os adivinhos e os que predizem o futuro; todos dizem coisas muito bonitas, mas não compreendem nada do que dizem. (...)’

... Por fim, dirigi-me aos artistas. Tinha consciência de que não entendia, por assim dizer, nada de artes, e sabia que encontraria nos artistas uma infinidade de belos conhecimentos. Nisso não estava enganado, pois sabiam coisas que eu não sabia, e sob esse aspecto eram mais hábeis do que eu. Mas, Atenienses, os grandes artistas me parecem ter o mesmo defeito dos poetas (...)’

Que mais esse procedimento ressalta senão (desculpem) uma certa tolice de Sócrates? Que idéia perguntar a um poeta o que ele quis dizer. Não fica evidente

que a psicanálise poderia ofertar ao campo de estudo da arte nesse aspecto, seu conhecimento sobre a atividade artística seria, também, sempre limitado e parcial<sup>161</sup>.

Em *Escritores Criativos e o Devaneio*, Freud revela-se convencido de que dimensões psíquicas análogas ao processo *criativo* seriam também atuantes em outras esferas da experiência subjetiva; de forma que uma investigação quanto aos mecanismos envolvidos nessas experiências seria certamente profícua na busca por uma melhor compreensão da atividade artística. Será justamente no brincar que ele irá propor os *primeiros traços* da atividade imaginativa, estabelecendo, então, uma relação direta entre essa atividade pueril e a produção artística literária.

Obviamente essa associação não visa minimizar a seriedade da prática artística; “ao contrário, [a criança] leva muito a sério sua brincadeira e despende na mesma muita emoção (...) A antítese de brincar não é o que é sério, mas o que é real”<sup>162</sup>. Aqui, a *lucidité* (lucidez) articula-se com a *ludicité* (ludicidade)<sup>163</sup>. Segundo Freud, ao brincar a criança é capaz de *reajustar* os elementos que compõe a realidade na qual ela se insere de uma forma que lhe agrada, re-significando-os e construindo, assim, um novo contexto subjetivo. Embora obtenha grande prazer dessa prática lúdica, a criança é capaz de *distinguí-la perfeitamente da realidade*<sup>164</sup>; de forma análoga a um escritor, que, embora devote grande energia e emoção na elaboração de suas ficções, mantém uma *separação nítida*<sup>165</sup> entre elas e a realidade. Na prática lúdica a criança re-configuraria simbolicamente determinados elementos, tendo em vista obter as condições fictícias para a realização de um desejo (segundo Freud,

---

que se ele é o único a não poder explicá-lo, é porque não poderia dizê-lo de outro modo (senão com certeza, o teria feito)?

PONGE, Francis:1997. p. 40-41.

<sup>161</sup> “A respeito de alguns problemas que se entrelaçam a propósito da arte e dos artistas, a maneira de ver da psicanálise oferece esclarecimentos satisfatórios; outros lhe escapam totalmente”. FREUD, Sigmund. O Interesse científico da psicanálise (1913).

<sup>162</sup> FREUD, Sigmund. *Escritores Criativos e Devaneio*. (1908-7).

<sup>163</sup> Como propõe o jogo de palavras de Gérard Genette. GENETTE, Gérard : 1982, p. 558

<sup>164</sup> FREUD, Sigmund. *Op. Cit.*

<sup>165</sup> *Idem.*

marcadamente, o desejo de ser adulta). De certa forma, na brincadeira, a criança *atuaria* seus desejos<sup>166</sup>.

No caso do adulto, no entanto, a natureza de seus desejos é tal que ele está convencido de que deve omiti-los (“o adulto envergonha-se de suas fantasias, por serem *infantis* e proibidas”<sup>167</sup> [grifo nosso]), restringindo-se então a elaborar situações e cenários hipotéticos, *sonhando acordado*; recorrendo, portanto, ao devaneio. Dificilmente ele compartilhará suas ficções secretas com outros, pois as considera inadequadas e censuráveis.

O pediatra e psicanalista inglês Donald Woods Winnicott (1897-1971) em *O Brincar & a Realidade* também identifica estreitas relações entre a brincadeira pueril e a arte. Para Winnicott é a *ilusão* que liga a experiência do brincar à “apreciação artística”<sup>168</sup>. Segundo o autor, faz-se necessário que em um primeiro momento da experiência humana o infante seja iludido, pois seria apenas mediante a um processo de desilusão (nunca plenamente completo, o que gera um resto de tensão<sup>169</sup>) que o indivíduo se tornaria um sujeito. O sujeito seria, portanto, desiludido na linguagem, em uma descoberta que é vivenciada como perda. A arte, por sua vez, seria marcada por essa “substância da ilusão”<sup>170</sup>.

Em sua argumentação, Winnicott propõe a existência de objetos ou fenômenos *transicionais*, como elementos facilitadores que auxiliariam a criança nesse processo

---

<sup>166</sup> “A criança expressa suas fantasias, desejos e experiências de uma forma simbólica, através de jogos e brinquedos (...) brincar é o meio de expressão mais importante da criança”. KLEIN, Melanie: 1969. pp. 30/31.

<sup>167</sup> FREUD, Sigmund. *Op. Cit.*

<sup>168</sup> WINNICOTT, Donald W.: 1975. p. 19. De fato, Freud se referirá a um efeito de *ilusão artística*; “A arte é uma realidade convencionalmente aceita, na qual, graças à *ilusão artística*, os símbolos e os substitutos são capazes de provocar emoções reais” FREUD, Sigmund. O Interesse científico da psicanálise (1913).

<sup>169</sup> Presume-se aqui que a tarefa de aceitação da realidade nunca é completada, que nenhum ser humano está livre da tensão de relacionar a realidade interna e externa, e que o alívio dessa tensão é proporcionada por uma área intermediária de experiência que não é contestada (artes, religião etc). Essa área intermediária está em continuidade direta com a área do brincar da criança pequena que se ‘perde’ no brincar. WINNICOTT, Donald W. *Op. cit.* pp. 28-29.

<sup>170</sup> Estou, portanto, estudando a substância da *ilusão*, aquilo que é permitido ao bebê e que, na vida adulta, é inerente à arte e à religião, mas que se torna marca distintiva de loucura quando um adulto exige demais da credulidade dos outros, forçando-os a compartilharem de uma ilusão que não é própria deles. *Idem.* p. 15

de travessia entre uma *realidade interna e externa* (determinados objetos ou situações eleitas - com certo consentimento parental - como reconfortantes: um brinquedo de pelúcia especial, um cobertor favorito, chupar o dedo etc). Esses elementos ou situações são denominados transicionais justamente porque se oferta à transição entre esses dois traços, cumprindo o papel de objeto amado/mutilado<sup>171</sup>, no qual desejo (*da mãe*) e veto (*do pai*) são, de certa forma (ilusoriamente – na forma de uma cara ilusão), conciliáveis e participantes de um mesmo elemento, doravante elevado à categoria de talismã ou de fetiche<sup>172</sup>.

De fato, no fetichismo temos um efeito essencialmente ficcional (“*eu sei que não é, mas, mesmo assim...*”); aqui, como na atividade lúdica, na produção artística e no devaneio, crença e descrença devem conjugar-se na estipulação de uma ficção. Deve haver algum tipo de convicção no sistema inventado na brincadeira da criança<sup>173</sup>; deve haver algum tipo de cumplicidade por parte do artista e de sua audiência na constituição de uma obra poética<sup>174</sup>; deve haver algum elemento plausível na elaboração de um devaneio neurótico<sup>175</sup>. Uma certa credibilidade (conferida à realização do desejo *como se fosse possível*<sup>176</sup>) deve conjugar-se ao ceticismo (a convicção quanto à frustração inerente a realidade e eventual impossibilidade de realização plena) e é apenas mediante a essa conjugação

---

<sup>171</sup> “O objeto é afetuosamente acariciado, bem como excitadamente amado e mutilado”. *Idem.* p. 18

<sup>172</sup> ou seja, elevando o objeto à “dignidade da Coisa”. LACAN, Jacques. *Op. cit.* p. 141

<sup>173</sup>

Toda a criança sabe perfeitamente quando está ‘só fazendo de conta’ ou que está ‘só brincando’. A seguinte história, que me foi contada pelo pai de um menino, constitui um excelente exemplo de como essa consciência está profundamente enraizada no espírito da criança. O pai foi encontrar seu filhinho de quatro anos brincando de ‘trenzinho’ na frente de uma fila de cadeiras. Quando foi beijá-lo, o menino lhe disse: ‘Não dê beijo na máquina, Papai, senão os carros não vão acreditar que é de verdade’. HUIZINGA. Johan: 2005. p.11.

<sup>174</sup> Uma “labilidade neurótica do público”. FREUD, Sigmund. *Personagens Psicopáticos no Palco* (1942 [1905 Ou 1906])

<sup>175</sup> Posto que o exemplo ofertado por Freud nos dá a dimensão de uma manipulação de determinados elementos que criam um cenário improvável de realização de *um* desejo; improvável, mas não de todo impossível, de forma que o sujeito em devaneio tem a segurança convicta de que seus desejos seriam concretizáveis *caso sua sorte mudasse*.

<sup>176</sup> Uma obtenção que é sempre vivida como recuperação: “(...) passamos a procurar no mundo da ficção, na literatura e no teatro a compensação pelo que se perdeu na vida”. FREUD, Sigmund. *Nossa Atitude para com a Morte*. 1915

improvável que pode o sujeito achar algum tipo de satisfação ou consolo nessas práticas.

Aqui, revela-se que a divisão entre realidade e fantasia jamais será tão absolutamente *nítida* como se poderia supor. Existe um espaço de indistinção, espaço esse que legitimará propor o *estranho* (não o belo, o sublime, o vil ou o grotesco) como atributo particularmente pertinente à experiência estética.

A célebre frase de Paul Klee nos proporá: “a arte não reproduz o visível; ela torna visível”<sup>177</sup>; talvez o que a metapsicologia nos aponte é que *a arte não apresenta o que é meramente viável, ela sugere-nos uma via ao inviável* ou, mais precisamente: “A arte é uma mentira que nos ensina a compreender a verdade, *pelo menos aquela verdade que somos capazes de compreender como homens*”<sup>178</sup>. A arte apresenta-nos uma *ficção theorica*<sup>179</sup>. Na busca por “oferecer uma compensação à falta”, a arte termina por “evidenciar a falta como inerente à estrutura do sujeito. (...) a base sobre a qual ela se constrói é eminentemente o real, o vazio do real”<sup>180</sup>.

Diferente da brincadeira pueril e do devaneio do adulto, a arte produz uma audiência, produz destinação; e, embora Freud afirme que a arte “tem por fim uma audiência”<sup>181</sup>, Benjamin já nos demonstrou que não se trata essencialmente de uma finalidade (como destino ou objetivo) ou de uma finalização (como conclusão), mas de um contínuo processo de elaboração. A arte teria por *infinidade* uma audiência. O que nos leva a indagar se a brincadeira também poderia ser compreendida como análoga à apreciação de uma obra. Aqui, Freud desvela um enigma: a arte se articula, simultaneamente ao devaneio (pois seria oriunda dos mesmos desejos *inconfessáveis*, não menos vergonhosos, inadequados ou censuráveis do que os produzidos pelo fantasiar neurótico) e a brincadeira pueril (pois, como a criança, o artista manifestaria

<sup>177</sup> “*L’art ne reproduit pas le visible; il rend visible*”. KLEE, Paul:1999. p. 34

<sup>178</sup> PICASSO, Pablo. *Apud*. TESSLER, Elida.

<sup>179</sup> Alusão à expressão cunhada por Freud (“ficção teórica” [FREUD, Sigmund: Os Processos Primário e Secundário – Recalcamento, Em: A Interpretação dos Sonhos [1900/1]), bem como a qualidade apreciativa mediante ao termo *theoreîn*.

<sup>180</sup> JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Op. cit.* p. 71.

<sup>181</sup> FREUD, Sigmund: Além do Princípio do prazer [1920]),

seus desejos publicamente amparando-se na re-significação de determinados elementos); como conciliar essas duas tendências, a princípio, antagônicas?

Certamente, proporrá Freud, deve haver uma transformação do material infantil (e, portanto, como vimos, *'repugnante à razão sadia'*), de forma que ele então constitua obra e proporcione alguma satisfação estética a outros (como “[...] um devaneio que frui não somente de si, mas que prepara gozos poéticos para outras almas”<sup>182</sup>). Essa capacidade de transformação (do essencialmente abominável ao admirável, como algo passível de constituir apreciação) seria essencial ao ato poético<sup>183</sup>.

O acesso à região eqüidistante da fantasia e da realidade é permitido pelo consentimento universal da humanidade, e todo aquele que sofre privação espera obter dela alívio e consolo. Entretanto, para aqueles que não são artistas, é muito limitada a produção de prazer que se deriva das fontes da fantasia. A crueldade de suas repressões força-os a se contentarem com esses estéreos devaneios aos quais é permitido o acesso à consciência. Um homem que é um verdadeiro artista, tem mais coisa à sua disposição. Em primeiro lugar, sabe como dar forma a seus devaneios de modo tal que estes perdem aquilo que neles é excessivamente pessoal e que afasta as demais pessoas, possibilitando que os outros compartilhem do prazer obtido nesses devaneios. Também sabe como abrandá-los de modo que não traiam sua origem em fontes proscritas. Ademais, possui o misterioso poder de moldar determinado material até que se torne imagem fiel de sua fantasia; e sabe, principalmente, pôr em conexão uma tão vasta produção de prazer com essa representação de sua fantasia inconsciente, que, pelo menos no momento considerado, as repressões são sobrepujadas e suspensas. Se o artista é capaz de realizar tudo isso, possibilita a outras pessoas, novamente, obter consolo e alívio a partir de suas próprias fontes de prazer em seu inconsciente, que para elas se tornaram inacessíveis;(...)<sup>184</sup>

---

<sup>182</sup> BACHELARD, Gaston: 2003, p. 6

<sup>183</sup> “A verdadeira *ars poética* está na técnica de superar esse nosso sentimento de repulsa, sem dúvida ligado às barreiras que separam cada ego dos demais”. FREUD, Sigmund. *Escritores Criativos e Devaneio*. (1908-7).

<sup>184</sup> FREUD, Sigmund. Conferência XXIII Os Caminhos da Formação dos Sintomas. Em: *Teoria Geral das Neuroses* (1917 [1916-17]).

O artista seria aquele capaz não apenas de *confabular* (recurso acessível a *todo aquele que sofre privação e busca nele obter alívio e consolo*), mas de *conformar* esse material de um tal modo que seu conteúdo (essencialmente infantil) mantenha-se suficientemente '*brando*', '*tênue*', tendo por efeito minimizar a resistência e possibilitar a identificação, tornando, assim, possível a apreciação<sup>185</sup>. Nesse compartilhamento, o apreciador seria capaz de *des-reconhecer* na obra a ação de suas próprias fantasias, gratificando-se e podendo atingir uma experiência de *catarse*<sup>186</sup>.

Para que a identificação seja possível (e com ela, a apreciação estética), faz-se necessário "que os fantasmas dos artistas sejam mascarados (...) "<sup>187</sup>, ou melhor, que coincidam com um "fantasma universal"<sup>188</sup>. De certa forma, é isso que nos propõe Freud ao apontar sua leitura acerca do enigmático sorriso "estranhamente lindo" de *Monalisa em Leonardo da Vinci e uma Lembrança de sua Infância*. Para ele, esse sorriso, que em um primeiro momento poderia estar associado a uma experiência pessoal do artista, acaba tornando-se *o sorriso materno*, persistente e perdido; "Em sua obra, Da Vinci figuraria dessa forma o que ele perdeu, o que *todos nós perdemos*"<sup>189</sup> (grifo nosso). Assim, o assombro frente a esse sorriso seria comum "*em todos que o contemplam*" <sup>190</sup> (grifo nosso), de modo que nele atue (se atualize) uma

---

<sup>185</sup>A experiência moderna e contemporânea nos demonstra o quanto a resistência por parte do apreciador pode participar do jogo estético, e é recorrente que obras contemporâneas revelem-se particularmente inquietantes ou perturbadoras a sua audiência, o que pode fazer da apreciação uma experiência particularmente desagradável. No entanto, mesmo as propostas artísticas mais repulsivas ou constrangedoras ao olhar são fruto de uma intensa negociação que *não permite jamais que o material infantil que lhes originou venha à tona por completo*. O infantil é, acima de tudo, *infigurável*. Por tanto, mesmo as propostas artísticas que geram repulsa visam à identificação, que só pode ser obtida por força da transformação desse material em algo "apreciável", o que não equivale, necessariamente, a algo "agradável".

Dirá Bataille sobre a *tortura pictórica*: "*The purpose of a scarecrow is to frighten birds from the field where it is planted, but the most terryfying painting is there to attract visitors*". "O propósito de um espantalho é assustar pássaros de um campo no qual se planta, mas a pintura mais aterrorizante está lá para atrair visitantes". BATAILLE, Georges. *The Cruel Practice of Art*. (Tradução livre do autor).

<sup>186</sup>"*o desabafo dos afetos do espectador*". FREUD, Sigmund. *Personagens Psicopáticos no Palco* (1942 [1905 Ou 1906]). Apontará François Regnault quanto a postura freudiana: "não há *catharsis* sem identificação". REGNAULT, François:2001. p. 146.

<sup>187</sup> KOFFMAN, Sarah: 1996. p. 135

<sup>188</sup> *Idem*. p. 140.

<sup>189</sup> RIVERA, Tania: 2002. p. 38.

<sup>190</sup> FREUD, Sigmund. *Leonardo da Vinci e uma Lembrança de sua Infância*. 1910.

Sarah Kofman também levanta essa questão utilizando-se da mesma citação ao texto freudiano; no entanto, a tradução é diversa daquela da versão brasileira das obras de Freud conforme publicada pela editora Imago. Na citação de Kofman a Freud lemos: "produz o mais poderoso e mais confuso efeito sobre *quem quer* que a admire"; enquanto que na versão da imago, a mesma passagem é traduzida por:

perda que é também nossa. Na apreciação tomamos parte na obra e ela abre caminho para “nos deleitarmos com nossos próprios devaneios, sem auto-acusações ou vergonha”<sup>191</sup>, portanto, “ser espectador participante (...) significa, para o adulto, o que representa o brincar para a criança”<sup>192</sup>.

No desempenho dessa *atuação apreciativa*, estamos elipsados na passagem do rito à encenação; nessa origem do teatro grego (que, em vários aspectos, é a origem do nosso conceito de apreciação) como oriundo de uma aparente atitude de renúncia (em tomar parte no jogo místico do ritual) que, por fim, revela-se não como abdicação, mas como o advento de uma nova forma de participar do culto; uma alternância de uma postura crédula (ritualística) a uma postura potencialmente cética (*theorica*). Por muito tempo cometeu-se o equívoco de compreender essa passagem como uma alternância entre *atividade* (do artista como produtor) e passividade (do público como receptor). Tal parece ser o argumento de Johan Huizinga (1872-1945) ao contrapor o aspecto claramente lúdico da música contraposto a sua alegada ausência “*irremediável*” nas artes plásticas:

(...) uma vez terminada, a obra, muda e imóvel, produzirá seu efeito enquanto houver olhos para contemplá-la. A ausência de qualquer tipo de *ação* pública para a realização da obra de arte plástica parece não deixar lugar para o fator lúdico.  
(...)<sup>193</sup>

---

“tem causado, em todos que o contemplam, os efeitos mais fortes e controvertidos”. Optamos, por manter a versão da *imago*, embora creditemos esse apontamento a Kofman, Sarah. *Op. Cit.* p. 140.

<sup>191</sup> FREUD, Sigmund. Escitores Cirativos e Devaneio. (1908-7).

<sup>192</sup> FREUD, Sigmund. Personagens Psicopáticos no Palco (1942 [1905 Ou 1906]). A citação integral é a seguinte: “Ser espectador participante do jogo dramático significa, para o adulto, o que representa o brincar para a criança”.

<sup>193</sup>

A distinção entre as artes plásticas e as artes musicais corresponde *grosso modo*, a aparente ausência de características lúdicas nas primeiras em contraste com sua acentuada presença nas segundas. Não será preciso ir muito longe para descobrir a razão deste fato. Para se tornarem esteticamente operantes as artes das Musas ou artes ‘musicais’ precisam ser executadas perante um público. As artes ‘musicais’ são fundamentalmente ação e são apreciadas enquanto tais de cada vez que a ação é repetida na apreciação. (...) Essa ação, que é a alma de todas as artes protegidas pelas Musas, pode perfeitamente receber o nome de jogo. O caso das artes plásticas é completamente diferente. O próprio fato de estarem ligadas à matéria e às limitações formais que daí decorrem é suficiente para impedir irremediavelmente a liberdade do jogo e retirar-lhe aquele vôo pelos espaços de que a música e a poesia são capazes. (...) uma vez terminada, a obra, muda e imóvel, produzirá seu efeito enquanto houver olhos para contemplá-la. A



**Figura 28-** Matias Monteiro. *Retrato I- às vezes eu me lembro...*

Instalação. 2006. Galeria da UnB



**Figura 29-** Matias Monteiro. *Retrato I- às vezes eu me lembro...*

Instalação. 2006. Galeria da UnB

---

ausência de qualquer tipo de ação pública para a realização da obra de arte plástica parece não deixar para o fator lúdico. (...).  
HUIZINGA. Johan: *Op. cit.* p. 185.

É evidente que são necessários mais do que *olhos* para apreciar uma obra. Hoje, estamos, de fato, aptos a afirmar que “cada fruição é uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original”<sup>194</sup>. Ademais, a experiência psicanalítica revela-nos que existem mecanismos subjetivos em *ação*, muito embora nem sempre sejam diretamente observáveis na esfera pública. É, acima de tudo, essa dimensão subjetiva que faz da apreciação participação e legítima que reconheçamos as relações entre o ludismo pueril e a apreciação artística.

As vanguardas européias celebraram o conceito de jogo e brincadeira e reconheceram o potencial artístico destes conceitos. A própria tendência à “*paedestética*” demonstra, de certo modo, um interesse da arte moderna pela atividade lúdico-pueril <sup>195</sup>. Mas, será principalmente no humor e no sarcasmo dadaístas, nos jogos e estratégias produtivas surrealistas e no interesse compartilhado por ambos nos *jogos de palavras*<sup>196</sup>, que a brincadeira e o jogo atingirão seu auge como recursos legítimos na experiência artística.

De fato, o jogo dadaísta buscaria a liberdade pela via do acaso<sup>197</sup>. A experiência lúdica dadaísta parece, de certo modo, almejar a liberdade transgressora do *nonsense* (ou, talvez mais apropriadamente, do *contra-senso*, pois “contradiz a seriedade do fazer utilitário”), uma vez que “a liberdade estética consiste na contemplação lúdica das coisas”<sup>198</sup>.

---

<sup>194</sup> ECO, Umberto. 1971. p. 40

<sup>195</sup> “O desenho é para ela [a criança] um jogo como quaisquer outros(...). Convém notar que é um jogo tranqüilo que não exige companheiro e ao qual se pode dedicar em casa tão comodamente como ao ar livre” LUQUET, G.H: 1969. p15.

<sup>196</sup> A experiência da escrita automática (aos moldes da associação livre psicanalítica) dos surrealistas ou os exercícios “*cadáver exquisit*”; os títulos chistosos tantas vezes empregados por Duchamp para nomear suas obras ou ao adotar pseudônimos. “As palavras são um material plástico, que se presta a todo tipo de coisas.” FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente(1905).

<sup>197</sup> “*I am against systems, the most acceptable system is on principle to have none*” TZARA, Tristan. *Apud*. HARRISON, Charles, WOOD, Paul. 2004. p. 255. “Sou contra sistemas, o sistema mais aceitável é, por princípio, não ter nenhum” (tradução livre do autor).

Sobre a psicanálise, dirá Tzara: “*Psychoanalysis is a dangerous disease, it puts to sleep the anti-bojective impulses of man and systematizes the bourgeoisie*”. *Ibidem*. “Psicanálise é uma doença perigosa, ela adormece os impulsos não-objetivos do homem e sistematiza a burguesia” (Tradução livre do autor).

<sup>198</sup> FISHER, Kuno. *Apud*. FREUD, Sigmund. *Op. cit*.

## **INFANS- (Im)pertinências do infantil na imagem**

Sendo liberdade de qualquer obrigação, a arte é jogo; o jogo contradiz a seriedade do fazer utilitário; contudo, visto que a liberdade é o valor supremo, apenas jogando é que se é realmente sério. (...).<sup>199</sup>

Os dadaístas desvelam do jogo aparentemente absurdo, afinal, o absurdo da “agressividade completamente louca de um mundo abandonado as mãos de bandidos”<sup>200</sup>. O dadaísta é um ingênuo e um militante<sup>201</sup>, talvez um militante de uma certa ingenuidade. Ele se oporia à moral e à arte como exercício de moralidade<sup>202</sup>, e essa oposição exige uma estratégia. Segundo Walter Benjamin, as *táticas* empregadas pelo dadaísmo seriam, essencialmente, um exercício de balística.

O comportamento social provocado pelo dadaísmo foi o escândalo. (...) Essa obra de arte tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública. De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra converteu-se num tiro. Atingia, pela agressão o espectador.<sup>203</sup>

O modernismo desvela o espectador como um corpo explorador; o eventual colapso da estratégia albertiana de organização do espaço pictórico rompe com o posicionamento previamente estipulado e relativamente estável do apreciador; cabe então a ele se posicionar (física e subjetivamente, por sua própria conta e risco) frente à obra.

---

<sup>199</sup> ARGAN, GiulioCarlo: 1992. p. 358.

<sup>200</sup> (...) *agressive complete mandes of a world abandoned to the hands of bandits (...)* TZARA, Trista. *Op. cit.* p. 256.

*The Dadaist loves the extraordinary, the absurd even. He knows that life asserts itself in contradictions, and that his age, more than any preceding it, aims at the destruction of all generous impulses. Every kind of mask is therefore welcome to him, every play at hide and seek in which there is an inherent power of deception.*

BALL, Hugo. *Apud. Idem.* p. 250.

<sup>201</sup> HUELSENBECK, Richard. *Apud. Idem.* p. 261.

<sup>202</sup> *“Morality is na injections of chocolate into the veins of all men”*. TZARA, Tristan, *Op. Cit.* “Moralidade é uma injeção de chocolate nas veias de todos os homens”. (Tradução livre do autor).

<sup>203</sup> BENJAMIN, Walter:1985. p. 195

## INFANS- (Im)pertinências do infantil na imagem

Os primeiros espectadores do Impressionismo devem ter tido muita dificuldade de apreciar os quadros. Quando se tentava apreciar o motivo chegando bem perto, ele sumia. O Espectador era forçado a ir para trás e para frente para captar partes do conteúdo antes que elas se dissipassem. O quadro, não mais um objeto passivo, emitia instruções. E o Espectador começava a exprimir suas primeiras queixas: não só 'O que deve ser isso?' e 'O que isso significa?', mas 'Onde eu devo me colocar?'<sup>204</sup>

O embate corporal entre sujeito e obra passa a ser determinante para o *jogo* apreciativo. E, muito embora houvesse aqueles que alertassem quanto aos riscos inerentes ao se atribuir excessiva importância a esse aspecto da obra<sup>205</sup>, a idéia de interação (como participação não apenas subjetiva ou intelectual, mas de uma relação de ordem física do apreciador com a obra) parece firmar-se na prática contemporânea. A experiência impressionista revela na arte a essência heisenberguiana da apreciação<sup>206</sup>. Em diversas mídias contemporâneas, como as redes de arte postal (*mail-art*) e os *happenings*, a própria distinção entre autor e audiência ameaça perder-se por completo.

---

<sup>204</sup> O'DOHERTY, Brian. 2002. pp. 63-66.

<sup>205</sup>

*The success, even the survival of art has come increasingly to depend on their ability to defeat theater. (...)For theater has an audience- it exists for one- in a way the other arts do not; (...)Here it should be remarked that literalist art, too, possesses an audience, though a somewhat special one: that the beholder is confronted by literalist work withing a situation that he experiences as his means that there is an important sense in which the work in question exists for him alone, even if he is not actually alone with the work at the time. FRIED, Michael. Apud. HARRISON, Charles, WOOD, Paul. 2004. p. 843.*

O sucesso, até mesmo a sobrevivência da arte torna-se cada vez mais dependente de sua habilidade de derrotar o teatro. (...) Pois o teatro possui uma audiência – existe em função de uma - de um modo que as outras artes não possuem; (...) Aqui devemos explicitar que a *arte literalista*, também, possui uma audiência, embora uma audiência de certo modo especial: na medida em que o observador é confrontado por uma obra literalista em uma situação na qual a experimta como *sua*, ou seja, há uma importante sensação na qual a obra em questão existe apenas para si, mesmo não estando ele só com ela naquele momento. (tradução livre do autor).

Michael Archer aponta que as ressalvas de Fried quanto ao minimalismo aproximam-se daquelas de Thomas quanto a Arte Pop, EM 1963: "A presença de uma grande platéia é essencial para completar uma transformação teatral. É impossível conceber a produção de uma pintura *pop* sem que se tracem alguns planos para a sua exposição. Sem a reação de seu público, o objeto artístico permanece um fragmento". HESS, Thomas. Apud. ACHER, Michael:2001. p. 61.

<sup>206</sup> O princípio de Heisenberg "o qual demonstra que, no nível atômico, o ato da observação altera o objeto observado". HEARTNEY, Eleanor: 2001 p. 8.

No Brasil, o Neo-concretismo, na busca por afastar-se da *excessiva racionalização* do Concretismo, procurará desvelar uma poesia do corpo, atingível apenas mediante uma experiência sensorial que se atribui não mais a uma relação entre sujeito e objeto, mas entre corpos e *quase-corpos*.

Hélio Oiticica (1937-1980), por exemplo, defende que o ato contemplativo já não seria suficiente para o *sujeito espectador* “resolver sua contradição em relação ao objeto”<sup>207</sup>. Uma nova relação se estabeleceria, pautado em uma *nova sensibilidade e intuição*, em uma aspiração de tal ordem “(...) que se poderia chamar mágica”<sup>208</sup>. Uma Nova Objetividade deveria, dentre outras, pautar-se na “participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc.)”<sup>209</sup>. Com os Parangolés Oiticica propõe uma relação simbiótica com o apreciador; uma vivência lúdica mediante a qual busca-se o estabelecimento de uma integração entre corpo, obra e espaço; “uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade”<sup>210</sup>.



**Figura 30** - Hélio Oiticica, Miro de Mangueira com Parangolé (1964)

<sup>207</sup> OITICICA, Hélio. Em: CONTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória (org):2006. p. 93. Obviamente essa resolução não seria nunca definitiva. Segundo Oiticica seria uma ação de ‘*alternância*’ da dualidade sujeito-objeto.

<sup>208</sup> *Idem*. P. 95

<sup>209</sup> *Idem*. P. 154.

<sup>210</sup> PEDROSA, Mario. Em: FERREIRA, Glória. p. 144.



**Figura 31** - Otto Karelheinz. O processo ativo de transformação e criação no brincar.

Ocupando essa região limítrofe (entre a frustração e a realização, entre a realidade e a fantasia, entre a autoria e a apreciação) a arte nos faz negociar. Dirá Marcel Duchamp: “*L’art est un jeu entre tous les hommes de toutes les époques*”<sup>211</sup>. Piet Mondrian, por sua vez, dirá: “A arte é um jogo, e todo jogo tem suas regras”<sup>212</sup>. Cada obra parece ofertar-nos um conjunto novo de regras, nos propondo uma nova e desafiante forma de jogar. Aquilo que por ventura pareça um “fim de jogo” (game) revela-se como mero “fim de partida” (play)<sup>213</sup>; a arte é um jogo; e somos sempre convidados a jogá-lo... *over and over again*...

<sup>211</sup> A arte é um jogo entre todos os homens de todas as épocas. DUCHAMP, Marcel. *Apud* BOURRIAUD, Nicolas: 2001.p. 19. (Tradução livre do autor)

<sup>212</sup> MONDRIAN, Piet. *Apud*. TESSLER, Elida. p. 58.

<sup>213</sup> DAMISCH, Hubert. *Apud*. BOURRIAUD, Nicolas. *Op.cit.* p. 18.

***The boy who fell over Niagara falls***

sobre meninos-cadentes...

*All is falling*

Bas Jan Ader

Tamanha é a gama de atividades que podem ser relacionadas ao ‘*jogo*’, que o termo parece ameaçado por uma amplitude que o inviabilizaria como conceito. Aos mais distintos aspectos da experiência humana podemos atribuir características essencialmente *lúdicas*, de tal modo que Johan Huizinga sugeriu que abandonássemos a denominação *Homo sapiens* (segundo o autor, uma relíquia de “época mais otimista que a atual”<sup>214</sup>) em prol de *Homo ludens* como uma designação mais apropriada a nossa espécie. O próprio autor aponta que o jogo não é uma atividade exclusivamente humana; no entanto, as trocas simbólicas e laços sociais segundo os quais as culturas se organizam, as dinâmicas psíquicas mediante as quais se estabelece a economia pulsional e até mesmo nossos meios de obtenção, produção e legitimação de saberes (o exercício de nossa *sapiência*) parecem compatíveis com estratégias lúdicas. Dizer da arte que essa constitui jogo é demarcá-la como parte de uma dinâmica cultural; o que, em última análise, não é dizer muita coisa. No entanto, dizer dela um jogo aberto a todas as temporalidades ou que propõe (e transgride) suas próprias regras, já é um avanço.

Benjamin dirá que a essência do jogo e da brincadeira reside na repetição<sup>215</sup>. Segundo o autor, esse *brincar de novo* seria marca da experiência lúdica, mais do

---

<sup>214</sup> HUIZINGA, Johan: *Op. cit.* Prefácio.

<sup>215</sup> Talvez seja essa a raiz mais profunda do duplo sentido da palavra alemã *Spielen* (brincar e representar): repetir o mesmo seria seu elemento comum. A essência da representação, como da brincadeira, não é ‘fazer como se’, mas ‘fazer sempre de novo’, é a transformação em hábito de uma experiência devastadora.

BENJAMIN, Walter: 1985. p. 253

que o estabelecimento de ficções (“*não é ‘fazer como se’, mas ‘fazer de novo’*”). Embora Freud, como vimos, dê extrema importância na atividade lúdica à capacidade de negociar entre fantasia e realidade por meio do estabelecimento de ficções (pois seria apenas mediante ao estabelecimento da ficção que a brincadeira poderia se realizar “*como se*” fosse possível “*fazer de novo*”), a tendência à repetição como marca da experiência lúdica pueril lhe chamara particularmente a atenção<sup>216</sup>. A repetição de uma experiência vivida, que retorna no contexto da brincadeira, seria um indício de que aquela experiência fora particularmente marcante para a criança, de forma que ela a re-visita e re-elabora em sua prática lúdica. Mesmo que a experiência em questão seja particularmente penosa, Freud ainda a proporá como regulada pelo princípio do prazer (pois a brincadeira rerepresentaria a situação percebida como aflitiva em um novo contexto, no qual a criança não é mais passiva, mas ativa; passa de vítima a algoz<sup>217</sup>).

Mas será em *Além do Princípio do Prazer* que poderemos supor do *Homo ludens* sua vocação a *Homo vulnerabilis*<sup>218</sup>. Na observação dos jogos de seu neto Freud se intriga:

(...) Esse bom menininho (...) tinha o hábito ocasional e perturbador de apanhar quaisquer objetos que pudesse agarrar e atirá-los longe para um canto, sob a cama, de maneira que procurar seus brinquedos e apanhá-los, quase sempre dava bom trabalho. Enquanto procedia assim, emitia um longo e arrastado

---

<sup>216</sup> Se um chiste é escutado pela segunda vez, quase não produz efeito; uma produção teatral jamais cria, da segunda vez, uma impressão tão grande como da primeira; na verdade, é quase impossível persuadir um adulto que gostou muito de ler um livro, a relê-lo imediatamente. A novidade é sempre a condição do deleite, mas as crianças nunca se cansam de pedir a um adulto que repita um jogo que lhes ensinou ou que com elas jogou, até ele ficar exausto demais para prosseguir.  
FREUD, Sigmund: *Além do Princípio do prazer* (1920).

<sup>217</sup> No caso da brincadeira, parece que percebemos que as crianças repetem experiências desagradáveis pela razão adicional de poderem dominar uma impressão poderosa muito mais completamente de modo ativo do que poderiam fazê-lo simplesmente experimentando-a de modo passivo. Cada nova repetição parece fortalecer a supremacia que buscam.

*Idem.*

<sup>218</sup> PEREIRA, João A. Frayze. Em: BARTUCCI, Giovanna:2000. p. 246.

'o-o-o-ó', acompanhado por expressão de interesse e satisfação. Sua mãe e o autor do presente relato concordaram em achar que isso não constituía uma simples interjeição, mas representava a palavra alemã '*fort*'. Acabei por compreender que se tratava de um jogo e que o único uso que o menino fazia de seus brinquedos, era brincar de 'ir embora' com eles. Certo dia, fiz uma observação que confirmou meu ponto de vista. O menino tinha um carretel de madeira com um pedaço de cordão amarrado em volta dele. Nunca lhe ocorrera puxá-lo pelo chão atrás de si, por exemplo, e brincar com o carretel como se fosse um carro. O que ele fazia era segurar o carretel pelo cordão e com muita perícia arremessá-lo por sobre a borda de sua caminha encortinada, de maneira que aquele desaparecia por entre as cortinas, ao mesmo tempo que o menino proferia seu expressivo 'o-o-ó'. Puxava então o carretel para fora da cama novamente, por meio do cordão, e saudava o seu reaparecimento com um alegre '*da*' ('ali'). Essa, então, era a brincadeira completa: desaparecimento e retorno.<sup>219</sup>

Assim, a criança brinca com suas ausências, amparando-se nesse exercício rítmico de desaparecimento do objeto (mediante seu afastamento e sua alusão como "*ido*"<sup>220</sup>) e a celebração de seu retorno (trazendo-o novamente ao campo de visão - "*ali!*"). Esse *ausentar*, que, em última instância, será referente à *ausência materna*, cria um espaço de cisão e perda (revela um hiato fundamental), no qual algo do sujeito cai, despenca; é a isso que o carretel alude em sua condição de *objeu* (*objeto-jogo*)<sup>221</sup>.

Mais do que propriamente prestar-se a essa re-encenação da perda (ausência da mãe), esse jogo, mediante o qual obtém-se e exercita-se um certo domínio simbólico, remete-nos a isso que a ausência da mãe *veio criar*, esse *algo-deslocado* do sujeito, esse *algo resta...*

---

<sup>219</sup> FREUD, Sigmund. Op. cit.

<sup>220</sup> "*the rise of representation in the negation of the object*". KRAUSS, Rosalind. Em: BOIS, Yve-alain, KRAUSS, Rosalind E:1997 p. 220. "o surgimento da representação na negação do objeto" (tradução livre do autor).

<sup>221</sup> "*Objeu* é (...) júbilo de encontro, exatamente entre coisa e palavra". PONGE, Francis. *Apud*. DIDI-HUBERMAN, Georges:1998 p. 81. Luciana Paiva em *A vida Interior dos Objetos Inanimados*, chama atenção para o matiz especial que o termo cunhado por Ponge adquire no português, podendo também ser lido como *Objeto+eu= Objeu*. PINHEIRO, Luciana Paiva: No prelo.

A hiância introduzida pela ausência desempenhada, e sempre aberta, permanece causa de um traçado centrífugo no qual o que falha não é o outro enquanto figura em que o sujeito se projeta, mas aquele carretel ligado a ele próprio por um fio que ele segura – onde se exprime o que, dele, se destaca nessa prova, a automutilação a partir da qual a ordem da significância vai se pôr em perspectiva. Pois o jogo do carretel é a resposta do sujeito a aquilo que a ausência de sua mãe veio criar na fronteira de seu domínio – a borda do berço - isto é, um *fosso*, em torno do qual ele nada mais tem a fazer senão um jogo do salto.

Esse carretel não é a mãe reduzida a uma bolinha (...) - é alguma coisinha do sujeito que se destaca embora ainda sendo bem dele, que ele ainda segura.<sup>222</sup>

Ao lançar seus brinquedos para longe (esses objetos que lhe são ofertados, *ao seu alcance, disponíveis ao ob-jeter*) a criança parece fascinada por essa possibilidade de desaparecimento do objeto, enquanto ela (pela ausência do outro) se descobre como também passível de ser *perdida*<sup>223</sup>. Esse lançamento de uma parte destacável de si, *já-perdida (gone)*, e celebrando seu retorno no contexto lúdico, a criança cria “um lugar para inquietar sua visão”<sup>224</sup>.

Mas essa corda, esse feixe, esse “traço vivo”<sup>225</sup> é capaz de içar o objeto de seu afastamento, como um oclusão artificial, um cordão como prótese umbilical, esse *fio do desejo*. Winnicot relata-nos do caso de um menino de sete anos cujo interesse por cordões era notável. Uma linha desenhada logo representava um laço, um chicote, um nó, um cordão de ioiô. Por vezes ele amarrava os móveis da sala uns aos outros, chegando mesmo a amarrar-se a si próprio. Essa criança, contrariando o que

---

<sup>222</sup> LACAN, Jaques.: 1998. O Seminário, livro 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. p. 63.

<sup>223</sup> *In this struggle, which fashions the human being, the mimesis, by means of which he becomes homologous to another in order to become himself, is in short logically and chronologically secondary. Even before being like, 'I' am not but do separate, reject, ab-ject.* KRISTEVA, Julia: 1982. p. 13.

Na batalha, que constitui o ser humano, a mimese, pela qual ele se torna homólogo a outro para que possa se tornar ele mesmo, é lógica e cronologicamente secundária. Antes mesmo de ser *como*, “eu” sou senão separado, rejeitado, ab- jeto. (Tradução livre do autor)

<sup>224</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. cit.* p. 96

<sup>225</sup> *Idem.* p. 81.

professaram Luquet e Barthes, *não sabe perder*; afinal, o cordão tem por função reter materiais não integrados<sup>226</sup>. Ademais, esse *pequeno enrolador* cuidava de seus brinquedos com excessivo zelo; mimava-os como a filhos, e nutria estreitos laços de afeto com essa sua *outra família*.

O neto de Freud, por outro lado, perseverara em suas brincadeiras ilusionistas. Cerca de um ano depois da brincadeira com o carretel, “costumava agarrar um brinquedo, se estava zangado com este, e jogá-lo ao chão, exclamando: ‘Vá para a frente!’”<sup>227</sup>. Fora lhe dito durante a ausência de seu pai que este fora à guerra e estava *no frente*. O “frente”, o campo de batalha, fora convertido nesse alhures absoluto na mente pueril... uma percepção que, de certo modo, Freud era capaz de compartilhar com seu neto<sup>228</sup>.

Quando uma criança brinca de deixar cair os objetos, não estará fazendo a experiência de um abandono em que se projetam, não apenas a ausência que ela teme e da qual ela mesma pode simetricamente ser o objeto, ‘abandonada’ pelos que a cercam, mas também e correlativamente, a inércia em que lhe é indicado que todo o objeto caído se torna um ‘resto assassinado’, uma imagem mortífera?<sup>229</sup>

Essa *imagem mortífera* do objeto caído *precipita* em nós essa iminência de queda que o sujeito antecipa e pressente como um risco de desequilíbrio; como uma vertigem. Tania Rivera alude a esse efeito ao tratar do filme *Um Corpo que Cai*

---

<sup>226</sup> WINNICOTT, Donald W. *Op. cit.* p. 36

<sup>227</sup> FREUD, Sigmund: Além do Princípio do prazer (1920).

<sup>228</sup>

Um ano depois, irrompeu o conflito que lhe *subtraiu o mundo de suas belezas*. Não só destruiu a beleza dos campos que atravessava e as obras de arte que encontrava em seu caminho, como também destroçou nosso orgulho pelas realizações de nossa civilização, nossa admiração por numerosos filósofos e artistas, e nossas esperanças quanto a um triunfo final sobre as divergências entre as nações e as raças. Maculou a elevada imparcialidade da nossa ciência, revelou nossos instintos em toda a sua nudez e soltou de dentro de nós os maus espíritos que julgávamos terem sido domados para sempre, por séculos de ininterrupta educação pelas mais nobres mentes. Amesquinhou mais uma vez nosso país e tornou o resto do mundo bastante remoto. *Roubou-nos do muito que amáramos e mostrou-nos quão efêmeras eram inúmeras coisas que consideráramos imutáveis.*

FREUD, Sigmund: Sobre a Transitoriedade (1916 [1915]). (grifo nosso)

<sup>229</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. cit.* p 86.

(*Vertigo*) de Alfred Hitchcock (1899-1980); “A vertigem é um fascínio angustiante que faz o sujeito aproximar-se e, ao mesmo tempo distanciar-se disso que cai (...) Trata-se, em *Vertigo*, não da imagem da queda, *mas da imagem como queda*”<sup>230</sup>. Por sua vez, Edson Luiz André de Sousa remete-nos a abrupta experiência fruitiva como sendo essencialmente uma experiência vertiginosa: “(...) é somente suportando este desequilíbrio, esta ameaça de queda e de perda, que talvez possamos encontrar um lugar para nós nessas obras”<sup>231</sup>.

\*

Frente às propostas do artista holandês (radicado nos EUA) Bas Jan Ader (1942-1975), somos confrontados com a imagem do *corpo que cai*, e que na queda experimenta seu peso e densidade. Seu contínuo jogo de quedas apresenta-nos essa sua vertiginosa tragédia exaustivamente repetida.

Suas quedas são certamente *patéticas*<sup>232</sup> (poderíamos achá-las até mesmo risíveis); no entanto, elas terminam por revelar-nos uma dimensão de profunda vulnerabilidade de ordem física e afetiva. *All is falling...*<sup>233</sup>



**Figura 32-** Bas Jan Ader. *Broken Fall (Organic)*. 1971. Fotografia. 46 x 63,50 cm.

<sup>230</sup> RIVERA, Tânia. Em: RIVERA, Tânia, SAFATLE, Vladimir. (org) : 2006. P. 161/2

<sup>231</sup> SOUZA, Edson L.A. de. Em: BARTUCCI, Giovanna (org): 2001. P. 184.

<sup>232</sup> Do grego *pathein*, capacidade de sentir ou sofrer. *Merriam Webster on-line*. Acesso em dezembro de 2007.

<sup>233</sup> ADER, Jan Bas. *Apuđ*: HAINLEY, Bruce:1999



Figura 33- Bas Jan Ader, Documentação fotográfica do filme *'Fall II' Amsterdam*, 1970.

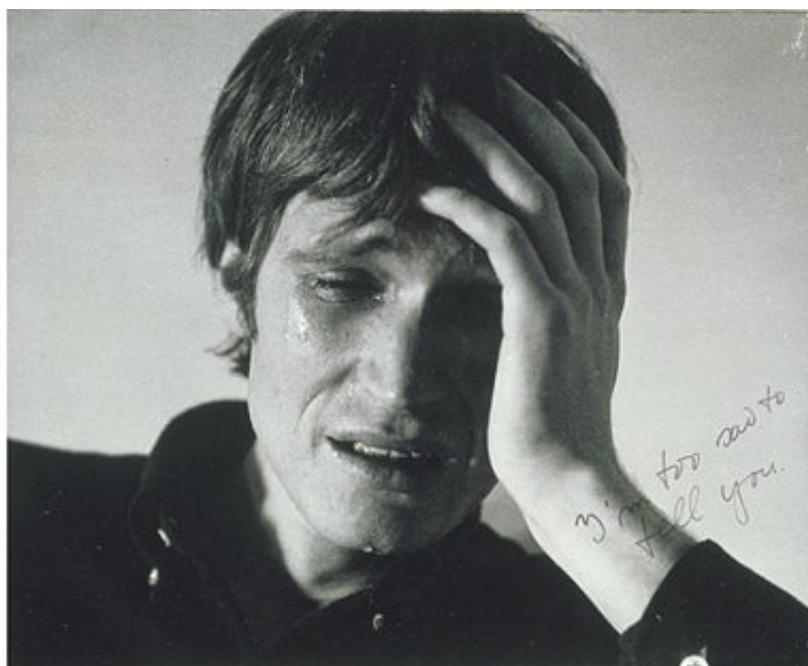


Figura 34- Bas Jan Ader, *I'm too sad to tell you*. Postal, 1970.



**Figura 35-** Yves Klein. *Leap into The Void* . Fotografia. 1960, Dimanche.



**Figura 36-** Bas Jan Ader. "*The Boy Who Fell Over Niagara Falls*". 1972

Performance na *Art & Project* in Amsterdam.

Em 1972 Ader realiza a performance *The boy who fell over Niagara Falls* na galeria *Art & Project*, em Amsterdã. A ação é assim descrita pelo crítico Bruce Hainley:

*A man sits in a chair next to a small table with a lamp, a glass of water, and a copy of Reader's Digest. He proceeds to read a story about a boy who survived tumbling over Niagara Falls in a small boat, punctuating each line of the story with a sip of water from the glass. When the story is concluded, the glass has been emptied, and the man rises to leave.*<sup>234</sup>

A obra remete-nos novamente a essa encenação de queda (reforçada pelo jogo de palavras do título). Os riscos dessa empreitada narrativa a qual Ader se dedica são *pontuados* pelo ato de beber água, que aponta-nos esse contínuo risco de afogamento.

---

<sup>234</sup> HAINLEY, Bruce. *Op. cit.*

Um homem senta-se próximo a uma pequena mesa com uma lâmpada, um copo de água e uma cópia do *Reader's Digest*. Ele então lê uma história sobre um menino que sobreviveu a uma queda nas Cataratas do Niágara em um pequeno barco, pontuando cada linha da história com um gole da água do copo. Quando a história está concluída, o copo foi esvaziado, o homem se levanta e sai. (Tradução livre do autor)

*The sips of water contain the catarat in a glass; the suggestion of the watery falls recapitulates the pratfalls that make a number of Ader's best projects as well as the tears he cried and the ocean he drowned in (...) the glass of water contains the intimate possibility of drowning.*<sup>235</sup>

Muitas vezes as quedas de Ader tem por fim a água. De fato, Ader intui da queda a *de-cadência* (afetiva) e a *descendência* (herança / legado / lar). O oceano é por vezes em sua obra aludido como um incomensurável obstáculo e única possibilidade de retorno a esse lar original (*além-mar*).

Em *Farewell to Faraway Friends*, de 1971, vemos a silhueta de Ader próxima as águas enquanto vê ao longe o pôr-do-sol. É um retorno a temática do *anti*-cartão postal (como no caso de *'I'm too sad to tell you'* de 1970), em que o *turista* é evocado como *errante exilado*. Segundo Bruce Hainley, a imagem de profunda solidão do estrangeiro a despedir-se à distancia de seus amigos e lar é perturbada pela apropriação de certos elementos comum a esse tipo de correspondência; *"sincerity is toyed by the kitschy, touristy 'sunset' colors"*<sup>236</sup>. Já para a pesquisadora Jody Zellen, *"It evokes the aura of Dutch landscape paintings"*<sup>237</sup>. Certamente ambos tem razão; todas as obras de Ader de fato sugerem uma crise de ordem pessoal como aponta Hainley<sup>238</sup>, e certamente a tradição artística holandesa (especialmente seus estereótipos) é recorrentemente aludida em sua produção, em geral, de forma

---

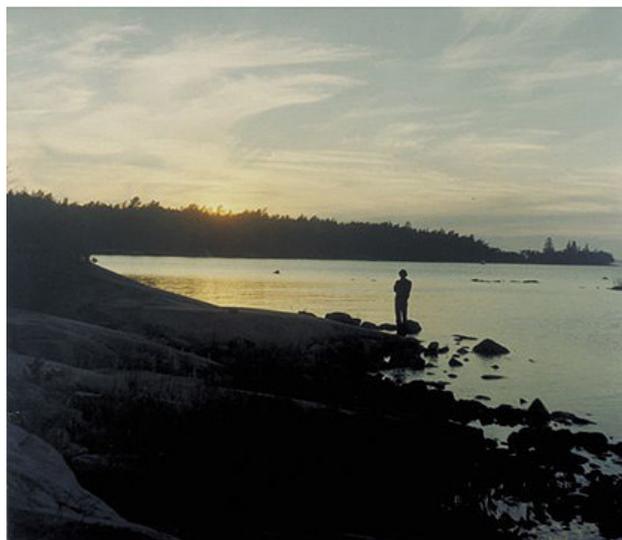
<sup>235</sup> *Idem*.

<sup>236</sup> *Idem*. "a sinceridade é manipulada pelas cores *kitschy* do pôr-do-sol turístico". (Tradução livre do autor).

<sup>237</sup> ZELLEN, Jody: 1999. "Ela evoca a aura da pintura de paisagem holandesa". (Tradução livre do autor).

<sup>238</sup> HAINLEY, Bruce. Op. cit. *"Almost all of Ader's work pulsates with a crisis of some personal intensity. His sincerity is sincere- until it's not only sincere.*

particularmente sarcástica<sup>239</sup>; ele chegara, de fato, a afirmar certa vez: “Sou um mestre holandês”<sup>240</sup>.



**Figura 37** - Bas Jan Ader. *Farewell to Faraway Friends*. Fotografia. 1971.

A ambigüidade está sempre presente de uma forma ou outra na obra de Ader. Em *Please Don't Leave Me*, de 1969, vemos uma fotografia (como tantas propostas de Ader, subvertendo a então recente tendência a apresentação do registro) na qual lê-se a frase “*Por favor, não me deixe*” escrita em espessas letras sobre uma parede e iluminada por um holofote preso a uma escada. Estamos elipsados entre esse comovente apelo daquele que se encontra desamparado e implora pela manutenção de uma presença (afetuosa) e o clichê melodramático do fim de um relacionamento. Ader nos apresenta esse dilema: devemos posicionarmo-nos frente ao texto mediante nossa própria disposição. Essa fala, sob a qual lança-se uma luz momentânea,

<sup>239</sup> Como nos casos d filme 'Untitled (Primary Color)' de 1973; “On the road to a new Neoplasticism”, 1971



( ) e do conjunto de fotografias 'Untitled (flowerwork)', de 1974 ( ), dentre outros.

<sup>240</sup> ADER, Jan Bas. *Apud*: HAINLEY, Bruce. *Op. cit.*

**INFANS- (Im)pertinências do infantil na imagem**

poderia trata-se de um apelo convicto e inconformado frente à eminência de uma perda tanto quanto poderia ter sido retirada de um frívolo folhetim romântico. De certa forma, o que está em jogo é uma certa disponibilidade moral e afetiva, como a estipulação de uma confiança barganhada (o que equivale a dizer que a obra incita um certo ceticismo). De todo modo, somos suficientemente susceptíveis a perda, e portanto, capazes de apreciar a ingenuidade tocante (talvez desconcertante) da obra. Puxamos as linhas de nossos carretéis ocultos...



**Figura 38-** Bas Jan Ader, *Please don't leave me*. 1969. Fotografia. 28 x 35,5 cm.



**Figura 39-** Bas Jan Ader. *Thoughts unsaid, then forgotten*. Instalação.1973.

O texto diretamente pintado sobre a parede retorna em 1973, quando Ader é convidado a realizar um trabalho a ser exposto na *Nova Scotia College of Art and Design*. Ader envia uma carta com uma série de instruções, bastante meticulosas, para a realização de sua obra: A frase '*Thoughts Unsaid // Then Forgotten*' ( algo como "*Pensamentos não-ditos // Então esquecidos*") deveria ser pintada diretamente sobre a parede. Um holofote deveria incidir sobre uma parte específica do texto, e um vaso com flores deveria ser somado à composição. Depois de alguns dias, a parede deveria ser novamente pintada da cor original, sem que a posição de nenhum dos objetos fosse alterada. De certa forma o texto era "esquecido" (mediante a sua supressão por uma nova camada de tinta), embora os outros elementos aludissem a ele como resquícios e marcassem sua ausência (e o inevitável perecimento das flores impunha um ritmo de degradação fisiológica a esse processo). Ader jamais esteve presente na instalação, apenas recebeu um registro fotográfico (uma polaroid) como documentação. Nessa obra, as palavras são retomadas em sua plasticidade. Somos remetidos a essa essência gráfica aludida por Freud em *Nota Sobre O Bloco Mágico*, acerca do dispositivo que, segundo o autor, serve de analogia ao "funcionamento do aparelho perceptual da mente", onde o registro constitui traço, e mesmo quando *apagado*, continua atuante. A queda também é encenada cotidianamente na linguagem.

Ader terminou sua carreira de forma abrupta e misteriosa; de certo modo, aprisionado por sua própria auto-dramatização<sup>241</sup>. Em 1973 ele realizou *In Search of the Miraculous (One Night in Los Angeles)*; uma longa travessia a pé que durou uma noite e é registrada em 18 fotografias sobre as quais ele inscreveu, com tinta branca, trechos da música "*Searchin*" da banda *The Coasters*. As fotos trazem uma atmosfera que Thomas Crow identifica como "*nocturnal night scenes of Hollywood film noir*"<sup>242</sup>.

---

<sup>241</sup> CROW, Thomas: 1998. p. 234.

<sup>242</sup> "cenas noturnas de um *film noir* hollywoodiano" *Idem*. p. 227. (Tradução livre do autor).

Por fim, a última imagem mostra Ader frente ao oceano, como fim de sua jornada. Mas nem tanto. *In Search of the Miraculous* foi planejada como uma série, e seu prosseguimento era consideravelmente mais audaciosa: uma travessia oceânica, partindo de *Cape Cod* (EUA) e chegando a Cornwall (Grã-Bretanha) a ser realizada pelo artista em uma pequena embarcação que nomeou *Ocean Wave*. O projeto envolvia uma extensa documentação da travessia, e uma exposição seria realizada em Amsterdã com o material obtido ao longo da viagem.



**Figura 40-** Bas Jan Ader, *In Search of the Miraculous (One Night in Los Angeles)*, 1973 (Detalhe).

Em 9 de Julho de 1975, Ader deu início a segunda parte de *In Search of the Miraculous*, dando início a um trajeto que ele planejava cumprir em 60 dias. No entanto, na terceira semana perdeu-se o contato com rádio e em 1976 os destroços da embarcação foram encontrados próximos à costa da Irlanda.

Em sua curta carreira, Ader cai com doçura<sup>243</sup>; como a cadências mística desse *enfant-phare*<sup>244</sup> que *brinca de cair* por repetidas vezes; uma *brincadeira lutsa*

---

<sup>243</sup> “Un homme qui tombe par la fenêtre est un homme qui rapetisse et s’arrête brutalement de rapetisser, dans une pose de mannequin. Un homme qui s’éloigne est un homme qui tombe avec douceur et, au lieu de s’écraser, s’évapore comme un nuage” (COCTEAU, Jean : *Essai de critique indirecte: Le mystère laïc des beaux-arts considérés comme un assassinat*. p. 10.); evaporamo-nos ou condensamo-nos” .BACHELARD, Gaston: 2001. p. 110

**INFANS- (Im)pertinências do infantil na imagem**

(dramática) que, por fim, desvela a tragicidade de seu jogo; “*Cadaver: cadere, to fall*”<sup>245</sup>. A insistência de Ader por “praticar estar morto”<sup>246</sup>, *playing dead*, fingir-se de morto, seria, antes, uma estratégia para viver<sup>247</sup>. Mas, por fim, desvela-se o luto em sua prática lúdica, a tragicidade de seu jogo.



**Figura 41-** Bas Jan Ader. *In Search of the Miraculous*. 1975.

Art and Project Gallery, Amsterdam.

\*

<sup>244</sup> Rudimentarmente traduzido como *criança-farol* ou *criança iluminada*, o termo nasce de uma homofonia na língua francesa (*'un fanfare'*, *uma fanfarra*). Duchamp descreve-o como um elemento que comporia uma obra (*La Route Jura-Paris*): “*Cet enfant-phare, graphiquement, être une comète, qui aurait as queue em avant, cette queue étant appendice de l'enfant-phare(...)*”. DUCHAMP, Marcel:1994. p. 42. “Esta criança farol podia, graficamente, ser um cometa , que tivesse a cauda para frente, sendo essa cauda um apêndice da criança farol”. DUCHAMP, Marcel. *Apud*. MINK, Janis:1996. O menino-farol, como a aparição de um cometa de cauda invertida, menino-radiante que ilumina seu próprio caminho. Janes Mink estabelece relação direta entre Duchamp e *le enfant-phare*; “A sua identificação com a criança farol foi sugerida anos mais tarde, quando ele exibiu um corte de cabelo , com um cometa em forma de estrela, rapado na parte de trás da cabeça, a cauda do cometa estando orientado para frente”. MINK, Janis. *Op. Cit.* p. 42.

<sup>245</sup> KRISTEVA, Julia: 1982. P. 3. “*Cadaver: cadere, cair*”.

<sup>246</sup> “*My body practicing being dead*.” ADER, Jan Bas. *Apud*: HAINLEY, Bruce. *Op. cit.*

<sup>247</sup> No filme *O pequeno soldado* de Jean-Luc Godard a personagem *Jacques* recita a *Bruno* a seguinte passagem do livro *Thomas, L'imposteur* de Jean Cocteau:

Guillaume voava, rolava, saltava como uma lebre. Como não ouvia os fuzis parou. Olhou para trás, ofegante. Aí sentiu um golpe de bastão no peito. Caiu..., ficou surdo, cego. “Uma bala” disse a si mesmo ‘estou perdido se não fingir que estou morto’. Mas, dentro dele, a ficção e a realidade formavam uma coisa só; Guillaume Thomas estava morto. COCTEAU, Jean. *Apud*. GODARD, Jean-Luc:1965.

### ***Entranhas de estopa***

#### ***Os brinquedos e seus recheios.***

A criança é um brinquedo erótico.

Sigmund Freud, Sobre a Tendência Universal a Depreciação na Esfera do Amor.

O que são brinquedos?

Não poderemos responder senão oferecendo uma certa redundância: brinquedos são objetos com os quais se brinca. Possuem as mais distintas formas, podem estar em qualquer parte, disfarçados sob as mais banais tarefas cotidianas; incógnitos. Mas há neles um mistério; algo em suas formas sugestivas, em suas texturas inexploradas, em suas cores vivas, que incitam a ludicidade. Existem objetos solícitos, ávidos por brincar. A criança que brinca é capaz de realizar uma proeza alquímica: é capaz de transformar os objetos e elementos mais inusitados e triviais em coisas *extra-ordinários* mediante apenas seu interesse e imaginação pueril. Conta-se que Michelangelo teria se esquivado de excessivos elogios a sua perícia e genialidade dizendo que era meramente capaz de revelar as formas que já estavam contidas no mármore, resgatando, por assim dizer, uma escultura que já existia dentro da rocha; *per via di levare*. Tal poderia ser o argumento da criança, que negocia com o objeto e parece desvendar dele sua real vocação; parece conseguir *vê-lo* através do véu de sua utilidade<sup>248</sup> e descobrir do que o objeto quer brincar. “*En el reino de las cosas el niño viene a ser una cosa más, que juega con ellas. El hombre no. El hombre es el*

---

<sup>248</sup> “o utensílio não mais desaparecendo no seu uso, *aparece*” BLANCHOT, Maurice:1987. p. 260.

*amo que dice al objeto: '¡Yo te pongo aquí!'. En cambio, en el juego del niño, es el objeto el que ruega: 'Ponme aquí'*"<sup>249</sup>.

Para que um material comum se torne um brinquedo não é preciso muito, pouca coisa já basta. Em seu ensaio *Meditações sobre um Cavalinho de Pau ou as Raízes da Forma Artística* Ernst Hans Gombrich (1909-2001) detém-se sobre um simples brinquedo mediante o qual discorre sobre as diferenças que se estabelecem entre os conceitos de *imagem* e *representação*. O brinquedo em questão é bastante simples e amplamente conhecido: trata-se de uma vara de madeira, que, uma vez posta entre as pernas, torna-se um cavalo ludicamente galopado. A esse brinquedo singelo, mais tarde foram adaptadas diversas variações que *formalizam* ou de algum modo sugerem uma vaga relação com a anatomia eqüina (olhos, cabeça, crina). No entanto, esses atributos formais são apenas secundários; o que seria realmente essencial é que a vara cumpre um papel fundamentalmente funcional: ela é *cavalgável* e "todo objeto 'cavalgável' serve de cavalo"<sup>250</sup>; de forma que, quanto maior for o desejo de cavalgar, menor será o número de traços necessário para se compor um cavalo<sup>251</sup>. Estipula-se, assim, uma certa função ergonômica do brinquedo. Gombrich parte em sua especulação quanto à origem hipotética do cavalinho de pau:

Suponhamos que o dono da vara na qual ele cavalga galhardamente pela terra tenha decidido, num estado de ânimo jovial e mágico - e quem saberá distinguir sempre os dois? -, fixar-lhe rédeas 'verdadeiras' e que finalmente tenha sido tentado a 'dar-lhe' um par de olhos perto da extremidade superior. Um pouco de capim poderia ter feito às vezes de crina. Assim nosso inventor 'tinha um cavalo'. Fizera um.<sup>252</sup>

---

<sup>249</sup> "No reino das coisas, o menino torna-se uma coisa mais que joga com elas. O homem não. O homem é o amo que diz ao objeto 'Ponho-te aqui!'. Por outro lado, no jogo do menino, é o objeto quem joga: 'Ponha-me aqui'". ZAFFARONI, Raúl. *Apud*: PELUFFO, Gabriel. Em: PORTER, Líliliana: 2003. p. 169. (Tradução livre do autor). Podemos dizer que é esse tipo de relação que Ligia Clark propõe que estabeleçamos com seus *Bichos* (1960).

<sup>250</sup> GOMBRICH, E.H.:1999.p. 4.

<sup>251</sup> *Idem*. p. 8.

<sup>252</sup> *Idem*. p. 5.



**Figura 42-** Pieter Bruegel. Jogos de Criança. (detalhe).

Óleo sobre madeira. 1559-60. 118 x 161 cm. Museu Kunsthistorisches , Viena.

Gombrich demonstra-nos assim, essa artesanaria secreta (*jovial e mágica*) da abiogênese dos cavalinhos de pau; mediante o desejo de galopar, um cabo de madeira será referido como um cavalo, ou, *substituto* de um. Para Benjamin, no entanto, o desejo de cavalgar só seria desperto mediante o fascínio que um material (uma vara de madeira) desperta na criança. Ele argumenta que o interesse das crianças antecede esse *conteúdo ideacional do brinquedo*.

A criança quer puxar alguma coisa e se transforma em um cavalo, quer brincar com areia e se transforma em um pedreiro, quer se esconder e se transforma em bandido ou em policial. Conhecemos bem alguns instrumentos de brincar, extremamente arcaicos e alheios a qualquer máscara ideacional (apesar de terem sido na origem, presumivelmente, de caráter ritual): bola, arco, roda de penas, papagaio – verdadeiros brinquedos ‘tanto mais verdadeiros quanto menos dizem aos adultos’.<sup>253</sup>

---

<sup>253</sup> BENJAMIN, Walter:1985. p. 247

Para Gombrich, a eleição de um objeto para a brincadeira é acima de tudo regida por um ímpeto funcional<sup>254</sup> (“o *tertium comparationis*, o fator comum, era antes a função que a forma. Ou, mais precisamente, aquele aspecto formal que atendia à exigência mínima para o desempenho da função”<sup>255</sup>), de modo que: “A criança recusará uma boneca perfeitamente naturalista em favor de alguma ‘bruxa’ monstruosamente ‘abstrata’ que seja mais ‘fofinha’”<sup>256</sup>. A criança que assim agisse, estaria optando por um elemento funcional (as bonecas devem ser afáveis) em detrimento de um atributo formal (constituir cópia convincente da forma humana).

No entanto, para Benjamin, certamente existiriam outros fatores atuando nessa escolha. O autor defende com veemência que o interesse lúdico das crianças estaria genuinamente voltado às “substâncias puras e infalçificáveis”<sup>257</sup>. A criança poderia optar por uma boneca exatamente por sua *rudimentariedade*. Se essa boneca fosse uma boneca de farrapos (uma Emília, como a de Monteiro Lobato), tanto melhor; suas oclusão de tecidos e estampas diversas, suas costuras aparentes, seus enchimentos e estopas, os botões que lhe conferem olhos, a heterogeneidade dos materiais que a constituem seriam fascinantes aos olhos da criança. Nada seria, segundo o autor, mais sedutor ao interesse pueril do que os restos, o que as tornaria particularmente susceptíveis aos detritos produzidos pelos trabalhos e práticas manuais dos adultos. De fato, Benjamin argumenta que o que hoje conhecemos como indústria dos brinquedos teria originado-se de tarefas secundárias de oficinas especializadas (ou seja, “os brinquedos eram subprodutos das atividades produtivas regulamentadas corporativamente”<sup>258</sup>).

As crianças, com efeito, têm um particular prazer em visitar oficinas onde se trabalha visivelmente com as coisas. Elas se sentem atraídas irresistivelmente pelos detritos, onde quer que eles surjam - na construção de casas, na jardinagem, na carpintaria,

---

<sup>254</sup> Funcionalidade física, simbólica ou psicológica, segundo o autor.

<sup>255</sup> GOMBRICH, E.H. *Op.cit.* p. 4.

<sup>256</sup> *Ibidem.*

<sup>257</sup> BENJAMIN, Walter: *Op.cit.* p. 237.

<sup>258</sup> *Idem.* p. 245.

## **INFANS- (Im)pertinências do infantil na imagem**

na confecção de roupas. Nesses detritos, elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas assume para elas, e só para elas. Com tais detritos, não imitam o mundo dos adultos, mas colocam os restos e resíduos em uma relação nova e original.<sup>259</sup>



**Figura 43** - Robert Filliou. *7 Childlike Uses of Warlike Material* .

Instalação (400 cm x 182 cm x 90 cm). 1970

Como vimos anteriormente, Freud propõe que na brincadeira a criança manifesta seus desejos; em seu argumento, ele alude ao emprego de brinquedos em algumas atividades lúdicas: “A criança, é verdade, brinca sozinha ou estabelece um sistema psíquico fechado com outras crianças, com vistas a um jogo, mas *mesmo que não brinque em frente dos adultos, não lhes oculta seu brinquedo*” (grifo nosso)<sup>260</sup>. Benjamin contra-argumenta: diz que não estamos autorizados a inferir das brincadeiras ou dos brinquedos manifestações dos desejos pueris, pois, afinal, “Não são os adultos que dão em primeiro lugar os brinquedos às crianças?”<sup>261</sup>. Mesmo os brinquedos aos quais ele atribui um desafio à identificação de seu caráter *ideacional* (o que representaria um desafio ao entendimento do adulto) teriam, originalmente, sido

<sup>259</sup> *Idem.* p. 238.

<sup>260</sup> FREUD, Sigmund. *Escritores Cirativos e Devaneio*. (1908-7).

<sup>261</sup> BENJAMIN, Walter: *Op.cit.* 250

impostos à criança como objetos de culto, e só “graças a sua imaginação se transformaram em brinquedos”<sup>262</sup>. De forma que não poderíamos, portanto, isentar os brinquedos e brincadeiras pueris dos desejos dos adultos; a brincadeira é, desde o princípio, negociada. Ora, o argumento de Benjamin parece-nos particularmente convincente, tendo em vista que não apenas os adultos interferem ativamente na escolha de objetos (*playthings*) e locais (*playgrounds*) como apropriados para a prática da brincadeira; legitimam também alguns jogos como lícitos (variando de acordo com a idade e o gênero da criança) e outros censuráveis e inapropriados (em geral quando esses jogos tem um caráter explicitamente sexual<sup>263</sup>), é também importante notarmos que, mediante o fortalecimento de uma indústria especializada, o adulto inscreve o brinquedo no universo dos bens de consumo, inserindo-o na categoria de fetiche (mercadológico) e criando o *status toy*<sup>264</sup>. Sendo assim, os brinquedos e as brincadeiras nos prestariam relatos de um relacionamento (por vezes tenso e tumultuoso) entre os desejos da criança e aqueles do adulto<sup>265</sup>.

Muitos adultos relatam-se estupefatos ao flagrar uma criança posta a destroçar seu brinquedo: forçando suas carapaças plásticas, rasgando-lhe os tecidos, desvendando suas costuras, extraindo suas estopas, arrancar-lhe a cabeça etc. em uma volúpia que os leva a brincar de estripar e desmembrar.

---

<sup>262</sup> E, mesmo que a criança conserve uma certa liberdade de aceitar ou rejeitar, muitos dos mais antigos brinquedos (bolas, arcos, rodas de penas, papagaios) de certo modo terão sido impostos à criança como objeto de culto, que somente graças à sua imaginação se transformaram em brinquedos. BENJAMIN, Walter: *Ibdem*.

<sup>263</sup> Muito já foi dito sobre as relações que se estabelecem entre masturbação e a brincadeira pueril. Optamos por não adentrar nesse assunto, priorizando outros aspectos da experiência lúdica que nos pareceram mais pertinentes a nossa argumentação. Aludimos as palavras de Winnicott sobre a questão: “Nos trabalhos e estudos psicanalíticos, o tema do brincar já foi intimamente e em demasia à masturbação e às variadas experiências sensuais. É verdade que quando nos defrontamos com a masturbação, sempre pensamos: qual é a fantasia? E é também verdade que, observando o brincar, tendemos a ficar imaginando qual é a excitação física que está vinculada ao tipo de brincadeira que assistimos. Mas o brincar precisa ser estudado como um tema em si mesmo, suplementar ao conceito de sublimação do instinto. (...)”. WINNICOTT, Donald W. 1975 p. 60.

<sup>264</sup> Segundo Liisa Häyrynen “*status toy*” seriam “(...) *expensive, super-big, ‘impressive’, modernistic playthings which are means of status competition among children or parents* (...)”. HÄYRYNEN, Liisa.: 1973 p. 82 “(...) Joguetes caros, super-grandes, ‘impressionantes’ e modernos que são formas de competição por status entre crianças ou pais”. (Tradução livre do autor).

<sup>265</sup> Sendo assim, dirá Benjamin, os brinquedos serão tão mais ‘verdadeiros quanto menos dizem aos adultos’.

## **INFANS- (Im)pertinências do infantil na imagem**

A maior parte dos garotinhos quer sobretudo ver a alma, uns ao cabo de algum tempo de exercício, outros de imediato. É a invasão mais ou menos rápida desse desejo que faz maior ou menor a longevidade desses brinquedos. Não me sinto com coragem de reprovar essa mania infantil: é uma primeira tendência a metafísica. Quando esse desejo se fixou no miolo cerebral da criança, ele confere a seus dedos e a suas unhas uma agilidade e uma força singulares. A criança gira, revira seu brinquedo, arranha-o, bate-o contra as paredes, atira-o no chão. (...) enfim, consegue entreabri-lo, ela é mais forte. Mas onde está a alma? Aqui começa o estupor e a tristeza. Há outros que quebram em seguida o brinquedo mal depositado em suas mãos, mal examinado; quanto a estas, confesso ignorar o sentimento misterioso que as faz agir. Serão tomadas de uma cólera superticiosa contra esses miúdos objetos que imitam a humanidade, ou será que os submetem a uma espécie de prova maçônica antes de introduzi-los na vida infantil?- *Puzzling question*<sup>266</sup>!

Basta escutar a fabulação e as brincadeiras das crianças, isoladas ou entre si, entre os dois e cinco anos, para saber que arrancar a cabeça e furar a barriga são temas espontâneos de sua imaginação, que a experiência da boneca desmantelada só faz satisfazer<sup>267</sup>.

Essa violência meticulosa, esse *acting-out*, surpreende o adulto e instaura nele essa *puzzling question*, essa questão que o põe em jogo (e tudo aquilo ao qual dizemos *estar em jogo*, supõe-se, está *exposto a um risco*). O que levaria as crianças a destroçarem seus brinquedos, seus inofensivos e graciosos companheiros de brincadeira? Seria essa curiosidade exploratória, que as conduz a uma espécie de intervenção cirúrgica no objeto de seu jogo? Seria uma forma legítima de brincar, desconstruindo o brinquedo a despeito de seu caráter *ideacional*, até reduzi-lo a sua essência material, revelando, então, seus conteúdos secretos? Seria uma agressividade incontida, o desejo de dilacerar, de pô-lo ao avesso, de assassiná-lo como objeto tornado, repentinamente, intolerável? Seria essa vingança que faz do

---

<sup>266</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Apud*: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. cit.* p. 84

<sup>267</sup> LACAN, Jacques:1998. *Escritos*. p. 108.

**INFANS- (Im)pertinências do infantil na imagem**

brinquedo um bode expiatório mediante o qual a criança pode passar da passividade a atividade? Seria, ainda, possível intuir dessa prática uma atitude amorosa para com o objeto<sup>268</sup>? Não saberemos. O fato é que o horror desse ato permanece nos olhos do adulto que o presencia, que o flagra, como o próprio *imago do corpo despedaçado*.



**Figura 44-** Liliana Porter, *Patito*. Cibacromo. 54x 42. 1996

---

<sup>268</sup> “Vasculho o corpo do outro como se quisesse ver o que há dentro, como se a causa mecânica do meu desejo estivesse no corpo adverso (sou como aqueles meninos que desmontam um despertador para saber o que é o tempo)”. Roland Barthes. 2003.



**Figura 45-** Heidi Zumbun. *Colon*. duraflex print. 2001

O brinquedo representa no imaginário do adulto um *ícone pueril*; um objeto-infância. O brinquedo violado (quebrado, mutilado, deteriorado, manipulado de forma indevida ou transformado por ação da libido), portanto, converte-se em uma aparição *estranha*; converte-se de pueril a infantil. Mais do que meramente inquietante, como o seria um talismã ou ídolo dessacralizado e corrompido, o brinquedo violado diz de uma deterioração da infância e da emergência de uma *sordidez* que lhe é própria. Em especial, o brinquedo sobre o qual incide a libido e o desejo<sup>269</sup> é particularmente perturbador, pois contrária à alegada pureza romântica da infância, e nos dá notícia desse aspecto que fora suprimido na constituição da infância moderna e que Freud traz novamente a tona.

Faz parte da opinião popular sobre a pulsão sexual que ela está ausente na infância e só desperta no período da vida designado puberdade. Mas esse não é apenas um erro qualquer, e sim um equívoco de graves conseqüências, pois é o principal culpado de nossa ignorância de hoje sobre as condições básicas da vida sexual. Um estudo aprofundado das manifestações sexuais da infância

---

<sup>269</sup> Por vezes os aparatos fetichistas são denominados como *sex-toys*.

#### **INFANS- (Im) pertinências do infantil na imagem**

provavelmente nos revelaria os traços essenciais da pulsão sexual, desvendaria sua evolução e nos permitiria ver como se compõe a partir de diversas fontes.<sup>270</sup>

As propostas freudianas acerca da sexualidade infantil, suas formas de expressão como fundamentais para a melhor compreensão do eventual desenvolvimento psicosexual do sujeito, eram indubitavelmente incompatíveis com os ideais românticos de alegada pureza e ingenuidade pueris (o que induziria a atribuir a criança uma conduta essencialmente assexuada; e atribuir seu despertar libidinal a períodos posteriores de sua maturação). Obviamente, sendo a sexualidade infantil um pilar teórico (segundo o qual a organização da vida sexual do sujeito se origina nos estágios iniciais de sua experiência), a metapsicologia freudiana encontrou francas objeções (e ainda hoje encontra resistência) quanto a esse mérito.

Para Freud, a criança passaria por algumas fases em seu desenvolvimento sexual a partir de organizações pré-genitais (nas quais as zonas genitais não assumiram papel preponderante; são elas: as fases oral, anal e, por fim, fálica); ele também alega que a organização sexual infantil possui uma inclinação perversa polimórfica<sup>271</sup>;

(...)já que, conforme a idade da criança, os diques anímicos contra os excessos sexuais — a vergonha, o asco e a moral — ainda não foram erigidos ou estão em processo de construção<sup>272</sup>

É no contexto da sexualidade infantil que surgirá o conceito de *trauma sexual* (emergência do *sexo traumático*) como oriundo de uma *experiência sexual precoce* (da experiência com carga ou conotações sexuais a qual a criança não fora capaz de significar). É mediante ao conceito de trauma que o infantil e o sexual realizam essa

---

<sup>270</sup> FREUD, Sigmund. Em: A Sexualidade Infantil; Três Ensaio Sobre a Teoria da Sexualidade (1905).

<sup>271</sup> *Idem.*

<sup>272</sup> *Idem.*

**INFANS- (Im)pertinências do infantil na imagem**

migração de uma realidade material a uma realidade psíquica<sup>273</sup>. É nesse movimento que se legitima uma esfera *infantil* a qual, podemos doravante afirmar, *assedia* o sujeito.



**Figura 46- Márcia-X Os Kaminhas Sutrinhas,.** Instalação.

Coleção Gilberto Chateaubriand. 1995



**Figura 47- Márcia-X. Os Kaminhas Sutrinhas, (detalhe da instalação)**

<sup>273</sup>

Na constituição da psicanálise propriamente dita, portanto, a efetividade da infância e do sexual migram de uma realidade material para a realidade psíquica (...) quando Freud numa carta a Fliess formulou 'não acredito mais na minha neurótica', uma subversão se realizou na leitura da subjetividade pela psicanálise. Isso porque não seria mais pela efetividade da sedução ocorrida que se produziriam as perturbações mentais, mas no fantasma forjado de um suposto acontecimento. BIRMAN, Joel. Em: ROZA, Eliza S. e REIS, Eliana S.: 1997. p. 18-19



**Figura 48-** Paul McCarthy , *Spaghetti Man*, 1993

Breton apontara-nos, mediante a obra de Picasso (“*criador de brinquedos trágicos destinados aos adultos*”), uma proximidade marcante entre o papel outrora desempenhado pelos brinquedos em nossa infância e as obras de arte com as quais os adultos, a seu modo, *brincam*. De fato, muitas parecem ser as aproximações possíveis entre as obras de arte e os brinquedos (o jogo do carretel assim nos autoriza supor); poderíamos inclusive estipular uma relação entre essa diferença oculta, que converte um objeto cotidiano em brinquedo ao despertar o interesse pueril, e essa estratégia segundo a qual um objeto cotidiano converte-se em objeto de arte mediante o *desinteresse* que gera no artista (*ready-made*). Porém, aqui, Gombrich faz uma ressalva:

Meu cavaleiro de pau não é arte. (...) Se - como poderia imaginar - um Picasso abandonasse a cerâmica pelos cavalos de pau e enviasse os produtos dessa fantasia a uma exposição, poderíamos interpretá-lo como demonstração, como símbolos satíricos, como uma declaração de fé nas coisas humildes ou como auto-ironia - mas uma coisa seria negada até ao maior dos artistas contemporâneos: ele não poderia fazer que o cavaleiro de pau significasse para nós aquilo que significou para seu primeiro criador. Esse caminho está bloqueado pelo anjo de espada flamejante.<sup>274</sup>

Muitos serão os artistas contemporâneos que farão uso de brinquedos em suas obras. Gombrich nos diz que o significado oculto que o brinquedo comporta no jogo lúdico é vetado *até ao maior dos artistas*. E esse veto dá-se na imagem bíblica da expulsão do paraíso mediante a ameaça de um anjo-castrador. No entanto, não nos parece que esses brinquedos que nos são ofertados pela arte atualmente almejem esse *paraíso-perdido* da infância, nem sejam meramente *satíricos*, *auto-irônicos* ou *uma declaração de fé nas coisas humildes*. Longe disso, eles parecem-nos na maioria das vezes *obscenos*, *patéticos*<sup>275</sup>, *perturbadores*.

---

<sup>274</sup> GOMBRICH, E.H. *Op.cit.* p. 11.

<sup>275</sup> *I'm of the generation of artists for whom there was an extreme reaction against the handmade clichéd ideas of self-expression, including the notion that the handmade object revealed a personal, expressive psychology (...) I think it's possible now to*



Figura 49- Francis Picabia. **Retrato de Cézanne**, 1920.



Figura 50- Mike Kelley. **Craft Morphology Flow Chart**. 1991

---

*start to look at handmade things in a different way . It is no longer heroic, as it used to be- the handmade now is pitifull and it doesn't necessarily have anything to do with emotion or personal psychology. With my doll works, the viewer isn't led to reflect on the psychology of the artist but on the psychology of culture.*  
KELLY, Mike. Em: HARRISON, Charles, WOOD, Paul. 2004. p. 1100.

Sou de uma geração de artistas para os quais havia uma reação de extrema resistência ao clichê da auto-expressividade do trabalho manual, incluindo a noção de que ele revelava uma expressividade psicológica pessoal. (...) Creio que hoje podemos começar a ver o trabalho manual de forma diferente. Não é mais heróico como costumava ser - o trabalho manual é hoje patético e não tem necessariamente nada a ver com emoção ou psicologia pessoal. Com minhas obras com bonecos, o espectador não é levado a refletir sobre a psicologia do artista, mas sobre a psicologia da cultura. (Tradução livre do autor).



**Figura 51** - Nathalia Edenmont. *Toy Boy*. C-print. 2007.



**Figura 52-** Farnese de Andrade. *"Tudo continua sempre"*. 1974.

Por vezes esses brinquedos surgem em contextos místico-religiosos (como é o caso de Farnese de Andrade [1926-1996]), por vezes nos são apresentados com a frieza de evidências criminalísticas (como Heidi Zumbun [1965]) ou com exercícios de metodologia científica, seja de taxonomia (Mike Kelley [1959]) ou taxidermia (Nathalia Edenmont [1970]). Segundo Julia Kristeva, a ciência e a religião teriam o poder de mascarar a emergência do abjeto, neutralizando seus efeitos em favor da manutenção de um *corp propre*<sup>276</sup>. Por um lado o cristianismo oferece-nos a figura da *criança sagrada* e do *venham a mim as criancinhas*; enquanto a ciência moderna se ocupou da puerilidade prioritariamente como fase de maturação e desenvolvimento psicomotor. Em ambos os casos, reafirma-se o caráter absolutamente positivo da infância. Ao optar por apresentar brinquedos-violados nesses contextos, os artistas introduzem a violência, a sexualidade, e a excessiva vulnerabilidade a esses discursos. O brinquedo aqui comparece como despido de seu caráter pedagógico<sup>277</sup>, para, talvez, tornarem-se alusões pedagógicas. São objetos estranhos, pois, de uma só vez, nos demonstram uma incômoda pertinência de aspectos infantis que contrariam a construção social da infância; somos convidados a permanecer nesse perturbador “mundo de brinquedo”<sup>278</sup>; Pinóquio já nos alertará quanto aos riscos de permaneceremos demasiado tempo em um “País dos Brinquedos”.

---

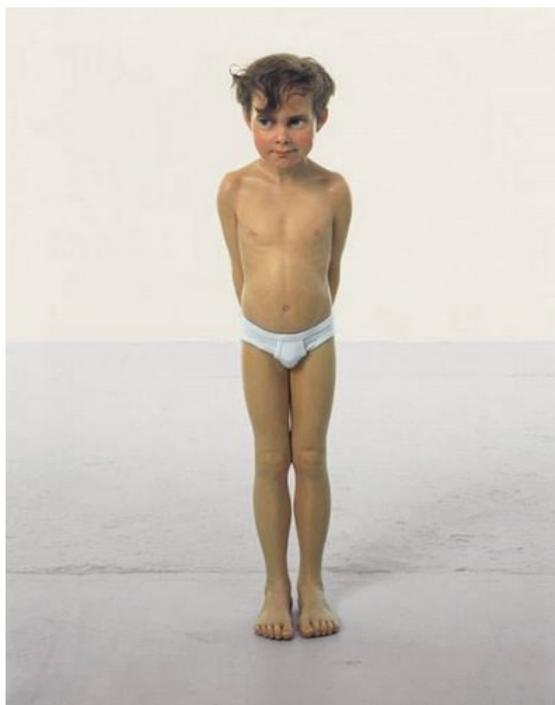
<sup>276</sup> “The French word *propre* (...) has kept the meaning of the Latin *proprius* (one’s own, characteristic, proper) and also acquired a new one: clean”. ROUDIEZ, Leon. Em: KRISTEVA, Julia: 1982. p. VIII.

“O termo francês *propre* (...) manteve o sentido do latim *proprius* (pertencente á, característico, próprio) e adquiriu um novo: limpo” (tradução livre do autor).

<sup>277</sup> Poucos são os estudos atuais sobre brinquedos que não se concentrem em suas possibilidades como instrumento pedagógico.

<sup>278</sup> FREUD, Sigmund. Escitores Cirativos e Devaneio. (1908-7).

**INFANS- (Im)pertinências do infantil na imagem**



**Figura 53-** Ron Mueck. *Pinocchio*. Fibra de vidro, pigmento e cabelo. (83.8 x 20 x 20cm). 1996.



**Figura 54-** Paul McCarthy *Tomato heads*. Vista da Instalação. Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles, 1994.



Figura 55- Luciana Paiva e Matias Monteiro. Toca (detalhe da Instalação). 2006.

Fotografia: Allan de Lana. <sup>279</sup>

<sup>279</sup>No caso das propostas do autor, o uso de brinquedos é recorrente em diferentes contextos. A primeira

utilização de brinquedos ocorreu na curta de animação *Cabalito*, de 2003 (  ). Em 2004, haviam brinquedos de pelúcia dentre os objetos que compunham a obra *Você (objetos siameses)*

(  ). No ano seguinte foram utilizados móveis musicais (  ) cujos mecanismos permaneciam expostos na instalação *Cadáveres Semânticos* e a primeira aplicação de peças do jogo *pequeno*

*engenheiro* na instalação *Retrato I- às vezes eu me lembro* (  ). Depois o mesmo brinquedo foi

utilizado em um desenho sem título realizado em parceria com Elyeser Szturm (  ), e novamente na

instalação *Auto-paisagem - como casa*, de 2006 (  ). Também em 2006 foram utilizados uma

ferrovia elétrica e um boneco da linha *lego* (  ) na instalação *Nimbus*, um coelho de pelúcia costurado

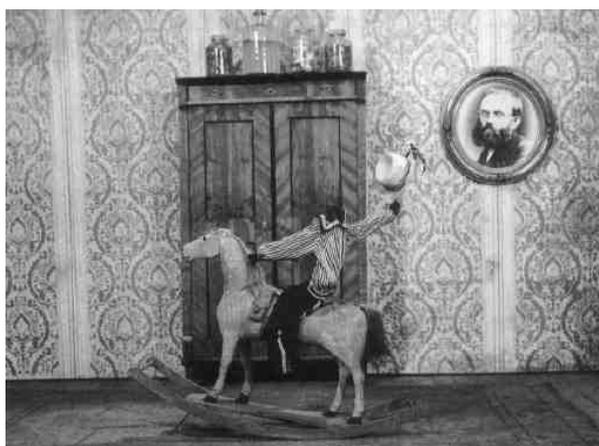
em *Toca* (  ), em parceria com Luciana Paiva, um coelho de madeira em *Cosmogonia* (  ),

orelhas de pelúcia na escultura *Retrato II* (  ) e dinossauros de brinquedo na ainda inédita

*Zootopia* (  ) de 2007.

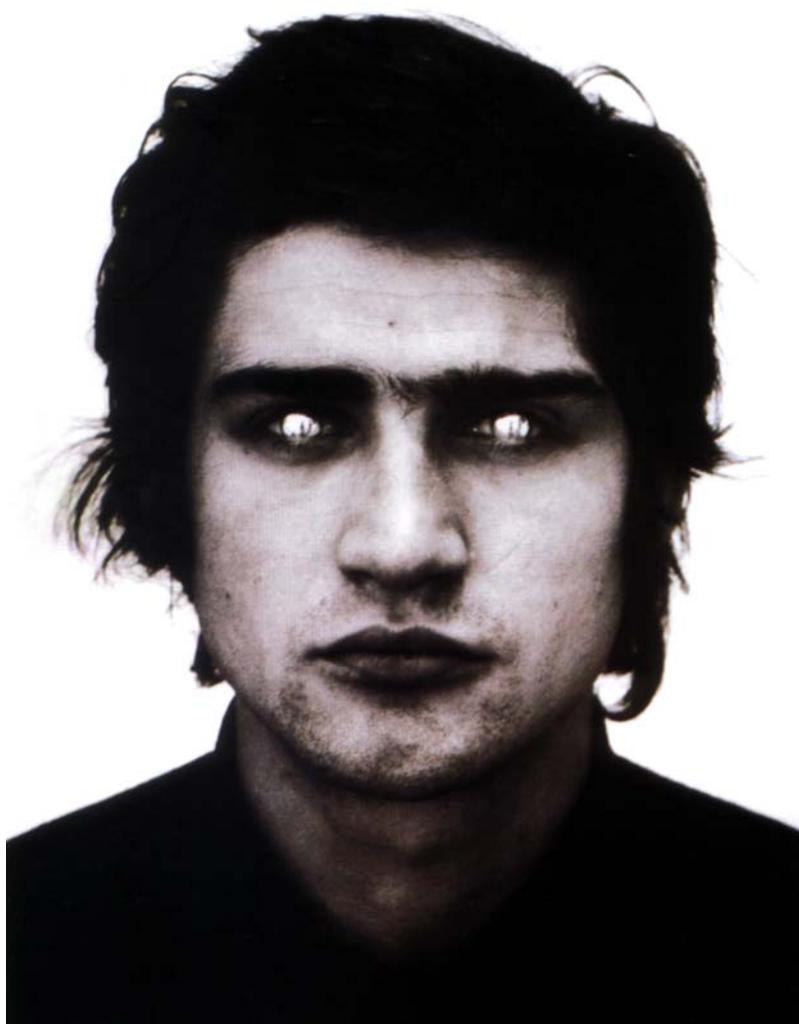
Na animação *Jabberwocky* (adaptação de poema homônimo de Lewis Carroll; 1971) Jan Švankmajer (1934) nos apresenta esse cômodo no qual brinquedos e jogos antigos se põe a jogar-se sob a tutela de uma roupa infantil animada que faz às vezes de menino. Tudo se desenrola como se tratasse do mais belo dos pesadelos: os aviõezinhos feitos de folhas de caderno escolar voam janela a fora, bonecas sentam-se à mesa em um chá voraz e canibal no qual são servidas partes de outras bonecas, os pelotões de soldadinhos se posicionam estrategicamente sobre uma mesinha, uma linha busca avidamente traçar uma saída de um jogo-de-labirinto, um canivete com o cabo esculpido como uma bela moça lança-se em um acrobático e mortífero bailado... É um cômodo oculto, um cômodo suspenso, onde a solidão do menino joga... É um mito antigo e muito caro a crença que as crianças têm de que seus brinquedos ganham vida quando ninguém os observa. Que um certo animismo secreto se apodere de seus brinquedos, como se eles tivessem uma vida oculta (e uma morte também oculta).

Nossos brinquedos antigos podem voltar e assombrar-nos com seus espasmos lúdicos, como vultos obcecados, como cadáveres sorridentes. Mediante a essa “*mirada desobediente*”<sup>280</sup> o infantil assume assim sua emergência sobre o véu de uma estranha inquietação.



**Figura 56-** Jan Švankmajer. *Still* do filme *Jabberwocky* (1971).

<sup>280</sup> PORTER, Liliansa: *Op.cit.* p. 56.



**Figura 57-** Giuseppe Penone. *Rovesciare i propri occhio* (Reverter os próprios olhos).

Fotografia. 18x13 cm. (lentes espelhadas).

### Capítulo 3. O Infantil como Sinistro

É em vão que tua imagem chega a meu encontro  
E não me entra onde estou, que mostra-a apenas  
Voltando-te para mim só poderias achar  
Na parede do meu olhar tua sombra sonhada.

Eu sou esse infeliz comparável aos espelhos  
Que podem refletir mas não podem ver  
Como eles meu olho é vazio e como eles habitado  
Pela ausência de ti que faz sua cegueira  
Louis Aragon, Apud. Jacques Lacan.

#### Olhos empoeirados, olhos monstruosos.

“a infância é o sono da razão”  
Jean Jacques Rousseau, *Emílio ou Da Educação*

“*el sueño de la razón produce monstruos*”  
Francisco de Goya

Olhinhos de madeira, porque me fitam?  
Carlo Collodi, Pinóquio.

“*Vejo os olhos que viram o imperador*”<sup>281</sup>. Com esse genuíno espanto Barthes recebe a foto do último irmão de Napoleão; e lamenta-se por, apesar de seu empenho, ser incapaz de compartilhar tal espanto com outros (“a vida é assim, feita a golpes de

---

<sup>281</sup> BARTHES, Roland:2005. p. 12

pequenas solidões<sup>282</sup>). Barthes propõe-nos que o próprio ato fotográfico se daria nesse gesto infantil, análogo àquele “gesto da criancinha que designa alguma coisa com o dedo e diz: Ta, Da,Ça!”<sup>283</sup>. De todo modo, trata-se de um gesto essencialmente mórbido, posto que este “*cela*” que nos é apontado coincide inevitavelmente com um “*isso foi*”<sup>284</sup>, “*déjà*”, “*déjà vu*”<sup>285</sup>.

Esses olhos *viram, já-viram*, e, contudo, nada mais vêem<sup>286</sup>; no entanto, mediante a eles somos, de certo modo, *espantosamente* olhados. Essa “catastrófica” reversão, ação de um *olhar empoeirado* (derradeira essência fotográfica<sup>287</sup> do olhar), desacomoda-nos como um cisco, como esse elemento que perturba e desvela no olho o sentido do tato; esse *corpo estranho* que se aloja na superfície ocular e revela-se na veemência com que os dedos investem contra as pálpebras na intenção de bani-lo<sup>288</sup>. Uma dimensão *ex-óptica* (exótica) do olhar; *isso* que o desacomoda não sendo, no entanto, propriamente visível; podemos identificá-lo apenas como a atuação de um olhar ausente.

Se nos deparamos sob o efeito desse olhar é por mero acaso, um evento banal, puro acidente: talvez fruto de uma distração, uma coincidência recorrente, o solavanco de um trem. Ele é sempre fruto de um certo equívoco, um erro<sup>289</sup>, uma

---

<sup>282</sup> *Ibidem*.

<sup>283</sup> *Idem*. p. 14.

<sup>284</sup> *Idem*. p. 115.

<sup>285</sup> As liberdades interpretativas da tradução fazem com que o filme *Blow up* de Michelangelo Antonioni seja conhecido no Brasil por *Depois daquele beijo*. Talvez a misteriosa relação que se possa estabelecer entre o termo fotográfico e *aquele beijo*, de fato, repouse sobre esse *depois*, esse *só-depois*, como essencial à fotografia, e que, de certo modo, funda em sua prática, como propõe Benjamin, a emergência de um *inconsciente óptico*. “Só a fotografia revela esse inconsciente óptico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional”. BENJAMIN, Walter:1985. p. 94.

<sup>286</sup> “as pessoas não ousavam a princípio olhar por muito tempo as primeiras imagens por ele produzidas (Daguerre). A nitidez dessas fisionomias assustava, e tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos (...)”. DAUTHENEY. *Apud*. BENJAMIN, Walter.*Op.cit*. p. 95.

<sup>287</sup> Diz-se com frequência que foram os pintores que inventaram a fotografia (transmitindo-lhe o enquadramento, a perspectiva albertiana, e a óptica da *camera obscura*). Digo: não, são os químicos. Pois o noema “Isso foi” só foi possível a partir do dia em que uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade dos sais de prata à luz) permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diversamente iluminado.

BARTHES, Roland. *Op. Cit*. p. 121.

<sup>288</sup> essa essência abraâmica do olho como pertencendo ao pó e que, por fim, “*a terra há de comer*”.

<sup>289</sup> “Se me olho a um espelho, erro- / Não me acho no que projecto”.CARNEIRO, Mário de Sá:2004. *Disperção*. p. 23.

errância; surge de onde menos se espera, como essa *visage* da mãe morta<sup>290</sup>. E tão breve esse olhar comparece, somos imediatamente perturbados por sua atuação. Trata-se, acima de tudo, de um olhar incômodo, *des-gradável*.

Frente a seu *assombroso* (*des*)encontro com a Acrópole, dirá Freud:

Naquele dia, na Acrópole, eu podia ter dito a meu irmão: 'Ainda se lembra, quando éramos jovens, como costumávamos caminhar, dia após dia, pelas mesmas ruas, em nosso caminho para a escola, e como todos os domingos costumávamos ir ao Prater, ou a alguma excursão, que conhecíamos tão bem? E agora, aqui, estamos nós, em Atenas, na Acrópole! Realmente, *realizamos* muitas coisas!' Se me for facultado comparar esse pequeno evento com um outro, maior, também Napoleão, durante sua coroação como imperador em Notre Dame, voltou-se para um de seus irmãos — deve ter sido, sem dúvida, o irmão mais velho, José — e observou: 'O que *Monsieur notre Père* teria dito disto, se ele pudesse ter estado aqui, no dia de hoje?'<sup>291</sup>

Aqui, já não se tratam dos *olhos que viram o imperador*, mas daqueles que *não o viram*; sua impossibilidade de obter êxito ou efetuar uma grande realização *aos olhos do pai*. Freud considera *ver Atenas* um grande e *ad-mirável* feito<sup>292</sup>: "Realmente, eu não poderia ter imaginado ser possível que me fosse dado *ver Atenas com meus próprios olhos* — como indubitavelmente agora está ocorrendo!"<sup>293</sup> (grifo nosso). Tal feito seria fora de cogitação a seu pai, por conta de suas muitas limitações. Assim, sua apreciação do local fica comprometida por um certo constrangimento de *ver aquilo que*

<sup>290</sup> Barthes busca por essa "verdadeira face que eu tinha amado" (BARTHES, Roland. Op. cit. p. 101) e que o leva a perceber um "vínculo umbilical com o corpo da coisa fotografada." (p.121); Tal como Didi-Huberman aponta —nos em *Ulisses* de James Joyce; "Como se fosse preciso fechar os olhos de sua mãe para que sua mãe começasse a olhá-lo verdadeiramente". DIDI- HUBERMAN, Georges. 1998. p. 32.

<sup>291</sup> FREUD, Sigmund. Um Distúrbio de Memória na Acrópole (1936).

<sup>292</sup> Pois significa que ele e seu irmão *realizaram muitas coisas*; mais do que se tratar de vencer longas distâncias físicas e, evidentemente, econômicas, é principalmente uma conquista intelectual; o interesse de Freud por Atenas é de um homem culto, que admira aquela civilização, por seus feitos, pelo conhecimento que construiu; ele a admira movido por um ímpeto arqueológico. Lá, ele se deleita como um homem culto; vê Atenas *tal qual* estudara na escola. Freud diz: "O próprio tema referente a Atenas e à Acrópole continha provas da superioridade do filho. Nosso pai se dedicara ao comércio, não tinha tido instrução secundária, e Atenas podia não ter significado muito para ele". (*Idem*).

<sup>293</sup> "ver algo com os próprios olhos é, afinal, coisa muito diferente de ouvir contar ou de ler a respeito". *Idem*.

*o pai não fora capaz*; ver mais longe do que ele poderia almejar e contemplar aquilo que não lhe fora dado a ver; portanto, superá-lo. “Parece como se a essência do êxito consistisse em ter realizado mais do que o pai realizou, e como se ainda fosse proibido ultrapassar o pai”<sup>294</sup>. Sua satisfação será perturbada por essa recriminação profunda, a qual Freud nomeia como ação de um *respeito filial*, que intervém em seu júbilo (de ver Atenas/ superar o pai).

No entanto, a comparação proposta por Freud entre o comentário hipotético dirigido a seu irmão e aquele célebre proferido por Napoleão nos habilita a supor que a constatação do sentimento de superação faz-se acompanhar por uma demanda por esse olhar do outro; não apenas esse olhar desrespeitoso ou humilhante lançado ao pai exposto em sua fragilidade<sup>295</sup> (como aquele que Cam lançou frente à nudez de Noé e o qual tentou, em vão, compartilhar com seus irmãos), mas também esse “pudesse o senhor nosso pai estar aqui”, “pudesse ele *nos ver agora*”, que só encontra apoio em uma cumplicidade fraternal.

A apreciação de Freud parece, portanto, *assombrada* por ação desse olhar ausente; Essa ausência do olhar do pai que configuraria, por fim, uma exigência de *ser visto* e uma certa convicção de que algo, de fato, o olha. Trata-se, portanto, da *inoperância* de um olhar: quer seja desses *olhos que viram o imperador* e já nada vêem; quer se refira a esse olhar paterno incapaz de *ver Napoleão como imperador* e que nele cria uma demanda pelo *olhar ausente do pai*; que, em todo caso, só pode ser inferido mediante a atuação onipresente desse *olhar do pai ausente* (o qual, analiticamente, denomina-se *super-eu*).

---

<sup>294</sup> *Idem.*  
<sup>295</sup>

A autoridade exercida pelo pai provoca a crítica de seus filhos já numa tenra idade, e a severidade das exigências que lhes faz leva-os, para seu próprio alívio, a ficarem de olhos abertos para qualquer fraqueza do pai; entretanto, a devoção filial evocada em nossa mente pela figura do pai, particularmente após sua morte, torna mais rigorosa a censura, que impede qualquer crítica desse tipo de ser conscientemente expressa.

FREUD, Sigmund. A Interpretação dos Sonhos (1900/1).

A metáfora do *olhar empoeirado* remete-nos à imagem dos grãos que, uma vez lançados sobre os olhos, desvelam a excessiva vulnerabilidade e o quão solícitos os globos oculares estão por saltarem de suas órbitas. Esse olhar *ejetado* do corpo (olhar mutilado, como aquilo que no sujeito cai *a olhos vistos*<sup>296</sup>) torna-nos inelutavelmente olhados, tal qual, outrora, Nathanael se vira refletido nos vítreos olhos de Olímpia postos a sangrar e “olhando fixamente para ele”<sup>297</sup>. Seria, talvez, lícito a Nathanael indagar em um ato de absoluta repulsa “Por que me fitam?”, como Gepeto no conto de Carlo Collodi (1826-1890)<sup>298</sup>; talvez, ainda, questionar-se: “Serei eu realmente como me fazes visto?”, pergunta que Oscar Wilde (1854-1900) não permite jamais que Dorian Gray emita, sob o risco de desiludir esse “*trompe-l’oeil*” amoroso, essa captura que o põem em luto e que termina por fazer do retrato emergência do Real. Certamente, por outro lado, a Pigmaleão não ocorreria fazer semelhantes questionamentos, pois Galatéia só o vê através dessa luz cálida que suaviza a aspereza da rocha, um olhar sedutor (atributo de Afrodite dadivosa<sup>299</sup>) que o enlaça, pois “compensa sua falta com amor”<sup>300</sup>; corresponde a seu desejo de ser amado, e, acima de tudo, de ser agradavelmente visto.

Não obstante, o olhar de Olímpia (como esse revés de um olhar olímpico) é obsceno, interminável, horrendo, insuportável; comparece e avançando sobre Nathanael como se disposto a aniquilá-lo. Não se tratam de outros senão de seus próprios olhos que o encaram e sangram<sup>301</sup>, como uma certa hemorragia na imagem<sup>302</sup>. O que Nathanael nos ensina é que esse olhar ausente que nos fita (por

---

<sup>296</sup> “Esse olhar, como parte separada do corpo, recebe na teoria lacaniana o nome de ‘objeto *a*’ e se marca por sua relação com o complexo campo do gozo”. AZEVEDO, Ana Vicentini. Em: RIVERA, Tania e SAFATLER, Vladimir (org): 2006. p. 16.

<sup>297</sup> “Então Natanael avistou o sangrento par de olhos jogado no chão, olhando fixamente para ele; Spallanzani os pegou com a mão ilesa e jogou-os na sua direção, atingindo-o no peito”. HOFFMAN, Ernst Theodor Amadeus. Em: CALVINO, Ítalo : 2004. p. 77.

<sup>298</sup> COLLODI, Carlo. 2005. p. 11

<sup>299</sup> “Empédocles, no século V a.C. , descreveu os olhos como nascidos da deusa Afrodite, que ‘confinou um fogo nas membranas e tecidos delicados’”. MANGUEL, Alberto: 2001. p. 42.

<sup>300</sup> QUINET, Antonio: 2004. p. 118

<sup>301</sup> “O oculista leva embora a boneca de madeira, sem os olhos; e o mecânico, Spalanzani, apanha no chão os olhos sangrentos de Olímpia e os arremessa ao peito de Nataniel, dizendo que Coppola os havia roubado do estudante”. FREUD, Sigmund. O Estranho (1919)

<sup>302</sup> SOUSA, Edson Luiz André de: 2006.

vezes com a severidade de um *mau-olhar* paterno) é senão um des-reconhecimento de nosso próprio olhar, refletido de um local oculto. Ele opera (pois o delegamos como um mecanismo óptico) como olhar do *duplo*; como *duplo do olhar*, necessariamente sombrio, ameaçador, lúgubre: *um olhar estranho*.

A ruína é, em si, uma marca de decadência<sup>303</sup>; ao ver Atenas, de certo modo, Freud *arruína* o pai (arruína sua imagem *infantil* do pai). Cabe a ele optar: pode, como Cam, obter júbilo nessa apreciação (que é, sem dúvida, transgressora) ou, como seus irmãos, desviar respeitosamente o olhar (voltando a face para o outro lado e encobrindo a fragilidade paterna)<sup>304</sup>. Ao contemplar Atenas e regozijar-se por ter sido capaz de vê-la, ele repentinamente *não pode crer no que vê*; *“O que estou vendo aqui não é real”*<sup>305</sup>. Talvez Freud não estivesse, até então, inteiramente convencido da existência de Atenas; talvez seu *sentimento de desrealização* fosse fruto do impacto

---

<sup>303</sup> “Sobre a Acrópole, Freud viu o que *lá não havia*, ruínas em lugar do apogeu clássico, depredadas ainda por tantos conquistadores europeus. O psicanalista viu-se, sobre a Acrópole, diante do buraco do Partenon.” RIVERA, Tania [ROSOLATO, Guy].2005. p. 53.

<sup>304</sup> Durante a noite anterior ao funeral de meu pai, tive um sonho com um aviso, placar ou cartaz impresso — bem semelhante aos avisos proibindo que se fume nas salas de espera das estações de trem — onde aparecia, ou:

“Pede-se que você feche os olhos” ou “Pede-se que você feche um olho”.

Costumo escrever isto na forma:

“Pede-se que você feche o(s) olho(s).”  
um

Cada uma dessas duas versões tinha um sentido próprio e levou numa direção diferente quando o sonho foi interpretado. Eu escolhera o ritual mais simples possível para o funeral, pois conhecia as opiniões de meu pai sobre essas cerimônias. Mas alguns outros membros da família não simpatizavam com tal simplicidade puritana e achavam que ficaríamos desonrados aos olhos dos que comparecessem ao enterro. Daí uma das versões: “Pede-se que você feche um olho”, ou seja “feche os olhos a” ou “faça vista grossa”. Aqui, é particularmente fácil ver o sentido da imprecisão expressa pelo “ou ... ou”. O trabalho do sonho não conseguiu estabelecer um enunciado unificado para os pensamentos dos sonhos, que pudesse ao mesmo tempo ser ambíguo, e, conseqüentemente, as duas principais linhas de pensamento começaram a divergir até no conteúdo manifesto do sonho.

Freud, Sigmund. A Interpretação dos Sonhos (1900).

A ambigüidade – tradução ideativa da ambivalência- é soberana nesta frase: ‘*Pede-se fechar os olhos*’: ela admite um sentido literal, um sentido figurado (complacência) e um sentido simbólico (o dever frente aos mortos). Os olhos a serem fechados são tanto os do pai quanto os do próprio Freud.

MENZAN, Renato. Em:NOVAES, Adauto [et al.]:1988. p. 461.

<sup>305</sup> FREUD, Sigmund. Um Distúrbio de Memória na Acrópole (1936).

*in-crível* de obter-se “algo bom demais para ser verdade”; talvez, de fato, seu olhar tenha sido constrangido por se dar conta de que sua visão constituía uma infração. De todo modo, ele está inelutavelmente sob a ação desse olhar arruinado, posto a fitá-lo<sup>306</sup>.

Um *olhar arruinado*; aqui revela-se uma arqueologia óptica por efeito desses olhos antigos<sup>307</sup>, olhos velhos<sup>308</sup> que nos fitam com fúria comparável àquela do olhar de deuses proscritos<sup>309</sup>. Esse olhar remoto e perturbador nos é *familiar e de velho conhecido*. Se dele intuímos um olhar ausente, é porque ele nos é lançado de um local remoto, das ruínas daquilo que o nosso fantasiar não ousa cogitar. Frente a esse incômodo olhar, nossa reação deve ser de susto, nos resta apenas como defesa apenas debitá-lo a um certo ceticismo de ordem intelectual; *não pode ser, não é real* (quando na verdade, intuímos que apenas ele é *real*). Somos vítimas desse nosso olhar *monstruoso*.

Na busca por alguma reparação ou conforto diante da ausência do olhar paterno, o pintor Johann Christoph Haizmann (1651-1700), mostra-se disposto a recorrer (negociar e se submeter) ao mais terrível dos olhares. Segundo as fontes citadas por Freud em *Uma Neurose Demoníaca do século XVII*, Haizmann alegaria ter sido por diversas vezes interpelado pelo Diabo, que lhe oferecera diversas e tentadoras dádivas, tendo em vista forjar um pacto em troca de sua alma imortal. O pintor, no entanto, teria declinado com veemência suas investidas, recusando-lhe todos as ofertas. No entanto, o acordo fora firmado e, curiosamente, os benefícios a

---

<sup>306</sup> “E agora o senhor não mais haverá de se admirar de que a lembrança desse incidente na Acrópole me *tenha perturbado tantas vezes, depois que envelheci*, agora que tenho de ter paciência e não posso mais viajar”. *Idem* (grifo nosso)

É no envelhecimento que Freud percebe a real (im)pertinência dessa visão. Ademais: “o filho não pode suportar a visão do pai frente a frente mais do que suportaria a visão de seu próprio inconsciente (...)” KOFMAN, Sarah:1996. p. 25.

<sup>307</sup> “Fez tanto luar que eu pensei nos seus olhos antigos” MEIRELES, Cecília:1977. p. 103.

<sup>308</sup> “Achei que os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo / (os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do corpo nascesse). BANDEIRA, Manuel. 1985. p. 214.

<sup>309</sup> “O ‘duplo’ converteu-se num objeto de terror, tal como após o colapso da religião, os deuses se transformam em demônios”. FREUD, Sigmund, O Estranho (1919).

serem obtidos em tal pacto que finalmente convenceram o pintor permaneceriam particularmente misteriosos<sup>310</sup>.

Na ocasião do acordo o Demônio teria encontrado o artista profundamente abatido com o recente falecimento de seu pai; já não conseguia dedicar-se com empenho a seu ofício e temia não mais ser capaz de prover seu próprio sustento. Freud supõem então que o pacto poderia ter por fim libertá-lo do estado de depressão no qual se encontrava (e argumenta que, tendo em vista a severidade dessa aflição, não seria de todo espantoso que seu alívio ou suspensão obtidos por intermédio de forças ocultas pudesse configurar uma oferta irrecusável<sup>311</sup>), mas também não há nenhum elemento no documento que aponte ou descarte essa teoria. Freud então propõe:

O pacto incompreensível teria, nesse caso, um significado direto e poderia ser assim parafraseado: o Demônio compromete-se a substituir o pai perdido pelo pintor durante nove anos. Ao final desse tempo, o pintor se torna propriedade, em corpo e alma, do Demônio, como era o costume usual em tais barganhas.

É no mínimo intrigante que um homem que nutria tamanho afeto por seu pai estivesse disposto (talvez ávido) por substituí-lo, por um período de nove anos<sup>312</sup>, pelo Diabo. Freud, entretanto, argumenta que o Diabo, a princípio, seria essencialmente um substituto paterno. Sendo Deus correspondente a uma imagem infantil idealizada do pai, a qual, gradualmente, se associam apenas características positivas, as atitudes de hostilidade e de desejo para com o pai devem ser expurgadas, dando origem a um resto negativo do pai, um resto-mau, doravante seu opositor na figura do Diabo. O pai totêmico reuniria em si essa ambivalência (como monstro legislador); sendo

---

<sup>310</sup> Nas versões disponíveis do acordo, lê-se: "Eu Christoph Haizmann, subscrevo-me a este Senhor como seu filho obrigado até o nono ano. Ano de 1669"; e "Assino um compromisso com este Satã de ser seu filho obrigado e, no nono ano, pertencer-lhe de corpo e alma FREUD, Sigmund. Uma Neurose Demoníaca do Século XVII (1923 [1922]).

<sup>311</sup> "Um motivo excelente, indubitavelmente, como concordará quem quer que possa ter um senso compreensivo dos tormentos de tal estado e que saiba bem quão pouco os remédios podem fazer para aliviar essa enfermidade". *Idem*.

<sup>312</sup> Vigência essa que, Freud argumenta, poderia de fato remeter-se a um período de gestação.

posteriormente cindido no antagonismo *pai-agregador* benévolo (do lado do *ymballein* – da linguagem e da lei) e *pai-desagregador* malévolo (*diaballein* – do caos e da punição).

O demônio mau da fé cristã — o diabo da Idade Média — foi, de acordo com a mitologia cristã, ele próprio um anjo caído e de natureza semelhante a Deus. Não é preciso muita perspicácia para adivinhar que Deus e o Demônio eram originalmente idênticos — uma figura única posteriormente cindida em duas figuras com atributos opostos. Nas épocas primitivas da religião o próprio Deus ainda possuía todos os aspectos terrificantes que mais tarde se combinaram para formar uma contraparte dele.

Na estrutura teológica abraâmica, Deus (o *pai-bom*) deve recalcar sua contraparte, enviando assim seus atributos maléficis às profundezas dos *infernus* (subsolos). Sem dúvida isso constitui uma auto-mutilação, uma vez que a tradição judaica vê na figura do Diabo a de um anjo de máximo prestígio junto a Deus e que se insurge contra sua Lei. Mais do que uma queda, o Diabo é soterrado, o que não o impede de ressurgir obsessivamente, como no caso de Haizmann. Assim, “os demônios são desejos maus e repreensíveis, derivados de impulsos instintuais que foram repudiados e reprimidos”<sup>313</sup>. De forma que o que o Diabo ofertaria a Haizmann seria esse olhar *monstruoso*, mediante o qual seus desejos inconfessáveis (como o de ser amorosamente visto pelo pai; um olhar sedutor<sup>314</sup>) encontrariam respaldo e legitimidade<sup>315</sup>.

---

<sup>313</sup> FREUD, Sigmund. *Idem*. No filme o Olho do Diabo (1960), Ingmar Bergman constrói a trama a partir de um provérbio irlandês segundo o qual “A castidade da mulher é um tersol no olho do Diabo”; a virtude de uma jovem seria um aflitivo inconveniente aos olhos do Demônio.

<sup>314</sup> “O sedutor é o que não se revela. Mas revela alguma coisa – o quê?- sobre o seduzido”. KEHL, Maria Rita. Em:NOVAES, Aauto [et al.]:1988. p. 411.

<sup>315</sup> “Entre as observações feitas pela psicanálise sobre a vida mental das crianças, dificilmente existe alguma que soe tão repugnante e inacreditável a um adulto normal quanto a da atitude feminina de um menino para com o pai e a fantasia de gravidez que dela surge.” FREUD, Sigmund. Op. cit.



**Figura 58-** Reprodução de pintura de Christoph Haizmann.

A etimologia nos ensina que o monstro é sempre um alerta (*moñere*); sua aparição alerta-nos de uma travessia proibida, pois tanto a mitologia clássica como a iconografia medieval fazem do monstro uma criatura que habita e vigia os limites do conhecimento humano (os mais absolutos alhures do saber cartográfico, os mais misteriosos engendros teratológicos da fisiologia humana ou os mais profundos e *ocultos* domínios dos saberes místicos). Se tantas vezes o trajeto do herói é preenchido por esses predadores imaginários que barram-lhe a passagem é porque, em essência, sua travessia constitui um sacrilégio. Mais do que mero alerta, o monstro é uma criatura punitiva, fruto da hostilidade *furiosa* de uma transgressão original, como resto desse assassinato primordial, espectro residual do déspota totêmico, esse pai-animal que controla as vias de gozo e as cerceia (portanto castra<sup>316</sup>), como a ameaçadora figura do pai eqüino de Hans<sup>317</sup>. O monstro lança esse olhar não civilizado, esse olhar primal e violento, olhar de medusa (como visão da castração) a qual o herói (representante idealizado da *frátria* que sobrepuja a *pátria*) deve sobreviver.

<sup>316</sup> AZEVEDO, Ana Vicentini:2001. p. 39.

<sup>317</sup> "Também os animais que aparecem nas fobias animais das crianças são muito amiúde substitutos paternos, como o foram os animais totêmicos das épocas primevas" FREUD, Sigmund. Op. cit.

Após entregar-se a esse olhar diabólico (portanto desagregador/ mutilador), ele eventualmente configura-se como insuportável em seu efeito reflexivo, pois espelha a Haizmann a sordidez de seus próprios desejos infantis; uma visão que lhe é absolutamente abjeta. Deve, então procurar redimir-se, buscando refúgio e perdão na intervenção protetora do *pai-bom*, submetendo-se, por fim, a sua lei.

*Os olhos ejetados de Olímpia, o olhar arruinado da Acrópole, o olhar monstruoso do Diabo; são esses pino occhi<sup>318</sup>, esses espelhos ásperos que se ofertam como anteparos opacos no qual o sujeito deve se des-reconhecer. A specularidade granular desses olhos não nos ofertam jamais a totalidade ortopédica mediante a qual obtemos essa miragem do eu. Aqui, somos alienados, desiludidos por força do olhar; se o dizemos olhar ausente, é porque ele nos olha a partir de um ausência, como fenda aberta no sujeito e que repercute no campo visual. É dessa fresta que o sujeito é inquietado, espiado por seu próprio olhar<sup>319</sup>; olhar estranho, que desliza... *Olhinhos de madeira, porque me fitam?**



**Figura 59-** Matias Monteiro. **Óculos-siameses**, peça integrante da série *Você* (objetos siameses). 2004.

<sup>318</sup> “*Olhos de madeira*”, como Gepeto batiza sua marionete.

<sup>319</sup> QUINET, Antoni. 2004.p. 11.

## Dos saberes obsoletos

(...) é bem possível que todos busquemos fechar os olhos às cenas de nossa infância.

Sigmund Freud, A Interpretação dos Sonhos

O estranhamento seria decorrente de um inusitado encontro com determinado elemento, fenômeno ou situação que desperta incerteza quanto ao domínio no qual se inscreve; já não se pode determinar com segurança se “a informação com a qual lidamos diz de um registro do real ou da fantasia”<sup>320</sup>. A emergência do estranho constitui-se, portanto, como um esmaecimento daquilo que Freud denominara uma “*separação nítida*” entre fantasia e realidade. O *unheimlich* refere-se, justamente, ao deslocamento dessa relação tomada por estável; deslocamento esse que, embora sutil, produz efeitos profundamente inquietantes. O estranho é, certamente, o mais próximo possível de uma *experiência apreciativa delirante*<sup>321</sup>.

É somente mediante a essa perda de nitidez e acuidade que se constrói um cenário favorável ao retorno e reiteração dos velhos mitos infantis, há muito alienados por força dos processos repressivos. Faz-se necessário que esse conteúdo permaneça nos escombros da infância, que constitua um conhecimento obsoleto, abandonado e arruinado; de tal modo que, ao adulto, só reste julgá-lo absolutamente superado. Mas o estranho diz exatamente que esse conhecimento veio à tona

---

<sup>320</sup> Freud, Sigmund. O Estranho (1919).

<sup>321</sup> “A fantasia constitui a realidade psíquica para cada sujeito, ela mediatiza o encontro do sujeito com o real”, enquanto o delírio constituiria “segundo os próprios termos de Freud, uma espécie de fantasia que invade a realidade”. JORGE. Marco Antonio Coutinho. Em: RIVERA, Tania, SAFATLER, Vladimir (org): 2006. p. 67.

Certamente poderia-se propor como *apreciação delirante* o que sugerira a psiquiatra italiana Graziella Magherini em 1989 ao propor como patologia clínica à ampla sintomatologia que denominou *Síndrome de Stendhal* (relatos de sudorese excessiva, vertigem, taquicardia, desmaios, vômitos e até mesmo delírios recorrentes entre turistas na cidade de Florença e associada à observação de determinadas obras); no entanto, fica claro que a situação apontada por Magherini (já descartada pelo meio médico, mas ainda aludida como ocorrência histórica vinculada ao surgimento do turismo burguês, como aponta James Elkins [ELKINS:2004]), já não constituiu apreciação possível.

repentinamente, como um perturbador *des-re-conhecimento*; algum elemento o invocou (*conjurou*, como diríamos daquele que convoca o oculto a comparecer e atuar no mundo), despertando e mobilizando das fundações da vida psíquica as mais antigas impressões e as convicções que essas geraram. A abrupta emergência do estranho constitui-se como um deslize por meio do qual essas velhas convicções são momentaneamente intuídas como ainda vigentes<sup>322</sup>. O estranho constitui, assim, uma repentina emergência de uma (im)pertinência infantil.

uma experiência estranha ocorre quando os complexos infantis que haviam sido reprimidos revivem uma vez mais por meio de alguma impressão, ou quando as crenças primitivas que foram superadas parecem outra vez confirmar-se<sup>323</sup>

Dessa forma, o estranho não ocorre mediante a incidência de um fenômeno absolutamente desconhecido, mas revela-se como um retorno ou reiteração daquilo que é “conhecido, de velho, e há muito familiar”<sup>324</sup>. É esse aspecto que Freud busca explicitar no termo *unheimlich*; sua ambivalência essencial entre o doméstico, amistoso e familiar (*heim*<sup>325</sup>) e o “desconhecido” ou alheio. O estranho, portanto seria uma reação de espanto diante de algo tornado *irreconhecível* por força dos processos repressivos. Não existe termo análogo na língua portuguesa; no entanto, podemos dizer que a atuação do estranho é *sinistra*, pois a etimologia latina diz-nos que *sinistro* é tudo aquilo que ocupa a parte esquerda do corpo (como a *gaucherie* francesa<sup>326</sup>), o qual por uma certa *destreza* da língua, é tomada por hemisfério oculto e misterioso do

---

<sup>322</sup> Devemos, no entanto, reforçar que trata-se de uma experiência extremamente efêmera.

<sup>323</sup> FREUD, Sigmund. *Op. cit.*

<sup>324</sup> “o estranho remete àquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar.” *Idem*

<sup>325</sup> “*Iar*”. O *heim* diz-nos desse local familiar, um “cômodo” como expressão de intimidade. O *unheimlich* é essencialmente “in/cômodo”, que não nos conforta.

<sup>326</sup> A língua francesa é destra: tudo que se desloca sem firmeza, que dá voltas, que é desajeitado, inábil, chama *gauche*, e fez desse *gauche* – noção ética, julgamento, condenação – um termo físico, de pura denotação, que substitui abusivamente a velha palavra ‘sinistro’ e designa tudo que está a esquerda do corpo (...)

ser humano. Sinistro, por assim dizer, é aquilo que está oculto no sujeito; que o constitui, mas sobre o qual ele exerce domínio consideravelmente restrito.

Freud revela-se estarecido com a constatação de que o campo de estudo da ciência da estética pareça negligenciar o estranho, optando por eleger o belo e o sublime como seus objetos privilegiados de investigação. Tal espanto é compreensível se levarmos em conta que a arte, segundo a concepção freudiana, ocupa esse ponto equidistante entre fantasia e realidade, no qual somos convocados a negociar entre esses traços. O estranho revela-nos que essa negociação não se dá sem riscos.

Quando o estranho surge em um contexto fictício, seus efeitos podem ser potencializados ou minimizados. Os contos de fada, por exemplo, lançam mão de diversas situações potencialmente estranhas (onipotência de pensamento, animação de objetos tidos por inanimados, o retorno dos mortos etc), embora nem sempre nos causem espanto. Segundo Freud, isso se deve ao fato de que os cenários que nos são ofertados nessas ficções estão suficientemente distantes de nossa experiência cotidiana para que não haja *con-fusão* entre fantasia e realidade (esse lapso incomensurável é aludido desde o início da narrativa, na temporalidade suspensa do “*Era uma vez*” ou no afastamento espacial dos “*reinos muito, muito distantes*”); ou seja, tendem a construir cenários *incríveis*. Em outras situações ficcionais, embora essa distância não seja tão clara, ela é suficiente para que não estranhemos a existência de seres místicos, desde que ocorram dentro de um sistema poético que os admitam. Apenas se o cenário ofertado pela ficção opera sob condições muito próximas a experiência cotidiana, que o efeito estranho é alcançável; somos, como diz Freud, iludidos por essas obras, pois elas prometem-nos *a verdade* (natural) e, no entanto, a *superam* (sobre-natural), como um truque, um engodo, um “*trompe-l’oeil*”.

Acima de tudo, *unheimlich* nos diz daquilo que *comparece*, uma *aparição sorrateira*, algo que *de muito oculto, vem à luz* (como propõe Schelling) como vestígio, como um *espasmo fantástico*. “Há falta, diz o desejo. É isso que falta, diz a

**INFANS- (Im)pertinências do infantil na imagem**

fantasia<sup>327</sup>; mas no estranhamento, isso que a fantasia nos oferta como objeto-fantasma, é uma imagem inesperada, angustiante e principalmente, mórbida. Uma imagem da falta tornada especular; a multiplicação dos símbolos fálicos é imagem da castração, a duplicação do ego, que garante sua sobrevivência, torna-se anunciador da morte etc. O estranho revive a ansiedade dos complexos infantis, pondo o sujeito nesse lugar de falta e angústia; é um lapso abrupto da realidade em função da fantasia que a constitui.



**Figura 60-** Hans Bellmer, La Bouche, pintura sobre fotografia, 1935-6.

---

<sup>327</sup> JORGE, Marco Antonio Coutinho. *Op. cit.* p. 64.



**Figura 61-** Jean Cocteau. Stills do filme *Sangue do Poeta*, França, 1930.

#### Capítulo 4. O infantil como ob-scenação

*We have forgotten, out of habit, our childish apprehensions. I a world we have  
ceased to mistrust ourselves.*

*Only a few of us, amid the great fabrications of society, hang on to our really  
childish reactions (...). We want to decipher skies and paintings, go behind this  
starry backgrounds or this painted canvas and, like kids trying to find a gap in a  
fence, try to look in the gaps in the world.*

Georges Bataille. *The cruel practice of art.*

#### A-fundar da imagem

O *infantil* é sempre obsceno. Ele se fixa, se emaranha na cena da infância e alude a uma *outra-cena*, que não comparece e que, no entanto, não cessa de atuar como marca de falta, como ferida, como índice de ausência;

As vivências infantis deixam literalmente marcas, mas não são em si cenas reprodutíveis – a recordação já foi conformada pela cena da fantasia e com ela já se tornou cobertura, imagem-muro ou véu sobre essa cena perdida que se tratará, em análise de *construir* (e não recuperar ou descobrir, pois ela apenas pode se constituir ficcionalmente e retrospectivamente). A vivência em si não é propriamente a imagem, pelo contrário: é seu oposto (imagem-furo, o furo na imagem), e no entanto incita a sua formação (criando ‘novas superfícies’). O originário é cena Outra, *obscena*, por assim dizer, porque põe em cheque a própria possibilidade de encenação, de representação. Sua potência é anti-cênica, in-formal, pulsante - figural, se quisermos empregar o termo de Jean-François Lyotard. Mas ele só toma lugar de originário como tal, nuclear para a constituição do sujeito, ao se organizar como cena - uma

cena que paradoxalmente é cena *ausente* (e não apenas escondida), *ferida* na imagem e no corpo.<sup>328</sup>

Uma outra-cena; aqui resistência, desafio. Somos incapazes de simbolizá-la, de representá-la, imaginá-la ou narrá-la; ela não entra em cena, é apenas aludida mediante sua ausência. Ela faz furo<sup>329</sup>, não exatamente porque rompa a cena (embora, Barthes nos aponte que suas evidências possam parecer rompantes a nossas leituras), mas porque ela a *corrompe*; ela *a-funda*, vincula-se à *sordidez* de sua origem e confere-lhe uma insondável profundidade. De fato, ela nunca efetivamente avança no proscênio, mas o polui<sup>330</sup>. O que se oculta (nos sugere ocultar) “é o verdadeiro segredo”<sup>331</sup>, segredo que situa-se “em outro lugar”<sup>332</sup>, sempre alhures; essas marcas absolutamente arcaicas, anteriores a todo o recalque<sup>333</sup>, proto-história do sujeito; resto dessa perda inaugural, fundação irreconhecível do ser<sup>334</sup>. A emergência não de um *non-sense*, mas de um *sense* que precede o *non/nom*.

Estamos em função dessa Coisa (*das Ding*) perdida, irremediavelmente perdida; *sempre-já-perdida*, em torno da qual toda a arte se mobilizaria. A arte afigura-se como construção em torno desse vazio (e, assim, alude ao ofício do oleiro na construção do vaso). Estamos, desde já, em função de seu giro, de sua gravitação inelutável: posto que sua ação nos afigura como *incontornável*, somos obrigados a ‘contorná-la’<sup>335</sup>.

<sup>328</sup> RIVERA: Kosuth com Freud. *Imagem, Psicanálise e Arte Contemporânea*: 2006.

<sup>329</sup> “O inconsciente é o real. Meço minhas palavras, se digo: o real em sua condição de furado” (...) “Ninguém sabe o que é esse furo”. LACAN. *Apud*:REGNAULT, Françoise:2001. p. 18.

<sup>330</sup> Renova “o hiato inexorável entre o ob-sceno e o proscênio, entre o Real e o Simbólico”. AZEVEDO, Ana Vicentini.: 2001. p.155.

Seu atributo como corruptora, poluidora ausente da cena é sublinhado por Ana Vicentini Azevedo acerca das Erínias na Oréstia de Ésquilo, esses sortilégios monstruosos cuja presença só é possível mediante certa cumplicidade da platéia, caso contrário: “permaneceria aprisionado no ob-sceno, para sempre ‘emitindo rajadas horripilantes e fétidas’”. *Ibidem*. p. 156.

<sup>331</sup> “O que há em *Das Ding* é o verdadeiro segredo.” LACAN, Jacques:1997. Seminário 7. p. 61.

<sup>332</sup> *Ibidem*.

<sup>333</sup> “*The abject is the violence of mourning for an ‘object’ that has always already been lost.*” KRISTEVA: 1982. *Op. Cit.* p. 15.

O abjeto é a violência do luto por um ‘objeto’ que esteve sempre já perdido. (Tradução livre do autor).

<sup>334</sup> “*the inaugural loss that laid the foundations of its own being.*”

“A perda inaugural que estabelece as fundações de seu próprio ser.” KRISTEVA, Julia. *Op. cit.* p. 5.

<sup>335</sup> LACAN. 1997. P. 148.

## **INFANS- (Im)pertinências do infantil na imagem**

Essa Coisa, da qual todas as formas criadas pelo homem são do registro da sublimação, será sempre representada por um vazio, precisamente pelo fato de ela não poder ser representada por outra coisa - ou, mais exatamente, de ela não poder ser representada senão por outra coisa.

(...) Toda a arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio.<sup>336</sup>

Revela-se, assim, a função mediadora da imagem (que a duplicação do cone perspectivo proposta por Lacan nos sugere, que Hal Foster ressalta e Rivera retoma em sua dupla pertinência *muro / furo*) que faz dela anteparo ao Real. Olhar implica em assumir um risco; o risco de não mais ver (*fruir*), que apenas antecipa o risco de ser *cego pelo vislumbre ou tocado pelo Real*. Nossos olhos; orifícios abertos e solícitos.

*Call it conventions of art, the schemata of representation, the codes of visual culture, this screen mediates the object-gaze for the subject, but it also protects the subject from this object-gaze. (...) Otherwise it would be impossible, for to see without this screen would be to be blinded by the gaze or touched by the real.*<sup>337</sup>

A imagem produz essa experiência lacunar. E, se o real fulgura, se produz uma fulguração na imagem (se uma certa transparência deixa intuir que existe algo *atrás* dessa tessitura, *através*<sup>338</sup>) logo somos desconcertados por efeito deste *alhures*. A esse ponto, no qual a imagem é corrompida pela ação do Real, chamemo-lo *informe*.

---

<sup>336</sup> *Ibidem*. p. 162.

<sup>337</sup> FOSTER, Hal: 1997. p. 140.

“Chame-a convenções da arte, esquemática da representação, códigos da cultura visual; essa tela *media* o objeto-olhar *para* o sujeito, mas também o *protege deste* objeto-olhar. (...) De outra forma seria impossível, pois ver sem essa tela seria ser cegado pelo olhar ou ser tocado pelo real. (Tradução livre do autor)

<sup>338</sup>

Rafael quando tinha 12 anos assistia em seu quarto a um filme com algumas imagens de mulheres “quase nuas”. Não se lembra ao certo que imagens eram estas e qual o filme. O que não esqueceu foi a entrada abrupta de sua mãe no quarto que o surpreendeu vendo algo que ela julgava excessivo. Colocou-se na frente da televisão ainda ligada barrando com seu corpo as imagens destas mulheres e Rafael pode então ver sua mãe-cortina, sua mãe-envelope, sua mãe transparente cuja camisola de seda deixava a vista do filho assustado o contorno de seu corpo. Imagem que teve para ele um efeito traumático e que lhe introduziu uma experiência suprematista em sua vida sexual: a presença quase obrigatória do

Informe; nada o sustenta. Sua aparição é ilegítima; mal surge, logo é “esmagado por todo lado”<sup>339</sup>. Isso porque o informe ameaça a unidade, suspende a geometria. Não se trata de um risco de *deformidade*, como decadência da forma; segundo Georges Bataille (1897-1962), o informe “*parece nada*”<sup>340</sup>; o que (lembra-nos Yves-Alain Bois) não equivale a *diferir de algo* ou *parecer algo que acaba sendo nada*<sup>341</sup>. Aqui já não há semelhança possível; a aparição do informe é abjeta (e não meramente repulsiva, como se esperaria da deformidade), pois o abjeto “é elaborado através de uma falha em reconhecer”<sup>342</sup>, como a ação desse *nada* que atua como um desafio à simbolização<sup>343</sup>. Não obstante, Bataille diz: “*Affirming that the universe resembles nothing and is only informe amounts to saying that the universe is something like a spider or a spit*”<sup>344</sup>. Bois detém-se nessa dupla proposição, nessa tensão da qual não parece haver síntese possível (“*resembles nothing/ something like*”). Aqui, seja *a aranha* ou *o cuspe*, a imagem será sempre precária, pois vincula-se àquilo que não pode ser propriamente representado; exatamente por *parecer nada/ resembles nothing* o informe só pode ser vislumbrado se *representado, parecido com algo /something like* – pois o *nada* nos é intolerável, invisível, inimaginável, insondável; portanto, sempre aludido nesse *parece* que o recobre, como uma tentativa de *formalizá-lo. Parece cicatriz, parece rasgo, parece uma perda, parece um vazio, o*

---

branco! Monocromo suprematista, inaugural de uma cegueira que faz ver: branco sobre branco de Malevitch. SOUSA, Edson Luiz André de: 2006.

<sup>339</sup> “*squashed everywear, like a spider or a earthworm*”. BATAILLE, Georges. *Formless*. Em: BATAILLE, Georges: 1985. p. 31.

<sup>340</sup> “(...) *resembles nothing*” *Idem*.

<sup>341</sup> “*resembles nothing*” *is neither to be unlike something in particular, nor to resemble something that turns out to be nothing*” BOIS, Yves-Alain:1997 . p. 80.

“*não parece nada*” não é ser diferente de algo em particular, nem parecer com algo que acaba sendo nada.” (tradução livre do autor).

<sup>342</sup> “*Essentially different from ‘uncannines’, more violent, too, abjection is elaborated through a failure to recognize its kin; nothing is familiar, not even the shadow of a memory.*”

KRISTEVA, Julia: P. 5.

“Essencialmente diferente do ‘estranhamento’, mais violento também, a abjeção é elaborada através de uma falha de reconhecer sua origem; nada é familiar, nem mesmo a sombra de uma memória” (Tradução livre do autor)

<sup>343</sup> “*A void that is not nothing but indicates withing it’s discourse, a challenge to symbolization*”. *Ibidem*.p. 51. “Um vazio que não *nada*, mas que indica em seu próprio discurso, um desafio à simbolização”. (Tradução livre do autor)

<sup>344</sup> BATAILLE. *Op. cit*.

“Afirmar que o universo parece nada e que é apenas informe equivale dizer que o universo é *algo como uma aranha ou um cuspe*”. (livre tradução do autor – grifo nosso)

*suspender das fronteiras, uma aranha, um cuspe – parece nada.* O informe é como uma máscara que tenta sugerir a face do Real<sup>345</sup>.

\*

Esse efeito de tela, efeito encobridor<sup>346</sup> remete-nos a uma brevíssima cena do filme *Brinquedo Proibido (Jeux Interdit, 1952)*, de René Clement. Na cena em questão, um rapaz convalesce em sua cama. A sua volta, todos dormem, mas seus olhos mantêm-se parcialmente abertos, em leve torpor. Talvez por temor de fechá-los definitivamente. Eis que um “horrendo espetáculo para os olhos”<sup>347</sup>: uma mariposa é atraída pela luz de uma lamparina próxima. Talvez não haja imagem mais banal que a do inseto aprisionado por um fascínio, mergulhando no terror dessa lodosa poça luminosa. E, no entanto, esse embate redimensiona-se: a luz projeta a sombra da mariposa pela casa, pelo teto, paredes, mantas, cobertas... em tudo aquilo que, na casa, dorme. A noite doméstica é inadvertidamente tomada por esse choque entre duas forças da natureza; converte-se em um campo de batalha (como sugere o som de bombardeiros) ou em um cenário.

O homem é absorto por esse duelo dramático. Seus olhos acompanham com lentidão cada movimento, cada golpe desse balé mortífero. A mariposa, por fim, cai na

<sup>345</sup>

Ao introduzir as Erínias no Simbólico proscênio, Ésquilo conta com a intervenção desse Imaginário. A Real-idade dessas figuras horrendas só pode encontrar lugar no proscênio se a platéia tratá-las como *eidós*. (...) O *eidós* dado a esse ‘informe não-ser’ que é mulher não-mulher, a esses monstros que estão alén do *génos* do monstruoso, possibilita que personagens e platéia vejam o que, caso contrário, permaneceria aprisionado no ob-sceno, para sempre ‘emitindo rajadas horripilantes e fétidas’. (...)O acesso visível ao *eidós* dessas *denáinai* Erínias é viabilizado por um recurso da ordem do Imaginário laciano, o qual os gregos usavam com maestria – a máscara, o *prósopon*. (...) A face real (e Real) que a máscara tenta sugerir, com a cumplicidade da platéia (...). É nessa ambígua interação das dimensões Real, Simbólica e Imaginário do *prósopon* - que concomitantemente torna visível e esconde – que o horror das Erínias encontra um caminho do ob-sceno para o proscênio, (...).

AZEVEDO, Ana Vicentini: 2001. pp. 156-157.

“ O gozo só se interpela, só se evoca, só se sapura , só se elabora a partir de um semblante, de uma aparência”. LACAN: 1985.

<sup>346</sup> O conceito freudiano de Lembranças encobridoras (*Über deckerinnerungen*) em inglês é nomeado de ‘Screen Memories’ – ‘Memórias Tela’.

<sup>347</sup> SÓFOCLES:1999. p. 20.

chama; ouve-se um grito, um pavor infantil. Logo justifica-se: é Paulette, a pequena órfã de guerra que a família abriga em sua morada. O jovem *desperta* então desse seu fascínio hipnótico e é abruptamente tomado por uma sonolenta impaciência. Irritado, acorda seu pequeno irmão, Michel, e pede que suba ao quarto e que a cale, para que ele possa, por fim, voltar a dormir.

Essa breve cena, mero relance, parece de certa forma condensar toda uma trama: a brutalidade bélica que parece transformada e re-significada por uma disposição lúdica; essa falta de ternura com que movimentam-se os adultos em cena; esse aparato que revela a própria mecânica elementar do cinema no mover-se das sombras; e, por fim, esse grito (apavorado, apavorante) da criança, que rompe a noite, que dá voz a uma tragédia. Ao pequeno Michel, Paulette nega sequer ter gritado.

Aqui, a imagem de dois olhares fascinados: o olhar da mariposa, capturado pela sedução da luz<sup>348</sup>, e aquele do jovem moribundo que se entrega a essa repetição, a sua invariabilidade dramática, a esse mórbido teatro *voyeur*. Pressentimos que também nos deixaríamos capturar pela singela crueldade da cena (intuímos já o termos feito), por esse bater despropositado de asas, por sua leve violência, pela ação das sombras que fazem da mariposa uma ave negra que risca a casa. Mas persiste o grito. Esse grito que vem de outro cômodo, de um local oculto, que poderia ser o grito da própria noite ou produzido pelo queimar das asas. Um grito que desperta e que encobre; um grito (*scream*) por uma tela (*screen*<sup>349</sup>)/ grito agudo, perfurante.

\*

---

<sup>348</sup> Incorreríamos em equívoco se julgássemos que a mariposa fora atraída para a luz. De fato, a luz a abala em seus referenciais; a desconcerta e faz com que todas as suas tentativas de estabelecer novas rotas, impliquem em novos impactos.

<sup>349</sup> Somos remetidos ao relato de Edson Luiz André de Sousa acerca do conto “*O sonho de um homem ridículo*” de Dostoiévski, cujo homem em questão, convicto a se matar, extenuado na expectativa de morrer, é interrompido pela pequena menina que lhe agarra o cotovelo e grita “*Mámatchka! Mámatchka!*” “neologismo afetivo para mamãe em russo”. “A menininha o salvou. O desespero da menininha o salvou. Essa cena mostra a lógica de um contato. A dor da menininha cortou esse espaço monolítico do suicida e lhe abriu uma espécie de ferida em sua certeza. Dostoiévski desenha assim um movimento de construção e dissolução de uma imagem”. SOUSA, Edson Luiz André de. Em RIVERA, SAFATLE (org). *Op. Cit.* p. 46-47.

### A boca de uma ferida aberta

Tantas vezes esse rasgo, essa ferida como emergência do informe, é intuída nos vazios corpóreos, vazios encenados no corpo; aí, a boca ocupa local de destaque como essa “ imagem do furo corporal”<sup>350</sup>, “orifício de profundos impulsos físicos”<sup>351</sup>.

The mouth is the beginning or, if one prefers, the prow of animals ; in the most characteristic cases, it is the most living part, in other words, the most terrifying for neighboring animals. But man does not have a simple architecture like beasts, and it is not even possible to say where he begins. He possibly starts at the top of the skull, but the top of the skull is an insignificant part, incapable of catching one's attention; it is the eye or the forehead that play the meaningful role of an animals jaws.

(...) on important occasions human life is still bestially concentrated in the mouth.<sup>352</sup>



**Figura 62- Ann Hamilton. *Face to Face \*22, 2001,***

(fotografias produzidas a partir da inserção de negativo fotográfico na boca da artista)

the Sean Kelly Gallery, New York.

Em *A Interpretação dos Sonhos*, relata-nos Freud a análise de seu próprio sonho que será fundamental (de certa forma lança os fundamentos) para seu entendimento da construção onírica: *O Sonho da Injeção de Irma*. No sonho em

<sup>350</sup> LACAN. *Apud*: REGNAULT, François: 2001. p. 18

<sup>351</sup> BATAILLE, Georges. *Mouth*. Em: BATAILLE, Georges: 1985. p. 59 – 60.

<sup>352</sup> *Idem*.

questão, Freud encontra Irma, uma ex-paciente por ocasião de um evento social. Ela não lhe parece nada bem, e ele então a leva a um canto reservado, com a intenção de melhor avaliar sua condição.

Levei-a até a janela e examinei-lhe a garganta, tendo dado mostras de resistência, como mulheres com dentaduras postiças. Pensei comigo mesmo que realmente não havia necessidade de ela fazer aquilo. – Em seguida, abriu a boca como devia e no lado direito descobri uma grande placa branca; em outro lugar, localizei extensas crostas cinza-esbranquiçadas sobre algumas notáveis estruturas crespas que, evidentemente, estavam modeladas nos cornetos do nariz<sup>353</sup>.

No sonho de Irma (gárgula que a culpabilidade freudiana forjou), a boca comparece como esse furo que revela, nas profundezas de um abismo íntimo, para além do domínio da internalidade orgânica do ser, o informe que tange a insuportável emergência do Real<sup>354</sup>; nódulo insolúvel, *umbigo do sonho*. Logo Freud desagrega-se nessa junta médica que passa a examinar Irma e cujo olhar atravessa as tramas. :

(...) meu amigo Leopold auscultava-a através do corpete e dizia: 'ela tem uma área surda bem embaixo, à esquerda'. Também indicou que uma porção da pele no

---

<sup>353</sup> FREUD: A Interpretação dos Sonhos. (1900)

<sup>354</sup> Sabemos pela *Interpretação dos sonhos* que, quando pequeno, Freud quis pegar 'algo bom', caiu do banquinho em que havia subido e machucou-se muito, necessitando de pontos no queixo e conservando por toda a vida uma cicatriz nesse local. (...) A hipótese de Monique Schneider é que esta queda deve ter sido de rara violência, que o menino sangrou muito (Freud diz que poderia ter perdido todos os dentes naquele momento), e que a imagem do médico ficou carregada com grande ambivalência, pois por um lado representava o auxílio, e por outro a dor, o sangue e uma impressão particularmente aterrorizada. Isto porque, ao terror da situação, deve ter-se acrescentado que o de estar sendo socorrido por um médico *caolho*. Segundo a autora, o olho vazado virá figurar uma espécie de abismo, um vazio horripilante no qual o olhar se perde e que remete a quem o olha a imagem do nada: representação extremamente sinistra, que Freud reencontrará na garganta de Irma. MENZAN, Renato. *Op. cit.* p. 452.

Para uma curiosa proposta de intersecção entre arte e psicanálise (a partir das relações propostas pelo autor entre *O Sonho da Injeção de Irma* e a produção duchampiana em Munique [1912]) recomenda-se a leitura de *Nominalisme Pictural, Marcel Duchamp, La Peinture et la Modernité* de Thierry de Duve. DUVE: 1984.

**INFANS- (Im) pertinências do infantil na imagem**

ombro esquerdo estava infiltrada (Notei isso, da mesma forma que ele, *apesar do vestido*)<sup>355</sup>

Por fim, a lastimável situação de Irma é atribuída a uma injeção administrada por Otto Hank (1884-1939) que a teria contaminado. Surge então, diante de Freud, em letras garrafais - como essa intervenção que o torna viável frente ao informe, como tela - a fórmula da misteriosa substância: Trimetilamina.

Essa boca que resiste em se abrir (a analisanda que se recusa a falar) omite o informe; ao abri-la no sonho, Freud abisma-se na mácula de suas *placas, crostas, e estruturas crespas*, em seu *cinza-esbranquiçado*. A "(...) boca aberta de Irma a mostrar coisas terríveis que devem ser inscritas, rápido, graças à intervenção de um significante: nem que seja a fórmula da Trimetilamina"<sup>356</sup>; a proteção acolhedora da fórmula criptografada que se inscreve *entre* e deixa suas marcas; essa 'intervenção significante' protege da ação desse avesso do olhar, cumpre a função de *tela*.



**Figura 63**

Jean Cocteau, Stills do filme **Le Sang d'un poète**. 1930.

<sup>355</sup> FREUD: *Op. Cit.*.

<sup>356</sup> RIVERA: Kosuth com Freud:2006.



Figura 64

Luis Buñuel, Stills do filme *Un chien andalou*. 1929.

De forma análoga temos, no filme O Sangue de um Poeta (*Le Sang d'un poète*, 1930), de Jean Cocteau (1889 –1963), a imagem da boca desenhada que ensaia falar. Essa boca posta a murmurar. O artista (o poeta<sup>357</sup>), após tê-la desenhado é surpreendido por sua ação e, com pressa, apaga-a com sua própria mão. Quer eliminar a atuação desconcertante dessa marca inesperada e indevida de sua obra. No entanto, para seu espanto, a boca que busca desesperadamente anular, omitir no desenho, de alguma forma inscreve-se e em seu corpo. Ele logo a percebe, sussurrando como um corte em sua mão. Essa visão causa-lhe um horror, uma

---

<sup>357</sup> “La poésie s’exprime comme elle peut. Je lui refuse des limites. Je suis libre. J’ai fait un film ; dans cette époque sans patries, j’ai sauté le mur des langues. Je ne suis pas un poète à buts”. COCTEAU, Jean. *Essai de critique indirecte: Le mystère laïc, des beaux-arts consideres comme un assassinat*. (publicação sem data). p. 42

A poesia se exprime como pode. Recuso-me a limitá-la. Sou livre. Fiz um filme ; naquela época, despatriado, saltei o muro das linguagens. Não sou um poeta com objetivos. (tradução livre do autor)

Como um convite, ou um desafio, Cocteau nos diz : “LE SANG DU POÈTE ne contient aucun symbole. Les gens symbolisent après. L’oeuvre se compose de faits qui s’enchaînent selon le logique du monde, ni meilleur ni pire, mais autre, où vivent les poètes”. “O Sangue de um Poeta não contém símbolo algum. As pessoas o simbolizam depois. A obra é composta por fatos que se encadeiam de acordo com a lógica do mundo, nem melhor, nem pior, mas outro, aonde vivem os poetas”. *Ibidem*. p. 45(livre tradução do autor).

angústia que o move a tentar de todo modo livrar-se dela: busca afogá-la, lançá-la ao ar. Mas a boca insiste em falar-lhe como “a boca de uma ferida aberta”<sup>358</sup> a qual ele é incapaz de calar. “*Você acha que é simples livrar-se de uma ferida fechando a boca da ferida?*”<sup>359</sup>. Em meio a seu tormento, a boca o reconforta, acalenta, acaricia-lhe os lábios e o beija. Mas a angústia persevera: a chaga fala. Por fim, em desespero, o artista comprime sua mão contra o rosto de uma estátua, e, inadvertidamente, dota a escultura do dom da fala<sup>360</sup>, inscreve-lhe subjetividade, despertando-a de seu sono milenar.

Mal adquire a capacidade de falar, a estátua constrange o poeta (esse Pigmaleão invertido) espelho adentro; ele atravessa sua superfície líquida e lança-se nessa escuridão que o espelho omite em sua reflexibilidade; experimenta essa queda, esse *mergulho no desconhecido*. O espelho termina lançando-o a um corredor, dotado de muitas portas. Munido de um olhar *voyeur*, o poeta se põe a explorar as fechaduras. Vê, então, uma sucessão de cenas e, por fim, acompanha o drama do hermafrodita.



Figura 65

Jean Cocteau, Stills do filme ***Le Sang d'un poète***. 1930.

<sup>358</sup> “*la bouche d'une blessure ouverte*” COCTEAU, Jean:1930. Tão insistentemente aberta quanto a relutância de Irma torna a sua fechada.

<sup>359</sup> *Idem*.

<sup>360</sup> Em Orfeu (*Orphée*, 1950) Cocteau começa sua releitura da trama mitológica pela apresentação do Poema *Nudism*: um livro composto unicamente de uma sucessão de páginas em branco, como desnudado de toda a palavra. Logo essa imagem do texto silenciado torna-se alegoria de inspiração mórbida (patrocinada por essa mecenas que é a morte). A estátua dotada do dom da fala, parece incorrer de semelhante sortilégio, de conseqüências igualmente mórbidas. O texto que se cala / a imagem que fala.

O hermafrodita de Cocteau comparece em partes, mutilado, sobre um *recamier* (talvez um divã<sup>361</sup>). Pouco a pouco, essas partes formam um corpo, ou *quase* um corpo, a salvo dos perigos da parcialidade. Por fim, encobrem-se ainda a(s) genitália(s), oculta(s) sob um tecido. O tecido começa a se erguer lentamente, uma cortina começa a ser suspensa, em um inquietante *strip-tease*; movimento provocante<sup>362</sup>, provocativo, sedutor e perturbador, obsceno, que o olhar hipnotizado (como sugere a espiral que não cessa de girar próxima<sup>363</sup>) julga inelutável. Entregamo-nos ao olhar; esse olhar que é esse *locus* de sedução<sup>364</sup>. Ao desnudar-se, o hermafrodita revela não sua imagem genital, na esperada confusão teratológica dos sexos, mas um texto no qual se lê um alerta: “*perigo de morte*”.



<sup>361</sup> Hermafrodita. *Still* do filme O Sangue de um Poeta, Jean Cocteau, 1930.



A Odaliska, Jean-Auguste- Dominique Ingres, 1814, *Musee du Louvre*, Paris.



Olympia, Eduard Manet, 1863, *Musee d'Orsay*, Paris.

<sup>362</sup> *Provocare*: chamar para fora. Convite (convocação) a tomar parte nesta *outra* cena.

<sup>363</sup> *Somos então remetidos a esse fascínio sedutor dos Rotoreliefs, olhar vertiginoso de Anemic Cinema* de Marcel Duchamp.

<sup>364</sup> “*It seems impossible, in fact, to judge the eye using any word other than seductive, since nothing is more attractive in the body of animals and men. But extreme seductiveness is probably related at the boundary of horror*” BATAILLE, Georges. *Eye*. Em: BATAILLE. *Op. cit.* p. 17.

“Parece impossível, de fato, julgar o olho usando qualquer outra palavra que não *sedutor*, pois nada é mais atrativo no corpo dos animais e do homem. Mas a extrema habilidade de seduzir esta, certamente, ligada ao limite do horror”. (tradução livre do autor).

“No nível escópico, não estamos mais no nível do pedido, mas do desejo, do desejo do Outro”. LACAN:1998. O Seminário, livro 11. p. 102.



Figura 66- Jean Cocteau, Stills do filme *Le Sang d'un poète*. 1930.

Também aqui, uma intervenção significativa faz muro a nossa visão. Esse veto, esse alerta, encobre o informe – *informa-o* como risco anunciado, faz dele discurso, *perigo e morte*. “*Cette opacité est signifiante par elle-même, indépen-damment de ce qu’elle cache*”<sup>365</sup>. Aqui a imagem é risco mortal. A tessitura que encobre o corpo impede-nos de prosseguir. Esse espetáculo inquietante, que é dado (*étant donné*), ofertado ao olhar voyeur, é, de certa forma, delimitado por força dessa instância postergadora. Somos postos em questão, mas não exatamente problematizados; “não há problema porque não há solução”<sup>366</sup>.

Na imagem, essa tela, essa veladura alude à fantasia em sua (des)função de moldura, recorte e anteparo. A fantasia como essa instância que des-vela o sujeito irradiado por sua profunda insatisfação. Nesse sentido, ao servir de anteparo ao Real, ao modelar-se entorno dele, a arte busca esse espaço no qual o sujeito (ou algum de seus afetos), possa crer-se viável; forja, no caso da imagem, um *ponto de vista*, no caso da psicanálise, um *lugar de fala*, em ambos os casos, um espaço *por se construir*. Nesse espaço *entre*, em que a realidade e a fantasia devem ser postas em movimento, negociadas, o apreciador participa e reveste - *re-investe* - seus próprios vazios. A arte propõe sempre novas armadilhas ao nosso olhar.<sup>367</sup>

---

<sup>365</sup> DUVE, Thierry de : 1984. P.97. “Essa opacidade é significativa por si própria, independentemente daquilo que ela encobre” (Livre tradução do autor)

<sup>366</sup> DUCHAMP, Marcel. *Apud: Ibidem* .p. 94.

<sup>367</sup> “Esse quadro não é mais do que é todo o quadro, uma armadilha ao olhar”. *Ibidem*. p. 88



**Figura 67-** *Still* do filme **A Noite**, de Michelangelo Antonioni. 1962.

## Capítulo 5. Infans como incapacidade de falar

### Palavra: objeto impossível

(...) ver é talvez esquecer de falar (...)

Maurice Blanchot, A Conversa infinita, Palavra plural.

(...) o que é preciso considerar é que a fruição está interdita a quem fala, como tal,

ou ainda que ela só pode ser dita entre as linhas.

Jacques Lacan Apud Roland Barthes, O Prazer do Texto.

Barthes cita Lacan para dizer-nos que a *jouissance* é *inter-dita*. Aqui, sugere-se uma dubiedade; por um lado, o gozo é *inter-dito*, pois seu acesso é barrado pela ação do significante Nome-do-Pai, permanecendo, para todos os efeitos, inacessível para aquele inserido na ordem do discurso. No entanto, *pode ser dito nas entrelinhas*<sup>368</sup>; ou seja, sua ação só pode ser intuída nas *brechas* da linguagem, nas falhas do discurso<sup>369</sup>. Contudo, Barthes também explora um sentido adverso e propõe: sobre uma experiência *fruitiva*, nada podemos dizer. A fruição seria, portanto, essencialmente, *“fora-da-crítica”*<sup>370</sup>; aqui “começa o texto insustentável”<sup>371</sup>, que só pode “afirmar historicamente o vazio da fruição”<sup>372</sup>.

É assim que os conceitos de fruição e *punctum* parecem convergir, pois o *punctum* refere-se àquilo que “*in the photograph resists the activity of the symbolic, or*

<sup>368</sup> “A Coisa é o objeto que jamais será encontrado (...) Ele desliza entre as palavras e as coisas (...). REGNAULT, François: 2001. p. 17.

<sup>369</sup> “Beckett falava em ‘perfurar buracos’ na linguagem para ver e ouvir ‘o que está escondido atrás’” DELEUZE, Gilles: 1997.p. 9.

<sup>370</sup> BARTHES, Roland. 2002. p. 29.

<sup>371</sup> *Ibidem*.

<sup>372</sup> *Ibidem*.

*the code, staying instead at the level of the 'nothing to say'*<sup>373</sup>, inserindo sua ação a uma esfera "*beyond speech*"<sup>374</sup>. Certamente, o *punctum* revela-se como uma aproximação dessa emergência não-simbolizada do Real<sup>375</sup>; aquilo sobre o qual "não se pode falar"<sup>376</sup> e diante do qual devemos nos calar. No entanto, segundo Jean Baudrillard (1929-2007), *isso sobre o qual não se pode falar "can also be kept silence through a display of images"*<sup>377</sup>. É essa aproximação (mortífera<sup>378</sup> e erótica<sup>379</sup>) em direção de uma emergência do Real mediante a apreciação que denominamos fruição. Nela, portanto, estaríamos entregues a "*la violence, ou la séduction. On dit qu'ici finit la philosophie (...) Ce qui est sauvage est l'art comme silence. La position de l'art est un démenti à la position du discours*".<sup>380</sup>

Ao relacionarmos a fruição como essa emergência (im)pertinente da imagem, voltamo-nos para a etimologia; *infans* refere-se àquele que não é capaz de falar; aquele cuja experiência antecede a fala, que ainda não está totalmente inserido na linguagem. Podemos argumentar pela ilegitimidade etimológica da *infância* nesse aspecto, uma vez que nossas crianças falam, por vezes com uma impressionante avidez e desenvoltura. Falam-nos de suas descobertas e desejos, fazem-nos perguntas difíceis e, por vezes, constrangedoras, contam-nos de seus medos mais intensos e ofertam-nos suas impressionantes constatações sobre tudo o que lhes é apresentado. Tropeçam, vez ou outra em algumas palavras, mas não se encabulam.

---

<sup>373</sup> "aquilo que na fotografia resiste a atividade simbólica, ao código, mantendo-se, ao invés disso, no nível do "nada a dizer". KRAUSS, Rosalind. Em: BOIS, Yve-alain, KRAUSS, Rosalind:1997.p. 193. (Tradução livre do autor).

<sup>374</sup> "além do discurso". *Ibidem*. (Tradução livre do autor).

<sup>375</sup> "O real talvez seja melhor entendido como *aquilo que ainda não foi simbolizado*, resta ser simbolizado, ou até resiste à simbolização". FINK, Bruce: 1998. p. 44

<sup>376</sup> "Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar". WITTGENSTEIN, Ludwig: 2001. p. 281.

<sup>377</sup> "*What cannot be said must be kept silent. But what cannot be said can also be kept silence through a display of images*". "Aquilo de que não se pode falar, deve-se calar". Mas aquilo de que não se pode falar pode também manter-se silenciado através de uma disposição de imagens". BAUDRILLARD, Jean. *Photography, Or The Writing of Light*. 2000.

<sup>378</sup> "(...) *the traumatic nature of an encounter with a non-symbolized Real, a Real that addresses us with the news of our own death about which there is nothing to say*". "(...) a natureza traumática de um encontro com o Real não-simbolizado, um Real que dirige-se a nós com a notícia de nossa própria morte, sobre a qual nada há a ser dito". KRAUSS, Rosalind. Op. Cit. p. 193.

<sup>379</sup> "O erotismo é, pelo menos, aquilo que é difícil falar. (...) Em princípio, a experiência erótica nos leva ao silêncio" BATAILLE, Georges: 2004.p. 396.

<sup>380</sup> "a violência ou a sedução. Dizemos que aqui termina a filosofia. (...) O que é selvagem é a arte como silêncio. A posição da arte é uma negação da posição do discurso". *Idem*. pp 13 e16. (Tradução livre do autor).

Recomenda-se atualmente aos pais que estimulem seus filhos a falar adequadamente, a argumentar e a dialogar o quanto antes. Nossa infância é, acima de tudo, polifônica; é cheia de sons e grunidos, mas também cheia de nomes bonitos e engraçados que dão gosto dizer.

Quanto ao infantil, ele parece-nos impossível de articular (talvez seja como o grito da criança que rasga a noite). O léxico que estabelecermos será sempre demasiado precário, vago (libido, sedução, abjeção, gozo, fruição, Real, Outro etc). Em sua maior parte, o infantil é omitido. Está nas entrelinhas da infância.

Aqui, recorreremos à mitologia:

\*

Narra-nos Ovídio, em *Metamorfoses*, do desencontro amoroso que se estabelece entre Eco e Narciso. *Eco*: a ninfa cuja eloquência sedutora é punida com a perda da autonomia da fala, castigada a repetir o fim das sentenças que lhe são ofertadas por outros. *Narciso*: o belíssimo jovem púbere para o qual a possibilidade de conhecer-se (desvendar a sordidez de sua própria origem) é risco mortal. Palavra (Eco) e imagem (Narciso) são *infantilizadas* (*infans* pela perda da fala autônoma/*infans* pela fascinação da cena original) e entregues à uma repetição mortífera (reverberação/ reflexão).

Ao *ad-mirar-se* na fonte (como ele, intocada <sup>381</sup>), Narciso rompe o alerta de Tirésias<sup>382</sup>. (Des)Reconhece-se na ação reflexiva das águas e desvenda o mistério de

<sup>381</sup>

*There stands a fountain in a darksome wood,  
Nor stain'd with falling leaves nor rising mud;  
Untroubled by the breaths of the winds it rests,  
Unusually'd by the touch of men or beasts;*

Lá uma fonte repousa, em obscura mata,  
Imaculada pelo cair das folhas ou pela emersão da lama;  
Imune aos sopros dos ventos repousa,  
Intocada por homens ou feras;

OVIDIO:1998. p. 85. (Tradução livre do autor).

sua própria origem: a brutalidade do ato sexual, esse coito velado, encoberto, do qual sua beleza é mera superficialidade<sup>383</sup>. É Eco quem inaugura esse risco mortal, ao reverberar as palavras de Narciso na tentativa de seduzi-lo e fornecendo-lhe, assim, uma imagem acústica pela qual ele se encanta.

Esse desenlace entre palavra e imagem é um jogo mortífero. A imagem que nos silencia, que cria em nós uma demanda pelo silêncio esmagador que antecede o Real, afigura-nos como insuportável. Reagimos contra ele, recorremos a toda sorte de *baboseiras*, por vezes não falamos *coisa-com-coisa*; reafirmamo-nos na *fala-insustentável*.

\*

Misteriosamente, toda imagem supõe que eu a veja.

Alberto Manguel, Lendo Imagens.

A Esfinge é uma terrível aparição do mistério; devora quem quer que não a desvende. *Des-vendá-la é destruí-la*; logo ela deve ser particularmente sagaz e ardilosa na formulação de seus enigmas como estratégia de sobrevivência. Quando confrontada com Édipo, a Esfinge logo se dá conta de que Édipo é também uma aparição misteriosa; ele vela em si o segredo de sua própria origem e identidade. Édipo não sabe quem é. A Esfinge certamente julgava fácil ludibriá-lo nesses termos. Propôs-lhe, então, como questão que respondesse qual a criatura que é,

---

<sup>382</sup> A ninfa Liríope concebeu Narciso após ser raptada pela divindade fluvial Cefiso. Preocupada com o destino que aguardava seu belíssimo filho (que desde a mais tenra idade fascinava a todos com sua beleza) consultou Tirésias (como Eco, flajelado por Juno) sobre o futuro da criança. Ao ser questionado se Narciso viveria muito, Tirésias respondeu “sim, se não se conhecer”/ *si se non noverit*..

<sup>383</sup> “[Narciso] enfim, vê Liríope cativa de Cefiso! Deter-se-á para sempre nessa cena primordial que é o segredo sobre si mesmo: é este conhecimento sobre si que devia evitar a todo o custo segundo Tirésias, e que se consuma no momento em que Narciso proclama: Iste ego sum! / Este sou eu!” CARVALHO, José Jorge de:1993.

Em palestra ministrada no dia 23 de agosto de 2005 no Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília por ocasião do ciclo de debates Arte & Psicanálise, Edson André Luiz de Sousa lembra-nos que Jean Genet ao tratar da obra de Giacometti dirá que na origem do belo está a ferida. Freud por sua vez proporá que na origem do belo atua o sexual. Ambas as colocações são evidentemente conciliáveis se considerarmos que na origem do belo reside o sexual *como* ferida.

alternadamente, ao curso de um dia, quadrúpede, bípede, trípode. Assim, na realidade, o que a Esfinge pergunta a Édipo é “*Quem és tu?*”. Para que essa questão constitua enigma, no entanto, é preciso que seja particularmente dúbia, de forma que a resposta é oferecida como charada, na certeza do monstro de que Édipo será incapaz de reconhecer-se.

Nesse drama *locomotivo* orquestrado pela Esfinge, surge a marca do nome próprio (“*dipous, tripous, tetrapous?*” “*Oidipous*”!). Édipo, entretanto, responde “*o homem*” (ser humano). Sua lógica é imbatível, pois este engatinha quando pequeno, adota a postura ereta quando adulto e auxilia-se por bengala ou bastão quando velho. Descreve-se assim a organização linear e cronologicamente inscrita das *eras do homem* (da puerilidade à senilidade), sem que Édipo perceba que a questão comporta seu próprio destino, afinal:

(...) na progressão da idade [Édipo] não respeita, (...) pelo contrário mistura e confunde, a ordem social e cósmica das gerações. Édipo, adulto bípede, é de fato igual a seu pai, o velho cujos passos tem o auxílio de um bastão, o trípode, cujo lugar ele tomou como o rei de Tebas até mesmo o leito de Jocasta – idêntico também a seus filhos, engatinhando com quatro patas e que são, ao mesmo tempo, seus filhos e seus irmãos<sup>384</sup>.

Confrontado com essa vaga resposta de Édipo, a Esfinge não vê opção se não dar-se por satisfeita e extinguir-se; mas como bom mistério, não extingue-se de todo (ecoa no passado, como prenúncio do oráculo, e no futuro, como alerta insistente de Tirésias). Ao reconhecer-se como um “homem” (um simples gesto poderia sugerir “um homem... como eu”) Édipo fornece-lhe uma resposta correta para todos os efeitos, embora ele não tenha total consciência do que acaba de responder. Édipo permanece incapaz de desvendar o mistério de seu próprio nome... *Nomen est omen*<sup>385</sup>.

---

<sup>384</sup> J.P. Vernant. *Apud*: QUINET, Antonio. p. 262.

<sup>385</sup> Ditado romano; o nome é o destino. Cada um recebe o nome que lhe é devido.

Ao propor intuir do mito de Édipo um complexo, Freud, de certa forma, faz o mesmo movimento de Édipo frente à Esfinge: faz do drama de Édipo um drama humano; “*Édipo nos autoriza a sermos tranqüilamente ‘homens’*”<sup>386</sup>. E, ao fim da trama, surge essa ameaça universal da castração, no reconhecimento dessa auto-flajelação, o furar dos olhos imposto como castigo piedoso (para que não precise mais encarar ninguém). Esses olhos perfurados como marca da brutalidade absurda de seus atos.

Frente a obra “O cegamento de Sansão” de Rembrandt (1606-1669), Elias Canetti (1905-1994) reconhece-se subitamente na tela:

Com esse quadro, conheci o que é ódio. Eu o sentira cedo na vida, cedo demais, com cinco anos (...) Mas não temos conhecimento daquilo que sentimos; é necessário que o vejamos nos outros para que o reconheçamos. (...) Aquilo primeiro jaz dentro de nós sem que possamos formular seu nome; então, de repente, lá está como quadro (...)<sup>387</sup>



**Figura 68** – Rembrandt van Rijn. **O cegamento de Sansão.** Óleo sobre tela. 1636.

<sup>386</sup> BLANCHOT, Maurice. 2001. p. 51

<sup>387</sup> CANETTI, Elias. *Apud*. LEITÃO, Cláudio.

A obra, como a misteriosa aparição da Esfinge, por vezes surge com a capacidade de nos inquietar profundamente. Não se trata dessa emergência ameaçadora do *decifra-me ou te devoro*, pois “tudo está para ser deslindado, mas nada a ser decifrado”<sup>388</sup>. Ao apreciador que aceite esse desafio, que se lance a esse ofício do deslindamento da obra, qual será sua surpresa caso, repentinamente, descubra-se *amarrado pela perna*, emaranhado tal qual o paciente de Winnicott (*embaraçado* mediante sua implicação na obra)? Teseu ensina-nos que o deslindamento deve levar a uma saída; é conveniente que haja alguma. Já Penélope ensina-nos o desembaraço como vocação a postergação, o desenlaço como uma prática de uma (a)morosidade. A esfinge é acima de tudo um oráculo, e o que está em jogo é sempre esse destino do sujeito...

Quando nosso nome ressurge como um objeto desconhecido (quando ele perde sua ergonomia, não mais correspondendo à forma humana), confrontamo-lo ali posto, como destacado de nós, encoberto e vagamente oculto<sup>389</sup>; devemos agir com extrema cautela., qualquer movimento, o menor incidente pode desvendá-lo<sup>390</sup>. Não é de se espantar que muitas vezes, frente a uma violenta alusão na obra, muitos passem a considerá-la inapreciável, e voltem seu olhar em outra direção, na intenção de reconfortá-lo.

---

<sup>388</sup> BARTHES, Roland. 1998. p. 69.

<sup>389</sup> “*Notre nom n’a plus forme humaine. Aucun de nous ne l’entend. (...) arrachent la housse et découvrent brusquement ce nom détaché de nous, solitaire et singulier comme un objet inconnu*”. “Nosso nome já não possui mais forma humana. Ninguém o compreende. (...) removem o véu e descobrem bruscamente este nome destacado de nós, solitário e singular como um objeto desconhecido. . COCTEAU, Jean. *Essai de critique indirecte: Le mystere laic-des beaux-arts consideres comme un assassinat*. p. 56.

<sup>390</sup> “*Parfois ce que nous souhaitons voir paraître à notre pensée (et même, un simple souvenir), nous est comme un objet précieux que nous tiendrions et palperions au travers d’une étoffe qui l’enveloppe et qui le cache à nos yeux. Il est, et il n’est pas à nous, et le moindre incident le dévoile*”.

“Por vezes o que desejamos ver surgir em nosso pensamento (e mesmo uma simples lembrança), é para nós como um objeto precioso que conservaríamos e apalparíamos através de um tecido que o envolvesse e o escondesse de nossos olhos. Ele é e não é nosso, e o menor incidente o desvela”. VALÉRY, Paul: (publicação sem data). (Tradução livre do autor)

Frente às demandas e enigmas da obra, o apreciador mais sensato bem o sabe, é preferível se abster. Frente esse gigantesco “Olhar” que paira sobre nós, a melhor estratégia talvez seja aquela de Ulisses: repetir “*Outis*”, “*Outis*”; “Chamo-me Ninguém”. A arte nos incita a desvendar nossos nomes ocultos.

\*

<sup>1</sup>Ora, em toda a terra havia apenas uma língua e uma só maneira de falar.

<sup>2</sup>Sucedeu que, partindo eles do Oriente, deram com uma planície na terra de Sinar;  
habitaram ali.

<sup>3</sup>E disseram uns aos outros: Vinde, façamos tijolos e queimemo-los bem. Os  
tijolos serviram-lhes de pedra, e o betume, de argamassa.

<sup>4</sup>Disseram: Vinde, edifiquemos para nós uma cidade e uma torre cujo topo chegue  
até aos céus e tornemos célebre o nosso nome, para que não sejamos espalhados  
por toda a terra.

<sup>5</sup>Então, desceu o Senhor para ver a cidade e a torre, que os filhos do homem  
edificavam;

<sup>6</sup>E o Senhor disse: Eis que o povo é um, e todos têm a mesma linguagem. Isso é  
apenas o começo; agora não haverá restrição para tudo que intentam fazer.

<sup>7</sup>Vinde, desçamos e confundamos ali a sua linguagem, para que um não entenda a  
linguagem do outro.

<sup>8</sup>Destarte, o Senhor os dispersou dali pela superfície da terra; e cessaram de  
edificar a cidade.

<sup>9</sup>Chamou-se-lhe, por isso, o nome de Babel, porque ali confundiu o Senhor a  
linguagem de toda a terra e dali o Senhor os dispersou por toda a superfície dela.

Bíblia Sagrada. Gênesis.

Quando criança, em sua lógica pueril, Jean Cocteau formulara a teoria de que os estrangeiros, na realidade, não falavam, apenas fingiam falar<sup>391</sup>; falseavam uma linguagem entre si, tal qual supunham os antigos romanos ao chamarem de *bárbaros* todos aqueles que não falavam latim, e por tanto, apenas balbuciavam.

Segundo as tradições abraâmicas a Linguagem fora originalmente um atributo divino; “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus”<sup>392</sup>. Foi, portanto, como herança a ser performada, que a linguagem fora confiada a Adão, e coube a ele utilizá-la para nomear toda a existência, em uma taxonomia meticulosa e precisa do mundo, tarefa cujo feito, supõe-se, nenhum idioma humano fora capaz de reproduzir.

Como legado divino, a Linguagem consistia em atribuir nome adequado a todas as coisas; ler as marcas que elas traziam em si e ser capaz de vocalizá-las, retomando, assim, suas origens (uma vez que toda a Criação teria sido originalmente tecida na Linguagem). Essa relação perdeu-se, no entanto, em Babel.

Sob sua forma primeira, quando foi dada pelo próprio Deus, a linguagem era um signo das coisas absolutamente certo e transparente, por que se lhes assemelhava. (...) Essa transparência foi destruída em Babel para punição dos homens. As línguas foram separadas umas das outras e se tornaram incompatíveis, somente na medida em que antes se apagou essa semelhança com as coisas que havia sido a primeira razão de ser da linguagem. Todas as linguagens que conhecemos, só as falamos agora com base nessa similitude e no espaço por ela deixado vazio.<sup>393</sup>

O episódio da impossibilidade da edificação da torre de Babel tornou-se mito fundador da multiplicidade das línguas como sinônimo nefasto do desentendimento e da confusão. Voltaire nos lembra, no entanto, que, remontando a sua origem,

---

<sup>391</sup> “*Quand j’étais petit, je croyais que les étrangers ne parlaient aucune langue, faisaient semblant entre eux d’en parler une*”. COCTEAU, Jean. *Op.cit* . P.135.

<sup>392</sup> Bíblia Sagrada, O Evangelho Segundo João, 1-1.

<sup>393</sup> FOUCAULT, Michel: 2002. p. 49,

(des)encontra-se o nome próprio; na etimologia do termo Babel encontramos referência ao Pai (cujo nome é, ele mesmo, desde o princípio, impronunciável na tradição Judaica): “Não sei porque é dito na Gênese que Babel significa confusão; pois *Ba* significa pai nas línguas orientais, e *Bel* significa Deus; Babel significa a cidade de Deus, a cidade Santa”<sup>394</sup>. Babel descreve, portanto, em última instância, um problema de *nomeação*.

Dando seu nome, dando todos os nomes, o pai estaria na origem da linguagem e esse poder pertenceria de direito a Deus o pai. E o nome de Deus o pai seria o nome dessa origem das línguas. Mas é também esse Deus que, no movimento de sua cólera (...), anula o dom das línguas, ou ao menos o desune, semeia a confusão entre seus filhos e envenena o presente.<sup>395</sup> [...]

[...] do que Deus os pune dando seu nome, visto que ele não o dá a nada nem a ninguém, clamando seu nome, o nome próprio de ‘confusão’ que será sua marca e seu selo? Ele os pune por terem querido construir á altura dos céus? Por terem querido alcançar o mais alto, até o altíssimo? Talvez, sem dúvida por isso, mas incontestavelmente por terem querido assim *se fazer um nome*, dar a eles mesmos o nome, construir eles mesmos seu próprio nome, reunir-se aí (‘que nós não sejamos mais dispersados’) como na unidade de um lugar que é ao mesmo tempo uma língua e uma torre, uma como a outra.<sup>396</sup>

A torre verticaliza essa busca (ao Gozo vetado pela Lei que o Nome do Pai outorga) em um movimento de ascendência; subir por meio do cozer dos tijolos, construir para si um caminho de acesso e esculpir os próprios degraus, fazer *um* nome *viável* como ímpeto arquitetônico (como um espaço que os reúna) que se eleva às alturas em um olimpo artificial; essa é a transgressão e heresia cometida pelos filhos do homem.

---

<sup>394</sup> VOLTAIRE. *Apud*::DERRIDA, Jacques: 2006. p. 12/13.

<sup>395</sup> *Idem*. p. 14.

<sup>396</sup> *Idem*. p. 16/17.

Como punição, Deus *envenena o presente*, subverte a construção trocando seu Nome (*symballein*) por confusão (*diaballein*); faz de um *nom* (nome) um *non* (não). Podemos supor que do castigo divino que se abate sobre Babel não tenham sobrado destroços ou ruínas, nem que a torre repouse, desde então, elipsada em sua própria incompletude, abandonada como um monumento a um certo fracassar da língua, mas que ela tenha experimentado uma *derrocada*, como alternância entre um movimento de aspiração vertical á uma inflição de horizontalidade. A multiplicidade de falas do ser humano revela em cada palavra certa vertigem, como memória de queda e perda sempre re-encenada na fala.

O labirinto, talvez, seja a representação horizontal da torre (a torre *dispersa por toda a superfície*); a troca de um local para ascender por um local para se perder. Afinal, não fora como um labirinto (alternadamente vertical e horizontal) que Borges concebe o universo, sua biblioteca de Babel, organizado em sua infinita radiação hexagonal?

Há quinhentos anos, o chefe de um hexágono superior [...] deduziu que a Biblioteca é total e que suas prateleiras registram todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos (número, ainda que vastíssimo, não infinito), ou seja, tudo o que é dado a expressar em todos os idiomas. [...]

Quando se proclamou que a Biblioteca abarcava todos os livros, a primeira impressão foi de extravagante felicidade. Todos os homens sentiram-se proprietários de um tesouro intacto e secreto. Não havia problema pessoal ou mundial cuja eloqüente solução não existisse nalgum hexágono. O universo estava justificado, o universo usurpou bruscamente as dimensões ilimitadas da esperança. Naquele tempo falou-se muito das Vindicações: livros de apologia e profecia, que vindicavam para sempre os atos de cada homem do universo e guardavam arcanos prodigiosos para seu futuro. Milhares de cobiços abandonaram o doce hexágono natal e precipitaram-se escadas acima, movidos pelo oco propósito de encontrar sua Vindicação. Esses romeiros disputavam nos corredores estreitos, proferiam obscuras maldições, estrangulavam-se nas escadas divinas, lançavam os

enganosos livros no interior dos túneis, morriam despenhados pelos homens de regiões longínquas. Outros enlouqueceram... As Vindicações existem (observei duas que se referem a pessoas do futuro, a pessoas talvez não imaginárias), mas os investigadores não recordavam que a possibilidade de que um homem encontre a sua, ou alguma pérfida variante da sua é computável em zero.<sup>397</sup>

Uma vez no Labirinto, só resta a Teseu o deslindamento e o temor da presença do Minotauro, a espada e o novelo<sup>398</sup>; já Dédalo, uma vez aprisionado em sua própria armadilha, recorre à verticalidade-alada. Aludamos à fábula dos Irmãos Grimm: Joãozinho e Maria abandonados na floresta (não seria a floresta, em sua escuridão vegetal, densa e sombria, a imagem do labirinto natural?) descubrem seu caminho de volta para casa pela trilha-rastro de seixos brancos abandonados que reluzem sob o luar. Em um segundo momento, a artimanha infantil substitui os seixos por migalhas de pão, e as aves que vivem nas matas banqueteiavam-se destes referenciais. Na verdade, incorporam-nos, tornando-se elas mesmas uma variação alada e inquieta da trilha a ser seguida: seixos brancos por aves brancas, novos pontos *cardeais*. Joãozinho e Maria pressentem que estão perdidos, mas seguem as aves. São elas que os guiam encaminhando-os para o lar da fartura (da bruxa) ou para o lar da inanição (madrasta)<sup>399</sup>.

---

<sup>397</sup> BORGES, Jorge Luis: Publicação sem data. Ficções. p. 64 - 66.

<sup>398</sup> O fio se perdeu; o labirinto perdeu-se, também. Agora nem sequer sabemos se nos rodeia um labirinto, um secreto cosmos, ou um caos fortuito. Nosso mais belo dever é imaginar que há um labirinto e um fio. Nunca daremos com o fio; talvez o encontremos para perdê-lo em um ato de fé, em uma cadência, no sono, nas palavras que se chamam filosofia ou na mera e simples felicidade.

BORGES, Jorge Luis: O fio da fábula, Cnossos. Em: BORGES, Jorge Luis: 1999. p. 540.

<sup>399</sup>

*It was now the third morning since they had left their father's house, and they still walked on; but they only got deeper and deeper into the wood, and Hansel saw that if help did not come very soon they would die of hunger. At about noonday they saw a beautiful snow-white bird sitting upon a bough, which sang so sweetly that they stood still and listened to it. It soon ceased, and spreading its wings flew off; and they followed it until it arrived at a cottage, upon the roof of which it perched; and when they went close up to it they saw that the cottage was made of bread and cakes, and the window-panes were of clear sugar.*

*(...)they had walked for two hours they came to a large piece of water. "We cannot get over," said Hansel; "I can see no bridge at all." "And there is no boat, either," said Grethel; "but there swims a white duck, and I will ask her to help us over." And she sang:*

*"Little Duck, good little Duck,  
Grethel and Hansel, here we stand;  
There is neither stile nor bridge,*

A torre *em queda* se torna labirinto; a linguagem tornou-se uma questão cartográfica, cujos referenciais que se tente firmar, como os *alvos* seixos alados de Joãozinho e Maria, serão, para sempre, fugidios.

A cada qual suas asas e sua viagem, a cada qual a imensidão do seu céu. Tudo está em desesperar do labirinto. Compreender que não há saída em lugar nenhum. É bem possível deslocar muros, abrir portas, derrubar paredes...(...) Podemos nos mover nele tanto quanto quisermos, em todos os sentidos, e até acreditar que somos livres.(...) Mas não se sai de si, nem da sociedade, nem do mundo. Podemos nos movimentar no labirinto, mas não podemos sair dele. Podemos mudar de posição, mas não de espaço.<sup>400</sup>

Deslocamo-nos na linguagem como caminhamos pelo espaço (e, no entanto, não saímos dela); a língua também é questão de apropriação e deslocamento: "Caminhar é ter falta de lugar"<sup>401</sup>. Caminhar é, acima de tudo, exercer uma certa

---

*Take us on your back to land."  
So the duck came to them (...) 'she shall take us over one at a time.' This the good little bird did.*

Era agora o terceiro dia desde que deixaram a casa de seu pai e ainda eles caminhavam; mas apenas adentravam cada vez mais profundamente na mata, e Joãozinho se deu conta que se não obtivessem ajuda logo morreriam de fome. Próximo ao meio dia eles viram um belo pássaro branco como a neve, sentado sobre um galho, que cantou tão docemente que eles ficaram parados para ouvi-lo. Logo ele parou de cantar, abriu suas asas e voou; eles o seguiram até que ele chegou a uma choupana, a qual, sobre um telhado pousou; e, quando eles se aproximara, viram que a choupana era feita de pão e bolo, e os vidros das janelas eram de açúcar branco.

(...) eles haviam andado por duas horas e quando depararam-se com vasto lago; "Nós não podemos atravessar," Disse Joãozinho. "Não vejo nenhuma ponte". "E também não existe nenhum barco", disse Maria; "mas ali nada uma pata branca, e eu pedirei que nos ajude". E cantou:

'Patinha, boa patinha,  
João e Maria aqui estão;  
Não há trilha ou ponte  
Nos leve em suas costas até a terra'  
Então a pata veio até eles, (...) 'ela nos levará um de cada vez'. E assim a boa avezinha fez.

GRIMM, Jacob, GRIMM, Wilhelm. Hansel and Grethel. Em: Grimm's Fairy Tales. (grifo nosso)  
(Tradução livre do autor).

<sup>400</sup> COMTE-SPONVILLE, André : 1997. p. 29.

<sup>401</sup> CERTEAU, Michel de:1994.p. 183.

semântica do espaço<sup>402</sup>. Falar também é exercer uma falta. É preciso errar, ser errante. Errar é:

Sobretudo, uma caminhada que não abre nenhum caminho e não responde a nenhuma abertura. (...) No lugar onde me encontro pelo erro, não reina mais a benevolência da hospitalidade nem o rigor, também tranqüilizador, da exclusão. (...) O erro, parece-me, não fecha, não abre: nada é limitado, e, no entanto, nenhum horizonte. (...) Errar é, provavelmente isso: ir a desencontro.<sup>403</sup>

O labirinto é o espaço do desencontro. Devemos aprofundarmo-nos, viver o desentendimento; percorrer *a linguagem e seus sulcos*<sup>404</sup>, aventurarmo-nos nessas *voltas, circunlocações, tornos, desvios* de Babel; "*Des tours de Babel*"<sup>405</sup>, local de giro e reversibilidade, de travessia e atravessamento, acima de tudo, local de eterna *passagem*.

\*

Resgatar o silêncio é o papel dos objetos

Beckett Samuel. Apud Alberto Manguel, *Lendo Imagens*.

---

<sup>402</sup> *Ibidem*.

<sup>403</sup> BLANCHOT, Maurice: 2001. p. 64, 65.

<sup>404</sup> DELEUZE Guilles :1997. p.15.

<sup>405</sup> Título original da obra de Jacques Derrida. As várias possibilidades listadas são possíveis traduções de "*tours*" apontadas por Junia Barreto, tradutora do livro; BARRETO, Junia, *Apud* DERRIDA, Jacques: *Op. cit.* p. 7.



**Figura 69- Jupiter, Mercúrio e a Virtude**, Dosso Dossi. 1515-18, óleo sobre tela.

Museu Kunsthistorisches, Viena.

Na pintura de Dosso Dossi (Giovanni Francesco di Luteri [1490-1542]), Júpiter aparece como um pintor, absorto em seu ofício de adornar as asas das borboletas. Podemos supor que Mercúrio/ Hermes, pela posição que ocupa, estaria também ele, momentos antes da cena retratada, absorto no labor de Júpiter. Seus pés alados pousam, o caduceu está posto. Hermes, detentor de toda a mobilidade, se imobiliza. Seu olhar em repouso paralisa o Universo, inspira o silêncio profundo e a calma a sua volta. No entanto, não tarda, ele volta a desempenhar seu papel de mediador. Eis que entra a corpulenta Virtude, clamando pela arbitragem de Júpiter em suas desavenças com a Fortuna. Mercúrio / Hermes com o dedo em riste sobre os lábios pede que cale suas lamúrias e impede que ela perturbe Júpiter. A alegoria mitológica nos propõe que arte deve gozar de autonomia frente às demandas da virtude (ou, mais precisamente,

uma vez que pode tratar-se, de fato, de um auto-retrato<sup>406</sup>, que o pintor mediante a urgência de seu ofício deve ignorar as demandas da virtude).

Temos a imagem de uma dupla resignação: de um lado a Virtude, a qual pede-se que se cale, que não insista e abdique de suas súplicas, e por outro Mercúrio/Hermes que, após um momento de pausa, volta a desempenhar seu papel como representação do movimento e da relação com o outro<sup>407</sup>. “*Hermès est un guide, qui épargne au profane les risques d’errance et de perdition. Mais il est aussi l’inventeur de la lyre et se trouve aux origines de la poésie*”<sup>408</sup>. É sobre a égide da passagem, dos caminhos (e descaminhos) que Hermes se apresenta como *intermédio*. É ele que *encaminha* os mortos a Caronte, ele que zela pelos comerciantes, mercadores e ladrões e também cumpre ser o mensageiro dos deuses. Seria, portanto, deidade ideal também aos ofícios da apreciação.

O intérprete - que tem no deus Hermes sua mais conhecida figuração - está longe de ser um mero e neutro transmissor de mensagens. Sua atividade de levar informação (ou conhecimento) de um remetente que sabe a um destinatário que não sabe não é um processo tão direto e ligeiro, como nos faria crer certas representações da divindade (com asas nos calcanhares). Nas palavras de Crapanzano, ‘ele é um mensageiro que busca uma mensagem’, às quais acrescento que o ato de busca tem precedência sobre o objeto buscado.<sup>409</sup>

---

<sup>406</sup> Como sustenta Andree Hayum: HAYUM, Andree, 1999.

<sup>407</sup> “Hermes, deus do umbral e da porta, mas também das encruzilhadas e das entradas das cidades representa o movimento e a relação com o outro”. AUGÉ, Marc: 2003. p. 56.

<sup>408</sup> “Hermes é um guia que salva o profano dos riscos da errância e da perdição. Mas é também o inventor da lira e se encontra nas origens da poesia ». JACOB, Christian: 1981. p. 30. (tradução livre do autor)

<sup>409</sup> AZEVEDO, Ana Vicentini de: 2001. p 19 (Vicent Crapanzano). Podemos ainda somar as colocações de Maurice Blanchot:

Lembro-me de que a primeira significação da palavra encontrar não é de forma alguma encontrar, no sentido do resultado prático ou científico. Encontrar é tornear, dar a volta, rodear. Encontrar um canto é tornear o movimento melódico, fazê-lo girar. Aqui não existe nenhuma idéia de finalidade, ainda menos de parada. Encontrar é quase exatamente a mesma palavra que buscar, que diz: ‘dar a volta em’.

BLANCHOT, Maurice: 2001. p. 63, 64.

**INFANS- (Im)pertinências do infantil na imagem**

Hermes - deus dos caminhos e da apreciação - surge como a imagem da mediação que clama por silêncio. Seu suspiro contido entre seus dedos, o hálito que busca apaziguar as súplicas da Virtude, e, de certa forma, garante-nos, como fizera Erasmo: *Silentii tutum praemium. A recompensa do silêncio é garantida*. Como poderíamos 'entendre'<sup>410</sup> essa demanda por silêncio frente à obra?

★

Frente a frente, derramando enfim todas as palavras,  
dizemos, com os olhos, do silêncio que não é mudez.  
Ana Cristina César. *Encontro de assombro na Catedral*.



**Figura 70-** Michelangelo Antonioni. *Still* do filme **O Eclipse**, 1962.

Entre Vittoria (Mônica Vitti) e Piero (Alain Delon) se impõe uma pilastra. Não só o intervalo imposto pela arquitetura; um silêncio profundo e o luto que cala a algazarra da bolsa de valores. *L'Eclisse* (1962) é a parte final do que ficou conhecido como a

---

<sup>410</sup> Termo francês: *Entendre*: ouvir, escutar, perceber, compreender.

*trilogia da incomunicabilidade* de Michelangelo Antonioni (composta também por *L'Avventura*, de 1960 e *La Notte* de 1961). Antonioni resistia com veemência a esse título; “A incomunicabilidade é algo que sempre me atribuíram. Ninguém pensa se é verdade que existe essa incomunicabilidade de que todos me falaram e todos me atribuíram”<sup>411</sup>.

Certamente o termo *incomunicabilidade* refere-se ao fato de que algo é sempre omitido na trama; as personagens parecem não ter mais o que dizer, como se fossem repentinamente assediadas pela erosão de um sentimento, por uma certa falência afetiva, um acontecimento secreto que se dá como *conseqüência*, *constatação*. Instaure-se esse espaço para o inaudito (como uma hecatombe urbana).

(...) os tempos mortos de Antonioni não mostram somente as banalidades da vida cotidiana, elas coletam as conseqüências ou efeitos de um acontecimento relevante que é apenas *constatado* enquanto tal, mesmo sem ser explicado (a separação de um casal, o repentino desaparecimento de uma mulher...). O método de constatação em Antonioni tem sempre esta função de reunir os tempos mortos e os espaços vazios: tirar todas as conseqüências de uma experiência decisiva passada, uma vez que já está feito e que tudo foi dito. Quando tudo foi dito, quando a cena maior parece terminada, há o que vem depois...<sup>412</sup>

No vagar de Lídia (personagem de Jeanne Moreau em *La Notte*, de 1961) revela-se um pressentimento que se inscreve no espaço; a degradação de um sentimento transposto a uma escala urbana: a ruína, a cidade arruinada<sup>413</sup>; “nas minhas histórias(...) acontecem sempre coisas mais internas que externas”<sup>414</sup>. O relógio quebrado a aspereza da ferrugem (em contraste com a delicada e alva mão da personagem) em uma porta para sempre fechada; esses objetos *desfuncionalizados*,

<sup>411</sup> ANTONIONI, Michelangelo. *Apud*: Documentário Michelangelo Antonioni, Produção Rai Trade.

<sup>412</sup> DELEUZE, Gilles: 1990. p. 16.

<sup>413</sup> Giovani (Marcello Mastroianni, no mesmo filme) conduz-se em um vaguear semelhante em seu apartamento pela sucessão de livros e corredores; labirinta-se.

<sup>414</sup> ANTONIONI, Michelangelo. Em Documentário Michelangelo Antonioni. Produção Rai Trade.

esses espaços corrompidos são vestígios que apontam a própria imagem do relacionamento amoroso que sucumbe. Que *já* sucumbiu.

Para Antonioni esse silêncio de fato articula, “não é mudez”: “Durante o silêncio podem ser ditas tantas coisas... A imagem tem uma força própria, fala por si, não precisa da palavra, muitas vezes”<sup>415</sup>. Em *O Eclipse*, a jovem tradutora Vittoria, após o rompimento de um romance, começa um relacionamento com Piero, um jovem e ambicioso corretor. No entanto, essa relação já começa de certa forma fracassada. Ressoam os versos de Dylan Thomas que tanto marcaram Antonioni: “Alguma certeza deve porém existir, se não a de amar bem, ao menos a de não amar”<sup>416</sup>. Piero e Vittoria são amantes acometidos por essa falta de afeto (estão de certa forma disponíveis e solícitos, porém alienados em uma espécie de renúncia afetiva). *O Eclipse*: dois corpos celestes se (des)encontram, se omitem e partem. De fato, o filme surge dos efeitos dessa *confluência*:

*I am in Florence to see and film a solar eclipse. Unexpected and intense cold. Silence different from all other silences. One light, different from all other lights. And then darkness. Total stillness. All I am capable of thinking is that during an eclipse even feelings probably come to a halt.--It is an idea that has vaguely to do with the film I am preparing--more a sensation than an idea, but a sensation which defines the film even when the film is far from being defined. All the work and the shots that came after have always been related back to that idea, or sensation, or premonition. I have never been able to leave it aside.*<sup>417</sup>

---

<sup>415</sup> *Ibidem.*

<sup>416</sup> *Apud.* MACHADO, Tiago Mata. Vittoria diz a Piero “Gostaria de não amá-lo ou amá-lo muito melhor”.

<sup>417</sup>

Estou em Florença para ver e filmar um eclipse solar. Um frio intenso e inesperado. Silêncio diferente de todos os silêncios. Uma luz diferente de todas as luzes. E então a escuridão. Uma imobilidade total. Tudo que posso pensar é que até mesmo os sentimentos detêm-se – é uma idéia que de forma vaga tem a ver com o filme que estou preparando – é mais uma sensação que uma idéia, mas uma sensação que define o filme mesmo estando o filme tão longe de ser definido. Todo o trabalho e tomadas que vieram depois sempre estiveram relacionada àquela idéia, ou sensação, ou premonição. Nunca fui capaz de deixá-la de lado.

ANTONIONI, Michelangelo. *Apud:* BRAMANN, Jorn K.: 2005. (Tradução nossa).

*INFANS-* (Im)pertinências do infantil na imagem



**Figura 71** Michelangelo Antonioni. *Still* do filme **O Eclipse**, 1962.

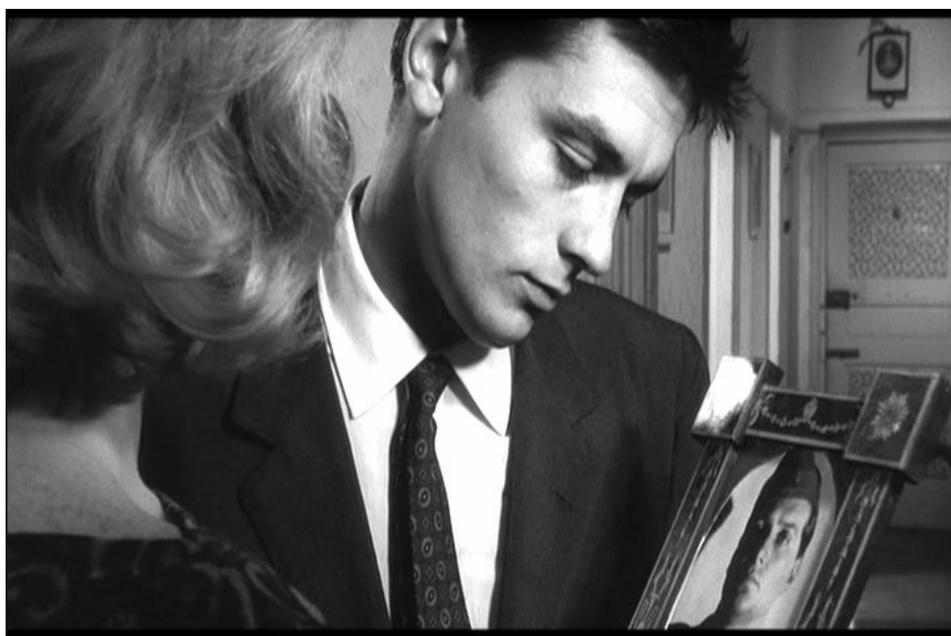




Figura 72- Stills do filme **O Eclipse**, de Michelangelo Antonioni. 1962.

O romance culmina em um encontro marcado, mas ao qual nenhum dos dois comparece. Comparece a câmera (e o público), que durante aproximadamente sete minutos não registra nada senão o vazio deixado pelos amantes; esse desencontro, essas ausências que aprofundam-se; a trivialidade dessa catástrofe.

Em outro momento da trama, temos a estratégia de Vittoria de ver por entre as pernas da estátua<sup>418</sup>. Um monumento, escultura que se oferece a um recorte, como uma moldura de bronze, através do qual se olha o mundo; o banal (a dança melódica e descompromissada dos mastros a debaterem-se sob a ação do vento) visto nesse abrir das pernas, descortinar da estátua. Um corpo que margeia o espaço; uma pilastra que, no desembaraçar das pernas, se perfura.

\*

---

<sup>418</sup> Nas cenas iniciais do filme ela antecipa essa estratégia, organizando e dispondo objetos em frente a uma moldura vazia.

**INFANS- (Im)pertinências do infantil na imagem**



**Figura 73-** Visitante interagindo com a instalação *Cadáveres Semânticos* de Matias Monteiro. Mostra *Bibliofagia*, Galeria Fayga Ostrower, Funarte Brasília. 2005.

### ***Fragmentos conclusivos***

Eu sou uma pessoa das palavras (elas me possuem, sem escapatória). Mas me percebo devastada pelo impacto da imagem. À sua grandiosidade. Mesmo que esta grandiosidade me perca no momento exato do aprisionamento – me perca deste pertencimento até então inequívoco às palavras (que não é um pertencimento tranquilo, mas é sempre uma garantia).

(...) A filosofia se apóia numa certa boa-vontade de pensamento, numa disposição consciente para a reflexão. A arte, não. Trata-se de uma imposição, não há escolha, não há escapatória, linha de fuga ou rota de saída. Não há portas de emergência.

Ana Janaina Souza, *A cama em sua carne*.

A presente dissertação buscou intuir da fruição (*jouissance* da obra) uma emergência infantil.

\*

O infantil, de certa modo, é aquilo que da infância resta (*unrests*), uma aparição ilegítima (talvez esse *ghost of christmas past*, de Charles Dickens [1812-1870]).

\*

Não podemos esperar muito das imagens. Elas, por vezes, nos oferecem pouco (“se tivermos sorte, uma pequena epifania”<sup>419</sup>), o que, em todo caso, já é o suficiente, já nos basta. Mas existe tanto que elas não nos dão a ver...

\*

Muitas são as imagens que nos habitam. Vivemos todos em nossos próprios *museus imaginários* (cujo curador-chefe será sempre a morte<sup>420</sup>), em meio a nossas mais antigas figuras. Se, por vezes vivemos secretamente nossas imagens, das quais

---

<sup>419</sup> MANGUEL, Alberto: 2001. p. 316.

<sup>420</sup> “*Death would thus be the chief curator of our imaginary museum (...)*”. KRISTEVA, Julia: 1982. p. 16. “A Morte seria, então, curador- chefe de nosso museu imaginário”.(Tradução livre do autor).

somos *presas tão fáceis*, é por que elas nos pertencem, mesmo quando nos antecedem de muito. Nossas imagens nos olham, nos perfuram; a arte é um exercício de crueldade<sup>421</sup> e, nos casos mais extremos, uma tentativa de assassinato<sup>422</sup>. A logofilia (como esse apreço desmedido às palavras) constitui legítima defesa, como uma forma mais ou menos velada de iconoclastia. As imagens despertam em nós o senso crítico, o gosto e, por vezes, a convicção de não-ver.

\*

O devir da obra, como emergência poética, se constitui nesse momento de encontro (sempre fortuito) que revela uma certa tendência a um desencontro fatal. Na fruição *possuímos* e somos *possuídos* - somos, doravante, *despossuídos* na imagem; a fruição é um exercício de *despertencimento* e desamparo. E é exatamente por isso que, na fugacidade da fruição (quase um equívoco, uma certa fatalidade), o infantil nos assedia na imagem.

\*

Na imagem, o infantil é um limiar (sórdido e terrível como é o limiar do sujeito). Ele é *isso* que me vem de Outrem; é estrangeiro “vem de outro lugar e nunca está onde estamos, pertence a nosso horizonte e não aparece em nenhum horizonte representável, de forma que o invisível seria seu ‘lugar’(...)”<sup>423</sup>. Ele torna impossível uma relação ortopédica na imagem; o infantil é essencialmente anti-ergonômico: desacomoda, é excessivo... é um certo risco lúdico, um fulgurar estranho, olhadela obscena, silêncio transgressor. Nos punge, nos fere, nos assedia e corrompe... é esse “não posso prosseguir”. Nosso intelecto é, aqui, constrangido, nosso empenho óptico ludibriado. Se fracassamos nas imagens, se elas podem nos por a fracassar e induzirem-nos ao erro (a *errância*), é senão por esse desconhecimento sutil, essa sábia ignorância, como um *não-saber* precioso (por vezes intuído como pueril) que

---

<sup>421</sup> The Cruel Practice of art. Título do ensaio de Georges Bataille.

<sup>422</sup> “*Des beaux-arts consideres comme un assassinat*”. Título do Livro de Jean Cocteau.

<sup>423</sup> BLANCHOT, Maurice: 2001. p 99.

nos põe a ver e sermos vistos; o fracasso da visão erige o olhar como falta. *Não se pode prosseguir.*

\*

Aqui, concluímos nosso empenho, essa *errância* nos ofícios da escrita. Aqui começa a ausência da dissertação, seu abandono... cedemos a esse inevitável desfecho (um desenlace). Todo o texto iniciado é um exercício insensato; e como toda insensatez, entregamo-nos a ele com alegria, de bom-grado. Mas a escrita guarda sempre seus segredos. O fim do texto, sua descontinuidade, talvez seja o início de uma escritura; onde ele finda, parece não mais perseverar, que perdure, que seja renovável, que viva, como diz Benjamin. A escrita resta. Aqui, onde já não nos é mais dado a ler, deixemo-nos aos cuidados das palavras lidas. Que se iniciem, então, a sucessão de páginas ausentes...

\*

## **Bibliografia**

- ABREU, Casimiro de. **Obras**. Rio de Janeiro: Minist. Educ. e Cult. 1955.
- ALMEIDA, L. G. V. **Teatro e teoria na Grécia Antiga**. Brasília: Thesaurus, 1999. v. 1. 104 p.
- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: Uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes. 2001.
- ARIES, Philippe. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1981.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte moderna**. São Paulo: Companhia das letras. 1992.
- AUGÉ, Marc. **Não-Lugares, introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas : Papyrus, 2003.
- AZEVEDO, Ana Vicentini. **A metáfora paterna na psicanálise e na literatura**. São Paulo: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. **A Queda Imaginária**. Em: O Ar e os Sonhos, Ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BANDEIRA, Manuel. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar. 1985.
- BARTHES, Roland. **A Morte do Autor**. Em: O Rumor da Língua. São Paulo: Editora Brasiliense. 1988.
- \_\_\_\_\_. **Fragmentos de um discurso amoroso**, São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. **O óbvio e o obtuso. Ensaio Críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- \_\_\_\_\_. **A câmara clara**. São Paulo: Nova Fronteira. 2005.
- \_\_\_\_\_. **O Prazer do Texto**, São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- BARTUCCI, Giovanna (org). **Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- \_\_\_\_\_(org). **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. São Paulo: Arx. 2004.
- \_\_\_\_\_. **Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939**. EUA: University of Minnesota Press: 1985.
- BAUDELAIRE, Charles. **O artista, homem do mundo, homem das multidões e criança**. Em: Sobre a modernidade: O pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

- BENJAMIN, Walter. **Infância em Berlim por volta de 1900**. Em: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Rua de Mão única*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987
- \_\_\_\_\_. **Obras escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. **A Tarefa-Renúncia do Tradutor**. Em: HEIDERMAN, Werner. *Clássicos da Teoria da Tradução, Volume I*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2001.
- BIRMAN, Joel. **O Sujeito na leitura: Comentários psicanalíticos sobre a experiência da recepção**. Rio de Janeiro: Univ. Est. Rio de Janeiro, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Rio de Janeiro: Editora Globo S.A. 1986.
- \_\_\_\_\_. **O fio da fábula**, Cnossos. Em: BORGES, Jorge Luis: 1999.
- BLANCHOT, Maurice. **A Conversa infinita 1- A palavra plural**. São Paulo: Escuta. 2001.
- \_\_\_\_\_. **O Espaço Literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOIS, Yve-alain, KRAUSS, Rosalind E. **Formless: A user's guide**. *New York: Zone Books*, 1997.
- BOURGEOIS, Louise [et. al.]. **Destrução do pai, reconstrução do pai**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Esthétique relationnelle**. *France: Le presses du réel*, 2001.
- BRETON, André. **Manifestos surrealistas**. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2001.
- BRETT, Guy. **Helio Oiticica**. Paris: J Paume, 1997.
- BURGIN, Victor, **Geometry and Abjection**. Em: *In/Different Spaces, Places and Memory in Visual Culture*, Los Angeles: University of California Press, 1996.
- CARNEIRO, Mário de Sá. **Poemas**. São Paulo: Companhia das Letras. 2004.
- CERTEAU, Michel de. **Caminhadas pela Cidade**. Em: *A Invenção do Cotidiano- artes de fazer*, Petrópolis : Ed. Vozes, 1994.
- CÉSAR, Ana Cristina. **A Teus pés**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.
- CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COCTEAU, Jean. **Essai de critique indirecte: Le mystère laïc - des beaux-arts considérés comme un assassinat**. Paris: B Grasset. Publicação sem data.
- \_\_\_\_\_. **Journal d'un Inconnu**. Paris : Paris: B Grasset. Publicação sem data.
- COLLODI, Carlo. **Pinóquio**. Porto Alegre: L&PM, 2005.
- COMTE-SPONVILLE, André. **Tratado do Desespero e da Beatitude**. São Paulo: Martins Fontes. 1997.

- CONTRIM, Cecília, FERREIRA, Glória (orgs). **Escritos de Artistas, Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. **Histórias de cronópios e de famas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- CROW, Thomas. **Modern art in the common culture**. Hong Kong: Yale University Press. 1998.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34. 1997.
- \_\_\_\_\_. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: ed. 34, 1998.
- DUCHAMP, Marcel. **Duchamp du signe**. France: Flammarion, 1994.
- DURAS, Marguerite. **Escrever**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- DUVE, Thierry de. **Nominalisme Pictural, Marcel Duchamp, Le Peinture et la Modernité**. Paris: Les éditions de Minuit, 1984.
- ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e inderteminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- ELKINS, James. **Pictures & tears: a history of people who have cried in front of paintings**. New York: Routledge, 2004.
- FERREIRA, Glória [org]. **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte. 2006.
- FINEBERG, Jonathan. **The Inocent eye, Childen's art and the modern artist**. New Jersey: Princeton University press, 1997.
- FINK, Bruce. **O sujeito lacaniano, entre a linguagem e o gozo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- FOSTER, Hal. **The Return of the Real, the avant-garde at the end of the century**. London: The MIT Press. 1997.
- FOUCAULT, Michel. **A Palavra e as Coisas**. São Paulo: Martins Fontes. 2002.
- FREUD, Sigmund. **Análise de uma Fobia em um Menino de Cinco anos**. Em: Edição *Standard* Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Volume X. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- \_\_\_\_\_. **História de uma Neurose Infantil**. Em: Edição *Standard* Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Volume XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- \_\_\_\_\_. **Lembranças Encobridoras**. Em: Edição *Standard* Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Volume III. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

\_\_\_\_\_. **Uma nota sobre o 'bloco mágico'**. Em: Edição *Standard* Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Volume XIX Rio de Janeiro: Imago, 1969.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestes**. Paris: Seuil, 1982.

GOMBRICH, E.H. **Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1999.

GREEN, André, [et. al.], **A Pulsão de Morte**. São Paulo: Escuta, 1988.

HARRISON, Charles, WOOD, Paul. **Art in theory. 1900 – 2000, An anthology of changing ideas**. USA: Blackwell Publishing, 2004.

HÄYRYNEN, Liisa . **Development and Application of Criteria**. Em:OTTO, Karlheinz [et. al]. **Playthings for play: Ideas of criteria on children's playthings**. Berlin: Amt Ind Formgestaltung, 1979.

HEARTNEY, Eleanor. **Pós-modernismo**. São Paulo: Cosac&Naif. 2001

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, **O Homem de Areia**. In: CALVINO, Ítalo (org), **Contos Fantásticos do Século XIX**, Companhia das Letras, 2004.

HUIZINGA. Johan. **Homo Ludens, o jogo como elemento cultural**. São Paulo: Perspectiva. 2005.

JACOB, Christian; LESTRINGANT, Frank. **Arts et legendes d'espaces: Figures du voyage et rhetoriques du monde**. Paris: Ec Nor Super, 1981.

JAUSS, Hans Robert. **Pour une esthetique de la reception**. Paris: Gallimard, 1978.

KAFKA, Franz. **Carta ao Pai**. São Paulo: ed. Brasiliense, 1986.

KLEE, Paul. **Théorie de l'art moderne**. France: Éditions Denöel. 1999.

KLEIN, Melanie. **Psicanálise da criança**. São Paulo: Editora Mestre Jou. 1969.

KOFMAN, Sarah. **A Infância da Arte, uma interpretação da estética freudiana**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

KRAUSS, Rosalind E. **The Optical unconscious**. Cambridge: Mit Press, 1998.

\_\_\_\_\_. **L'originalite de l'avant-garde et autres mythes modernistes**. Paris: Macula, 1993.

KRISTEVA, Julia. **Powers of horror, an essay on abjection**. New York: Columbia University press, 1982.

\_\_\_\_\_. **Elipse sobre o Pavor e a Sedução Especular**. Em: **Psicanálise e Cinema**. BARTHES, Roland [et. al]. Coletânea do número 23 da Revista Communications. Lisboa: Relógio d'água. Comunicação 2.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1998.

\_\_\_\_\_. **O Seminário, livro 7, A ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

\_\_\_\_\_. **O Seminário, livro 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1998.

\_\_\_\_\_. **O Seminário, livro 20, Mais, ainda.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,1985.

LAPLANCHE, Jean. **A pulsão de morte na teoria da pulsão sexual.** Em: GREEN [et al]. *A Pulsão de Morte.* São Paulo: Editora Escuta. 1988.

LUQUET, G H. **O Desenho infantil.** Porto: Civilização, 1969.

LYOTARD, Jean François. **Discurs Figure.** Paris: Éditions Klincksieck. 1985.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. **Lendo Imagens.** São Paulo: Companhia das Letras 2001.

MEIRELES,Cecília. **Obra poética.** Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar. 1977.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Expressão e o desenho infantil.** Em: MERLEAU-PONTY, Maurice. *A Prosa do mundo.* São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

\_\_\_\_\_. **O olho e o espírito.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MINK, Janis. **Marcel Duchamp- Arte como contra-arte.** Alemanha: Taschen. 1996.

NOVAES, Adauto [et al.]. **O Olhar.**São Paulo: Companhia das Letras. 1988

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco, a ideologia do espaço da arte.** São Paulo: Martins Fontes. 2002.

OVID. **Metamorphoses.** Great Britain : Wordsworth Editions.1998.

PAIVA, Luciana. **A vida interior dos objetos inanimados.** Brasília. Manuscrito. 2006

PERNIOLA, Mario. **O Sex appeal do Inorgânico.** São Paulo: Estúdio Nobel, 2005.

PONGE, Francis. **Métodos.** Rio de Janeiro: Imago, 1997

PONTALIS, J.B. **Perder de vista, da fantasia de recuperação do objeto perdido.** Rio de Janeiro: Zahar. Roudinesco, 1991.

QUINET, Antonio. **Um olhar a mais. Ver e ser visto na psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

RAMOS, Graciliano. **Infância.** Rio de Janeiro: Ed. Record. 1985.

REGNAULT, Françoise. **Em torno do vazio, a arte à luz da psicanálise.** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2001.

REIS, Eliana Schueler, ROZA, Eliza Santa. **Da análise na infância ao infantil na análise.** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria. 1997.

RILKE, Rainer Maria. **Poemas e Cartas a um jovem poeta.** Rio de Janeiro: Ediouro. (Publicação sem data).

RIVERA, Tania. **Arte e Psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar E.2002.

\_\_\_\_\_. **Guimarães Rosa e a Psicanálise- Ensaio sobre imagem e escrita.** Rio de Janeiro: Jorge Zaha E. 2005.

\_\_\_\_\_, SAFATLER, Vladimir (org). **Sobre arte e psicanálise**. São Paulo: Escuta, 2006.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. **Poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SÓFOCLES. **Antígona**. Porto Alegre: L&PM, 1999.

SOUSA, Edson Luiz André de. **Totumcalmum, A Condição de exílio da escrita**. Em: BARTUCCI, Giovanna (org). *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001

SOUZA, Ana Janaina Alves de. **A cama em sua carne**. Manuscrito. 2005.

STENDHAL (Marie-Henri Beyle). **Rome, naples et florence**. Paris: Calmann-Levy. Publicação sem data.

TANIS, Bernardo. **Memória e temporalidade – Sobre o infantil em psicanálise**. São Paulo: Casa do Psicólogo. 1995.

WAR, Tracey (org). **The Artist's Body**. Phaidon :2006

WILDE, Oscar, **O Retrato de Dorian Gray**, Porto Alegre: L&PM ,2000.

WINNICOTT, D. W. **O Brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

WITTGENSTEIN, Ludwig, **Tractatus Logico-Philosophicus**, São Paulo: Edusp, 2001.

WORDSWORTH, William. **Poems**. Harmondsworth: Penguin, 1989.

VALÉRY, Paul; HYTIER, Jean. **Oeuvres**. Paris: Gallimard. Publicação sem data.

## **Catálogos**

ANJOS, Moacir dos [et. al.]. **6ª Bienal do Mercosul / Zona Franca**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2007.

ERWITT, Elliot. **Museum Watching**. China: Phaidon, 2000.

MORICONE, Sérgio. **A Idade da Inocência** (material da mostra). Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 08 a 19 de Agosto de 2007.

ORTHOF, Gê [org]. **Gê Orthof**. Brasília: Fundo da Arte e da Cultura, 2003

PORTER, Lílana. **Liliana Porter – Fotografia y ficción**. Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2004.

SILVEIRA, Marília Panitz [org]. **Gentil Reversão**. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 07 de dezembro de 2001 a 06 de fevereiro de 2002.

## **Dissertações**

MENDES, Cristiane Brandão Ribeiro, **Nos Espelhos da Arte, Reflexões Psicanalíticas sobre a Apreciação Estética**, Brasília, Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, 2000.

SILVEIRA, Marília Panitz, **As Escritas da Imagem em Arte: da Obra ao Olhar ↔ do Olhar à Obra**, Brasília: Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2001.

### **Filmografia**

**Brinquedo Proibido** (*Jeux Interdits* – França 1952). Direção: René Clément. Adaptação: Jean Aurenche, Pierre Bosta, François Boyer, René Clément. Elenco: Brigitte Fossey, Georges Poujouly e Lucien Hubert. Aurora DVD. 82 minutos.

**Blow-up – Depois daquele Beijo** (*Blow-up* – Inglaterra/ Itália.1966) Direção: Michelangelo Antonioni. Elenco: David Hemmings, Vanessa Redgrave, Sarah Miles, John Castle. Warner Home Vídeo. 111. minutos.

**O pequeno soldado** (*Le Petit Soldat* – França. 1963) Direção: Jean-Luc Godard. Elenco: Michel Subor, Anna Karina. 88 min.

**O Eclipse** (*L'Eclisse*- Itália – 1962). Direção: Michelângelo Antonioni. Elenco: Alain Delon, Monica Vitti, Francisco Rabal. Versátil Home Vídeo.126 min.

**Jabberwocky** (Checoslovaquia – 1971): Direção : Jan Švankmajer.

**A Noite** (*La Notte* – Itália. 1961.): Direção: Michelângelo Antonioni. Elenco: Marcello Mastroianni e Jeanne Moreau. Versátil Home Vídeo. 122 min.

**Documentário Michelangelo Antonioni. Rai-trade.** Versátil Home Vídeo.

**O Olho do Diabo** (*Djävulens Öga* - Suécia. 1966). Diretor: Ingmar Bergman. Elenco: Åke Grönberg, Harriet Andersson, Hasse Ekman. Versátil Home Vídeo 87 minutos.

**Orfeu** (*Orphée* – França. 1949): Direção, Roteiro e Produção: Jean Cocteau. Música: George Auric. Fotografia: Nicholas Hayer. Elenco Jean Marais e Juliette Greco. São Paulo: Continental Home Vídeo - Coleção Jean Cocteau. 95 minutos.

**O Sangue de um Poeta** (*Le Sang d'un poete* – França. 1930): Direção, Roteiro, Produção e Narração: Jean Cocteau. Música: George Auric. Elenco: Lee Miller e Enrico Rivero. São Paulo: Continental Home Vídeo - Coleção Jean Cocteau. 116 minutos.

### **Periódicos**

MAGNO, MD, **Aimée Sélamor**. In: Item-4, Revista de Arte, Número 4, Rio de Janeiro, Novembro de 1996.

RIVERA, T. C. **Kosuth com Freud. Imagem, Psicanálise e Arte Contemporânea**. Arte & Ensaio (UFRJ), v. XIII, p. 65-77, 2006.

TESLER, Elida. **Obras e sombras: rupturas na arte contemporânea**. Porto Alegre: Revista Educação, subjetividade e poder.No. 4/ volume 4. Editora da Universidade/UFRGS, 1997.

### **Publicações e mídias eletrônicas**

**Merriam Webster on-line**. Disponível em: <http://www.merriam-webster.com/>

**Studio Christian Boltanski**.TATE MAGAZINE, Issue 2: 2004.

Disponível em: <http://www.tate.org.uk/magazine/issue2/boltanski.htm>

Acesso em Julho de 2005.

BARRIE, J. M., **The Adventures of Peter Pan**.

Disponível em: <http://www.literature.org/authors/barrie-james-matthew/the-adventures-of-peter-pan/>

Acesso em: 27 de novembro de 2004.

BATAILLE, Georges. **The Cruel Practice of Art**.

Disponível em: <http://www.sauer-thompson.com/essays/BatailleCruelPractice.pdf>

Acesso em janeiro de 2007.

BAUDRILLARD, Jean. **Photography or the writing of light**. Disponível em: [www.ctheory.net/articles.aspx?id=126](http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=126). Acesso em Agosto de 2005.

BRAMANN, Jorn K. **Educating Rita and Other Philosophical Movies**. 2005.

Acessível em: <http://faculty.frostburg.edu/phil/forum/Eclipse.htm>

Acesso em Março de 2006.

BRANCO, L. C. **Um passo de letra**. Maestria , Sete Lagoas, v. 1, p. 99-108, 2004.

Disponível em : [http://www.unisete.br/publicacoes/arquivos/Maestria\\_n2\\_2004.pdf](http://www.unisete.br/publicacoes/arquivos/Maestria_n2_2004.pdf).

Acesso em Março de 2007.

CARVALHO, José Jorge de: **O Encontro Impossível de Eco e Narciso**. 1993.

Disponível em: <http://www.unb.br/ics/dan/Serie155empdf.pdf>.

Acesso em abril de 2006.

FREUD, Sigmund. **Edição Eletrônica das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Imago.

\_\_\_\_\_. Os Chistes e sua Relação com o Inconsciente(1905).

\_\_\_\_\_. Conferência XXIII Os Caminhos da Formação dos Sintomas. Em: Teoria Geral das Neuroses (1917 [1916-17]).

**INFANS- (Im) pertinências do infantil na imagem**

- \_\_\_\_\_ . Delírios e sonhos na *Gradiva* de Jensen (1907 [1906]).
- \_\_\_\_\_ . Um Distúrbio de Memória na Acrópole (1936).
- \_\_\_\_\_ . Escritores Cirativos e Devaneio. (1908-7).
- \_\_\_\_\_ . O Estranho (1919).
- \_\_\_\_\_ . O Futuro de uma Ilusão (1927).
- \_\_\_\_\_ . A Interpretação dos Sonhos (1900/1).
- \_\_\_\_\_ . O Interesse científico da psicanálise (1913).
- \_\_\_\_\_ . Leonardo da Vinci e uma Lembrança de sua Infância. 1910.
- \_\_\_\_\_ . Uma Neurose Demoníaca do Século XVII (1923 [1922]).
- \_\_\_\_\_ . Nossa Atitude para com a Morte. 1915
- \_\_\_\_\_ . Personagens Psicopáticos no Palco (1942 [1905 Ou 1906])
- \_\_\_\_\_ . A Sexualidade Infantil; Três Ensaio Sobre a Teoria da Sexualidade (1905).
- \_\_\_\_\_ . Sobre a Tendência Universal a Depreciação na Esfera Do Amor. (1912)
- \_\_\_\_\_ . Sobre a Transitoriedade (1916 [1915]).

HAINLEY, Bruce. **Legend of the fall- photographer Bas Jan Ader**. Artforum, Março de 1999.

Disponível em : [http://www.findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_7\\_37/ai\\_54169956](http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_37/ai_54169956)  
Acesso em Março de 2006.

HAYUM, Andree. **The Courtly Art of Dosso Dossi**. 1999

Disponível em : [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m1248/is\\_5\\_87/ai\\_54574743](http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_5_87/ai_54574743)  
Acesso em abril de 2006.

LEITÃO, Cláudio. **Memória e Identidade em prosa e versos de Murilo Mendes**.

Disponível em: <http://www.revistaipotese.ufjf.br/volumes/3/cap05.pdf>.  
Acesso em Janeiro de 2007.

MACHADO, Tiago Mata. **Antonioni traduz mal-estar moderno**. (originalmente publicado na Folha de São Paulo). Disponível em:

[www.italiaoggi.com.br/not04\\_0605/ital\\_not20050605a.htm](http://www.italiaoggi.com.br/not04_0605/ital_not20050605a.htm)  
Acesso em abril de 2006.

SOUSA, Edson Luiz André de. **Noite e dia e alguns monocromos psíquicos**.

Revista do Departamento de Psicologia. UFF.vol.18 no.1 Niterói Jan./June 2006

Disponível em:

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-80232006000100007&lng=en&Directory&nrm=iso&tlng=en&Directory](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-80232006000100007&lng=en&Directory&nrm=iso&tlng=en&Directory)  
Acesso em agosto de 2006.

SYMES, Colin. ***The Adulteration of the Infant Aesthetic: Modern Art through the Eyes of the Child.*** *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 30, No. 3. 1996.

Disponível em :

<http://links.jstor.org/sici?sici=0021->

[8510%28199623%2930%3A3%3C107%3ATAOTIA%3E2.0.CO%3B2-L](http://links.jstor.org/sici?sici=0021-8510%28199623%2930%3A3%3C107%3ATAOTIA%3E2.0.CO%3B2-L)

Acesso em maio de 2007.

ZELLEN, Jody. ***Bas Jan Ader.*** 1999.

Disponível em: <http://artscenecal.com/ArticlesFiles/Archive/Articles1999/BJAderA.html>

Acesso em Março de 2006.

## ANEXO

### DVD :

- 1- **Cena do filme** *Jeux Interdits* de René Clément.
- 2- **Cena do filme** *Le Sang d'un poete* de Jean Cocteau.
- 3- **Cena do filme** *Le Sang d'un poete* de Jean Cocteau.
- 4- **Cena do filme** *La Notte* de Michelangelo Antonioni.
- 5- **Cena do filme** *L'Eclisse* de Michelangelo Antonioni.
- 6- **Cena do filme** *L'Eclisse* de Michelangelo Antonioni.
- 7- **Cena do Documentário** *Michelangelo Antonioni.*
- 8- **Cena do Documentário** *Michelangelo Antonioni.*
- 9- **Filme de Curta-metragem de animação** *Jabberwocky* de Jan Švankmajer.