

2

A Descoberta da Infância

Até por volta do século XII, a arte medieval desconhecia a infância ou não tentava representá-la. É difícil crer que essa ausência se devesse à incompetência ou à falta de habilidade. É mais provável que não houvesse lugar para a infância nesse mundo. Uma miniatura ottoniana do século XI¹ nos dá uma idéia impressionante da deformação que o artista impunha então aos corpos das crianças, num sentido que nos parece muito distante de nosso sentimento e de nossa visão. O tema é a cena do Evangelho em que Jesus pede que se deixe vir a ele as criancinhas, sendo o texto latino claro: *parvuli*. Ora, o miniaturista agrupou em torno de Jesus oito verdadeiros homens, sem nenhuma das características da infância: eles foram

1 Evangelário de Oto III, Munique.

simplesmente reproduzidos numa escala menor. Apenas seu tamanho os distingue dos adultos. Numa miniatura francesa do fim do século XI², as três crianças que São Nicolau ressuscita estão representadas numa escala mais reduzida que os adultos, sem nenhuma diferença de expressão ou de traços. O pintor não hesitava em dar à nudez das crianças, nos raríssimos casos em que era exposta, a musculatura do adulto: assim, no livro de salmos de São Luís de Leyde³, datado do fim do século XII ou do início do XIII, Ismael, pouco depois de seu nascimento, tem os músculos abdominais e peitorais de um homem. Embora exibisse mais sentimento ao retratar a infância⁴, o século XIII continuou fiel a esse procedimento. Na Bíblia moralizada de São Luís, as crianças são representadas com maior freqüência, mas nem sempre são caracterizadas por algo além de seu tamanho. Num episódio da vida de Jacó, Isaque está sentado entre suas duas mulheres, cercado por uns 15 homenzinhos que batem na cintura dos adultos: são seus filhos⁵. Quando Jó é recompensado por sua fé e fica novamente rico, o iluminista evoca sua fortuna colocando Jó entre um rebanho, à esquerda, e um grupo de crianças, à direita, igualmente numerosas: imagem tradicional da fecundidade inseparável da riqueza. Numa outra ilustração do livro de Jó, as crianças aparecem escalonadas por ordem de tamanho.

No Evangelário da Sainte-Chapelle do século XIII⁶, no momento da multiplicação dos pães, Cristo e um apóstolo ladeiam um homenzinho que bate em sua cintura: sem dúvida, *a criança* que trazia os peixes. No mundo das fórmulas românicas, e até o fim do século XIII, não existem crianças caracterizadas por uma expressão particular, e sim homens de tamanho reduzido. Essa recusa em aceitar na arte a morfologia infantil é encontrada, aliás, na maioria das civilizações arcaicas. Um belo bronze sardo do século IX a. C.⁷ representa uma espécie de Pietá: uma mãe segurando em seus braços o corpo bastante grande do filho; mas talvez se tratasse de uma criança, como observa a nota do catálogo: "A pequena figura masculina poderia muito bem ser uma criança que, segundo a fórmula adotada

2 "Vie et miracle de saint Nicolas", Bibliothèque Nationale.

3 Livro de salmos de São Luís de Leyde.

4 Comparar a cena "Deixai vir a mim as criancinhas" do Evangelário de Oto e da *Bible moralisée de Saint Louis*, nº 505.

5 *Bible moralisée de Saint Louis*, nº 5. A. de Laborde, *Bibles moralisées illustrées*, 1911-1921, 4 vols. de pranchas.

6 Evangelário da Sainte-Chapelle; cena reproduzida em H. Martin, *La Miniature française*, pr. VII.

7 Exposição de bronzes sardos, Bibliothèque Nationale, 1954, nº 25, pr. XI.

na época arcaica por outros povos, estaria representada como um adulto." Tudo indica, de fato, que a representação realista da criança, ou a idealização da infância, de sua graça, de sua redondeza de formas tenham sido próprias da arte grega. Os pequenos Eros proliferavam com exuberância na época helenística. A infância desapareceu da iconografia junto com os outros temas helenísticos, e o românico retomou essa recusa dos traços específicos da infância que caracterizava as épocas arcaicas, anteriores ao helenismo. Há aí algo mais do que uma simples coincidência. Partimos de um mundo de representação onde a infância é desconhecida: os historiadores da literatura (Mgr. Calvé) fizeram a mesma observação a propósito da epopeia, em que crianças-prodígio se conduziam com a bravura e a força física dos guerreiros adultos. Isso sem dúvida significa que os homens dos séculos X-XI não se detinham diante da imagem da infância, que esta não tinha para eles interesse, nem mesmo realidade. Isso faz pensar também que no domínio da vida real, e não mais apenas no de uma transposição estética, a infância era um período de transição, logo ultrapassado, e cuja lembrança também era logo perdida.

Tal é nosso ponto de partida. Como daí chegamos às crianças de Versalhes, às fotos de crianças de todas as idades de nossos álbuns de família?

Por volta do século XIII, surgiram alguns tipos de crianças um pouco mais próximos do sentimento moderno.

Surgiu o anjo, representado sob a aparência de um rapaz muito jovem, de um jovem adolescente: um *clergeon*, como diz P. du Colombier⁸. Mas qual era a idade do "pequeno clérigo"? Era a idade das crianças mais ou menos grandes, que eram educadas para ajudar à missa, e que eram destinadas às ordens, espécies de seminaristas, numa época em que não havia seminários, e em que apenas a escola latina se destinava à formação dos clérigos. "Aqui", diz um *Miracle de Notre-Dame*⁹, "havia crianças de pouca idade que sabiam um pouco as letras e que prefeririam mamar no seio de sua mãe (mas as crianças desmamavam muito tarde nessa época: a Julieta de Shakespeare ainda era alimentada ao seio aos três anos de idade) a ter de ajudar à missa". O anjo de Reims, por exemplo, seria um menino já grande, mais do que uma criança, mas os artistas sublinhariam com afetação os traços redondos e graciosos – e um tanto efeminados – dos meninos mal saídos da infância. Já estamos longe dos adultos em escala reduzida da miniatura otomaniana. Esse tipo de anjos adolescen-

8 P. du Colombier, *L'Enfant au Moyen Age*, 1951.

9 *Miracles Notre-Dame*, Westminster, ed. A. F. Warner, 1885.

tes se tornaria muito freqüente no século XIV e persistiria ainda até o fim do *quattrocento* italiano: são exemplos os anjos de Fra Angelico, de Botticelli e de Ghirlandajo.

O segundo tipo de criança seria o modelo e o ancestral de todas as crianças pequenas da história da arte: o menino Jesus, ou Nossa Senhora menina, pois a infância aqui se ligava ao mistério da maternidade da Virgem e ao culto de Maria. No início, Jesus era, como as outras crianças, uma redução do adulto: um pequeno Deus-padre majestoso, apresentado pela *Theotókos*. A evolução em direção a uma representação mais realista e mais sentimental da criança começaria muito cedo na pintura: numa miniatura da segunda metade do século XII¹⁰, Jesus em pé veste uma camisa leve, quase transparente, tem os dois braços em torno do pescoço de sua mãe e se aninha em seu colo, com o rosto colado ao dela. Com a maternidade da Virgem, a tenra infância ingressou no mundo das representações. No século XIII, ela inspirou outras cenas familiares. Na Bíblia Moralizada de São Luís¹¹, encontramos cenas de família em que os pais estão cercados por seus filhos, com o mesmo acento de ternura do jubé de Chartres; por exemplo, num retrato da família de Moisés, o marido e a mulher dão as mãos, enquanto as crianças (homenzinhos) que os cercam estendem a mão para a mãe. Esses casos, porém, eram raros: o sentimento encantador da tenra infância permaneceu limitado ao menino Jesus até o século XIV, quando, como sabemos, a arte italiana contribuiu para desenvolvê-lo e expandi-lo.

Um terceiro tipo de criança apareceu na fase gótica: a criança nua. O menino Jesus quase nunca era representado despido. Na maioria dos casos, aparecia, como as outras crianças de sua idade, castamente enrolado em cueiros ou vestido com uma camisa ou uma camisola. Ele só se desnudaria no final da Idade Média. As poucas miniaturas das Bíblias moralizadas que representavam crianças vestidas, exceto quando se tratava dos Inocentes ou das crianças mortas cujas mães seriam julgadas por Salomão. Seria a alegoria da morte e da alma que introduziria no mundo das formas a imagem da nudez infantil. Já na iconografia pré-bizantina do século V, em que aparecem traços da futura arte românica, reduzem-se as dimensões dos corpos dos mortos. Os cadáveres eram menores que os corpos dos vivos. Na *Ilíada* da Biblioteca Ambrosiana¹², os mortos das cenas de

10 "Manuscritos pintados dos séculos VII ao XII", exposição da Bibliothéque Nationale, 1954, nº 330, pr. XXX.

11 Ver nota 5, deste capítulo.

12 *Ilíada* da Biblioteca Ambrosiana de Milão.

batalha têm a metade do tamanho dos vivos. Na arte medieval francesa, a alma era representada por uma criancinha nua e em geral assexuada. Os juízos finais conduzem sob essa forma as almas dos justos ao seio de Abraão¹³. O moribundo exala uma criança pela boca numa representação simbólica da partida da alma. Era assim também que se imaginava a entrada da alma no mundo, quer se tratasse de uma concepção miraculosa e sagrada – o anjo da Anunciação entrega à Virgem uma criança nua, a alma de Jesus¹⁴ – quer se tratasse de uma concepção perfeitamente natural – um casal repousa no leito, aparentemente de forma inocente, mas algo deve ter-se passado, pois uma criança nua chega pelos ares e penetra na boca da mulher¹⁵: “a criação da alma humana/pela natureza”.

Durante o século XIV e sobretudo durante o século XV, esses tipos medievais evoluiriam, mas no sentido já indicado no século XIII. Dissemos que o anjo-adolescente animaria ainda a pintura religiosa do século XV, sem grande alteração. Por outro lado, o tema da infância sagrada, a partir do século XIV, não deixaria mais de se ampliar e de se diversificar: sua fortuna e sua fecundidade são um testemunho do progresso na consciência coletiva desse sentimento da infância, que apenas um observador atento poderia isolar no século XIII, e que não existia de todo no século XI. No grupo formado por Jesus e sua mãe, o artista sublinharia os aspectos graciosos, ternos e ingênuos da primeira infância; a criança procurando o seio da mãe ou preparando-se para beijá-la ou acariciá-la; a criança brincando com os brinquedos tradicionais da infância, com um pássaro amarrado ou uma fruta; a criança comendo seu mingau; a criança sendo enrolada em seus cueiros. Todos os gestos observáveis – ao menos para aquele que desejasse prestar atenção neles – já eram reproduzidos. Esses traços de realismo sentimental tardaram a se estender além das fronteiras da iconografia religiosa, mas não nos devemos surpreender com isso: sabemos que o mesmo aconteceu com a paisagem e com a cena de gênero. A verdade é que o grupo da Virgem com o menino se transformou e se tornou cada vez mais profano: a imagem de uma cena da vida quotidiana.

Timidamente no início, e a seguir com maior freqüência, a infância religiosa deixou de se limitar à infância de Jesus. Surgiu em primeiro lugar a infância da Virgem, que inspirou ao menos dois temas novos e freqüentes: o tema do nascimento da Virgem – pessoas no quarto de Sant’Ana atarefadas em torno da recém-nascida, que é

13 Rampilly.

14 Ver nota 5, deste capítulo.

15 *Miroir d’humilité*, Valenciennes, nº 18, início do século XV.

banhada, agasalhada e apresentada à mãe – e o tema da educação da Virgem, da lição de leitura – a Virgem acompanhando sua lição num livro que Sant’Ana segura. Depois, surgiram as outras infâncias santas: a de São João, o companheiro de jogos do menino Jesus, a de São Tiago, e a dos filhos das mulheres santas, Maria-Zebedeu e Maria Salomé. Uma iconografia inteiramente nova se formou assim, multiplicando cenas de crianças e procurando reunir nos mesmos conjuntos o grupo dessas crianças santas, com ou sem suas mães.

Essa iconografia, que de modo geral remontava ao século XIV, coincidiu com um florescimento de histórias de crianças nas lendas e contos pios, como os dos *Miracles Notre-Dame*. Ela se manteve até o século XVII, e podemos acompanhá-la na pintura, na tapeçaria e na escultura. Voltaremos a ela, aliás, a propósito das devoções da infância.

Dessa iconografia religiosa da infância, iria finalmente destacar-se uma iconografia leiga nos séculos XV e XVI. Não era ainda a representação da criança sozinha. A cena de gênero se desenvolveu nessa época através da transformação de uma iconografia alegórica convencional, inspirada na concepção antigo-medieval da natureza: idades da vida, estações, sentidos, elementos. As cenas de gênero e as pinturas anedóticas começaram a substituir as representações estáticas de personagens simbólicas. Voltaremos com mais vagar a essa evolução¹⁶. Salientemos aqui apenas o fato de que a criança se tornou uma das personagens mais freqüentes dessas pinturas anedóticas: a criança com sua família; a criança com seus companheiros de jogos, muitas vezes adultos; a criança na multidão, mas “ressaltada” no colo de sua mãe ou segura pela mão, ou brincando, ou ainda urinando; a criança no meio do povo assistindo aos milagres ou aos martírios, ouvindo prédicas, acompanhando os ritos litúrgicos, as apresentações ou as circuncisões; a criança aprendiz de um ourives, de um pintor etc.; ou a criança na escola, um tema freqüente e antigo, que remontava ao século XIV e que não mais deixaria de inspirar as cenas de gênero até o século XIX.

Mais uma vez, não nos iludamos: essas cenas de gênero em geral não se consagravam à descrição exclusiva da infância, mas muitas vezes tinham nas crianças suas protagonistas principais ou secundárias. Isso nos sugere duas idéias: primeiro, a de que na vida quotidiana as crianças estavam misturadas com os adultos, e toda reunião para o trabalho, o passeio ou o jogo reunia crianças e adultos; segundo, a idéia de que os pintores gostavam especialmente de representar a

16 *Infra*, parte III, cap. 2.

criança por sua graça ou por seu pitoresco (o gosto do pitoresco anedótico desenvolveu-se nos séculos XV e XVI e coincidiu com o sentimento da infância “engraçadinha”), e se compraziam em sublinhar a presença da criança dentro do grupo ou da multidão. Dessas duas idéias, uma nos parece arcaica: temos hoje, assim como no fim do século XIX, uma tendência a separar o mundo das crianças do mundo dos adultos. A outra idéia, ao contrário, anuncia o sentimento moderno da infância.

Enquanto a origem dos temas do anjo, das infâncias santas e de suas posteriores evoluções iconográficas remontava ao século XIII, no século XV surgiram dois tipos novos de representação da infância: o retrato e o *putto*. A criança, como vimos, não estava ausente da Idade Média, ao menos a partir do século XIII, mas nunca era o modelo de um retrato, de um retrato de uma criança real, tal como ela aparecia num determinado momento de sua vida.

Nas efígies funerárias, cuja descrição foi conservada por Gaignières¹⁷, a criança só apareceu muito tarde, no século XVI. Fato curioso, ela apareceu de início não em seu próprio túmulo ou no de seus pais, mas no de seus professores. Nas sepulturas dos mestres de Bolonha, representou-se uma cena de aula, com o professor no meio de seus alunos¹⁸. Já em 1378, o Cardeal de La Grange, Bispo de Amiens, mandara representar os dois Príncipes de que havia sido tutor, de dez e sete anos, numa “bela pilastra” de sua catedral¹⁹. Ninguém pensava em conservar o retrato de uma criança que tivesse sobrevivido e se tornado adulta ou que tivesse morrido pequena. No primeiro caso, a infância era apenas uma fase sem importância, que não fazia sentido fixar na lembrança; no segundo, o da criança morta, não se considerava que essa coisinha desaparecida tão cedo fosse digna de lembrança: havia tantas crianças, cuja sobrevivência era tão problemática. O sentimento de que se faziam várias crianças para conservar apenas algumas era e durante muito tempo permaneceu muito forte. Ainda no século XVII, em *Le Caquet de l'accouchée*, vemos uma vizinha, mulher de um relator, tranquilizar assim uma mulher inquieta, mãe de cinco “pestes”, e que acabara de dar à luz: “Antes que eles te possam causar muitos problemas, tu terás perdido a metade, e quem sabe todos”. Estranho consolo²⁰! As pessoas não

17 Gaignières, *Les Tombeaux*.

18 G. Zaccagnini, *La Vita dei Maestri e degli scolari nella studio di Bologna*, Genebra, 1926, pr. IX, X...

19 Antes, as representações de crianças nos túmulos eram excepcionais.

20 *Le Caquet de l'accouchée*, 1622.

se podiam apegar muito a algo que era considerado uma perda eventual. Isso explica algumas palavras que chocam nossa sensibilidade moderna, como estas de Montaigne: “Perdi dois ou três filhos pequenos, não sem tristeza, mas sem desespero²¹”, ou estas de Molière, a respeito da Louison de *Le Malade Imaginaire*: “A pequena não conta.” A opinião comum devia, como Montaigne, “não reconhecer nas crianças nem movimento na alma, nem forma reconhecível no corpo.” M^{me} de Sévigné relata sem surpresa²² palavras semelhantes de M^{me} de Coetquen, quando esta desmaiou com a notícia da morte de sua filha: “Ela ficou muito aflita, e disse que jamais terá uma outra tão bonita”.

Não se pensava, como normalmente acreditamos hoje, que a criança já contivesse a personalidade de um homem. Elas morriam em grande número. “As minhas morrem todas pequenas”, dizia ainda Montaigne. Essa indiferença era uma consequência direta e inevitável da demografia da época. Persistiu até o século XIX, no campo, na medida em que era compatível com o cristianismo, que respeitava na criança batizada a alma imortal. Consta que durante muito tempo se conservou no País Basco o hábito de enterrar em casa, no jardim, a criança morta sem batismo. Talvez houvesse aí uma sobrevivência de ritos muito antigos, de oferendas sacrificais. Ou será que simplesmente as crianças mortas muito cedo eram enterradas em qualquer lugar, como hoje se enterra um animal doméstico, um gato ou um cachorro? A criança era tão insignificante, tão mal entrada na vida, que não se temia que após a morte ela voltasse para importunar os vivos. É interessante notar que na gravura liminar da *Tabula Cebetis*²³, Merian colocou as crianças numa espécie de zona marginal, entre a terra de onde elas saíram e a vida em que ainda não penetraram, e da qual estão separadas por um pórtico com a inscrição *Introitus ad vitam*. Até hoje nós não falamos em começar a vida no sentido de sair da infância? Esse sentimento de indiferença com relação a uma infância demasiado frágil, em que a possibilidade de perda é muito grande, no fundo não está muito longe da insensibilidade das sociedades romanas ou chinesas, que praticavam o abandono das crianças recém-nascidas. Compreendemos então o abismo que separa a nossa concepção da infância anterior à revolução demográfica ou a seus preâmbulos. Não nos devemos surpreender diante dessa insensibili-

21 Montaigne, *Essais*, II, 8.

22 M^{me} de Sévigné, *Lettres*, 19 de agosto de 1671.

23 Merian, *Tabula Cebetis*, 1655. Cf. R. Lebégne, “Le Peintre Varin” e “Le Tableau de Cebes”, in *Arts*, 1952, pp. 167-171.

dade, pois ela era absolutamente natural nas condições demográficas da época. Por outro lado, devemos nos surpreender sim com a precocidade do sentimento da infância, enquanto as condições demográficas continuavam a lhe ser ainda tão pouco favoráveis. Estatisticamente, objetivamente, esse sentimento deveria ter surgido muito mais tarde. Ainda se compreende o gosto pelo pitoresco e pela graça desse pequeno ser, ou o sentimento da infância "engraçadinha", com que nós, adultos, nos divertimos "para nosso passatempo, assim como nos divertimos com os macacos"²⁴. Esse sentimento podia muito bem se acomodar à indiferença com relação à personalidade essencial e definitiva da criança, a alma imortal. O gosto novo pelo retrato indicava que as crianças começavam a sair do anonimato em que sua pouca possibilidade de sobreviver as mantinha. É notável, de fato, que nessa época de desperdício demográfico se tenha sentido o desejo de fixar os traços de uma criança que continuaria a viver ou de uma criança morta, a fim de conservar sua lembrança. O retrato da criança morta, particularmente, prova que essa criança não era mais tão geralmente considerada como uma perda inevitável. Essa atitude mental não eliminava o sentimento contrário, o de Montaigne, o da vizinha da mulher que dá à luz e o de Molière: até o século XVIII, eles coexistiriam. Foi somente no século XVIII, com o surgimento do malthusianismo e a extensão das práticas contraceptivas, que a idéia de desperdício necessário desapareceu.

O aparecimento do retrato da criança morta no século XVI marcou portanto um momento muito importante na história dos sentimentos. Esse retrato seria inicialmente uma efígie funerária. A criança no início não seria representada sozinha, e sim sobre o túmulo de seus pais. Os registros de Gaignières²⁵ mostram a criança bem pequena e ao lado de sua mãe, ou então aos pés de seus pais. Esses túmulos são todos do século XVI: 1503, 1530 e 1560. Entre os túmulos curiosos da abadia de Westminster, figura o da Marquesa de Winchester, morta em 1586²⁶. A Marquesa foi representada deitada, em tamanho natural. Na parte frontal do túmulo, aparecem em pequena escala a estátua ajoelhada do Marquês seu marido, e o minúsculo túmulo de uma criança morta. Ainda em Westminster, o Conde e a Condessa de Shrewsbury estão representados sobre um túmulo de 1615-1620. Estão deitados, e sua filhinha aparece ajoelhada a seus pés com as mãos postas. Observamos que as crianças que cercam os

24 Montaigne, *Essais*, II, 8.

25 Gaignières, *Tombeaux*.

26 Fr. Bond, *Westminster Abbey*, Londres, 1909.

defuntos nem sempre estavam mortas: era toda a família que se reunia em torno de seus chefes, como no momento de recolher seu último suspiro. Mas ao lado das crianças ainda vivas, eram representadas crianças que já haviam morrido; um sinal as distingue: elas são menores e seguram nas mãos uma cruz (como no túmulo de John Coke em Halkham, 1639), ou uma caveira: no túmulo de Cope D'Ayley em Hambledone (1633), quatro meninos e três meninas cercam os defuntos, e um menino e uma menina seguram uma caveira.

No museu dos Augustins, em Toulouse, existe um tríptico muito curioso proveniente da coleção Du Mège²⁷. Os painéis são datados de 1610. De cada lado de uma descida da cruz, estão pintados os doadores ajoelhados, um marido e uma mulher, e sua idade. Ambos têm 63 anos. Ao lado do homem, vemos uma criança vestida com o traje então usado pelas crianças de menos de cinco anos: o vestido e o avental das meninas²⁸, e uma grande touca enfeitada com plumas. A criança está vestida com cores vivas e ricas, verde brocado de ouro, que acentuam a severidade das roupas pretas dos doadores. Essa mulher de 63 anos não podia ter um filho de cinco. Tratava-se de uma criança morta, sem dúvida, um filho único cuja lembrança era guardada pelo velho casal: eles quiseram mostrá-lo a seu lado em suas roupas mais bonitas.

Era um hábito piedoso oferecer às igrejas um quadro ou um vitral, e, no século XVI, o doador costumava fazer-se representar com toda a sua família. Nas igrejas alemãs, podemos ver ainda, pendurados nas pilastras ou nas paredes, numerosos quadros desse gênero, que são, de fato, retratos de família. Num deles, da segunda metade do século XVI, na igreja de São Sebastião de Nurembergue, vê-se na frente o pai, atrás dele dois filhos já grandes e a massa mal diferenciada de seis meninos amontoados, escondendo-se uns atrás dos outros, de tal forma que alguns são quase imperceptíveis. Não seriam crianças mortas?

Um quadro semelhante, datado de 1560 e conservado no museu de Bregenz, traz nas bandeiras as idades das crianças: três meninos de um, dois e três anos, e cinco meninas de um, dois, três, quatro e cinco anos. Ora, a mais velha, de cinco anos, tem o mesmo tamanho e a mesma roupa da menor, de um ano. Foi-lhe deixado um lugar na cena familiar, como se ela fosse viva, mas seu retrato a representava na idade em que morreu.

Essas famílias alinhadas são obras ingênuas, sem técnica, monótonas e sem estilo: seus autores, assim como os modelos, são desco-

27 Musée des Augustins, nº 465 do catálogo. Os painéis são datados de 1610.

28 Van Dyck, K. der K. pr. CCXIV.

nhecidos e obscuros. Nos casos, porém, em que o doador recorreu a um pintor famoso, a questão muda de figura: os historiadores da arte sempre realizam as pesquisas necessárias à identificação das personagens de uma tela célebre. É o caso da família Meyer, que Holbein representou em 1526 ao pé da Virgem. Sabemos que das seis personagens da composição, três estavam mortas em 1526: a primeira mulher de Jacob Meyer e seus dois filhos, um morto aos 10 anos e o outro ainda menor, estando este último nu.

Esse costume, de fato, tornou-se comum do século XVI até meados do XVII. O museu de Versalhes conserva um quadro de Norcret que representa as famílias de Luís XIV e de seu irmão: a tela é célebre porque o Rei e os Príncipes – ao menos os homens – aparecem seminus, como os deuses do Olimpo. Gostaríamos de salientar aqui um detalhe: ao pé de Luís XIV, no primeiro plano, Norcret pintou o retrato emoldurado de duas criancinhas, mortas muito novas. Inicialmente, portanto, a criança aparecia ao lado de seus pais nos retratos de família.

Já no fim do século XVI, os registros de Gaignières apontam túmulos com efigies de crianças isoladas: um deles data de 1584 e o outro, de 1608. A criança é representada com o traje peculiar à sua idade, de vestido e touca, como a criança da descida da cruz do quadro de Toulouse. Quando, num período de dois anos, entre 1606 e 1607, Jaime I perdeu duas filhas, uma com três dias e a outra com dois anos, mandou-as representar sobre seus túmulos de Westminster com todos os seus adereços, e quis que a menor repousasse num berço de alabastro em que todos os acessórios – como as rendas da roupa e da touca – fossem fielmente reproduzidos para dar a ilusão de realidade. Uma inscrição indica bem o sentimento piedoso que dotava essa criança de três dias de uma personalidade definitiva: *Rosula Regia prae-propera Fato decerpta, parentibus erepta, ut in Christi Rosario reflorescat.*

Afora as efigies funerárias, os retratos de crianças isoladas de seus pais continuaram raros até o fim do século XVI: lembremos o retrato do Delfim Carlos Orlando pelo Maître des Moulins (outro testemunho da piedade sentida pelas crianças desaparecidas cedo). Por outro lado, no início do século XVII, esses retratos se tornaram muito numerosos, e sentimos que se havia criado o hábito de conservar através da arte do pintor o aspecto fugaz da infância. Nesses retratos a criança se separava da família como um século antes, no início do século XVI, a família se separara da parte religiosa do quadro do doador. A criança agora era representada sozinha e por ela mesma: esta foi a grande novidade do século XVII. A criança seria um de seus modelos favoritos. Os exemplos são abundantes entre os pinto-

res famosos: Rubens, Van Dyck, Franz Hals, Le Nain, Philippe de Champaigne. Alguns desses pintores retrataram pequenos príncipes, como os filhos de Carlos I de Van Dyck, ou os de Jaime II de Largillière. Outros pintaram os filhos de grandes senhores, como as três crianças de Van Dyck, a mais velha das quais traz uma espada. Outros ainda, como Le Nain ou Philippe de Champaigne, pintaram os filhos de burgueses ricos. Algumas vezes, uma inscrição fornece o nome e a idade da criança, como era o costume antigo para os adultos. Ora a criança está sozinha (ver a obra de Philippe de Champaigne em Grenoble), ora o pintor reúne várias crianças da mesma família. Este último é um estilo de retrato banal, repetido por muitos pintores anônimos, e encontrado com frequência nos museus de província ou nos antiquários. Cada família agora queria possuir retratos de seus filhos, mesmo na idade em que eles ainda eram crianças. Esse costume nasceu no século XVII e nunca mais desapareceu. No século XIX, a fotografia substituiu a pintura: o sentimento não mudou.

Antes de encerrarmos o assunto retrato, é importante mencionar as representações de crianças em ex-votos, que começam a ser descobertos aqui e acolá: existem alguns no museu da catedral de Puy, e a Exposição do século XVII, de 1958, em Paris, revelou uma surpreendente criança doente, que também deve ser um ex-voto.

Assim, embora as condições demográficas não tenham mudado muito do século XIII ao XVII, embora a mortalidade infantil se tenha mantido num nível muito elevado, uma nova sensibilidade atribuiu a esses seres frágeis e ameaçados uma particularidade que antes ninguém se importava em reconhecer: foi como se a consciência comum só então descobrisse que a alma da criança também era imortal. É certo que essa importância dada à personalidade da criança se ligava a uma cristianização mais profunda dos costumes.

Esse interesse pela criança precedeu em mais de um século a mudança das condições demográficas, que podemos datar aproximadamente da descoberta de Jenner. Correspondências como a do General de Martange²⁹ mostram que algumas famílias então fizeram questão de vacinar suas crianças. Essa precaução contra a varíola traduzia um estado de espírito que deve ter favorecido também outras práticas de higiene, provocando uma redução da mortalidade, que em parte foi compensada por um controle da natalidade cada vez mais difundido.

Uma outra representação da criança desconhecida da Idade Média é o *putto*, a criancinha nua. O *putto* surgiu no fim do século XVI,

29 *Correspondance inédite du général de Martange*, ed. Breard, 1893.

e, sem a menor dúvida, representou uma revivescência do Eros helênístico. O tema da criança nua foi logo extremamente bem recebido, até mesmo na França, onde o italianismo encontrava certas resistências nativas. O Duque de Berry³⁰, de acordo com seus inventários, possuía uma *chambre aux enfants* ou um “quarto das crianças”, ou seja, um aposento ornado com tapeçarias decoradas com *putti*. Van Marle se pergunta “se algumas vezes os escribas dos inventários não chamavam de *enfants* aqueles anjinhos semipagãos, aqueles *putti* que tantas vezes adornam a folhagem das tapeçarias da segunda metade do século XV.”

No século XVI, como sabemos muito bem, os *putti* invadiram a pintura e se tornaram um motivo decorativo repetido *ad nauseam*. Ticiano, em particular, usou e abusou dos *putti*: lembremos o “Triunfo de Vênus” do Prado.

O século XVII não pareceu cansado do tema, quer em Roma, em Nápoles, ou em Versalhes, onde os *putti* ainda conservavam o antigo nome de *marmousets*. A pintura religiosa tampouco escaparia deles, graças à transformação do anjo-adolescente medieval em *putto*. Com exceção do anjo da guarda, de agora em diante o anjo não seria mais o adolescente que ainda se vê nas telas de Botticelli: ele também se transformara num pequeno Eros nu, mesmo quando, para satisfazer o pudor pós-tridentino, sua nudez era encoberta por nuvens, vapores ou véus. A nudez do *putto* conquistou até mesmo o menino Jesus e as outras crianças sagradas. Quando a nudez completa repugnava ao artista, ela era apenas tornada mais discreta. Evitava-se vestir o menino Jesus com muitas roupas ou cueiros: era mostrado no momento em que sua mãe desenrolava seus cueiros³¹, ou então aparecia com os ombros e as pernas despidas. Père du Colombier já observou a propósito das pinturas de Lucca della Robbia do Hôpital des Innocents que não era possível representar a infância sem evocar-lhe a nudez³². O gosto pela nudez da criança evidentemente estava ligado ao gosto geral pela nudez clássica, que começava a conquistar até mesmo o retrato. Mas o primeiro durou mais tempo, e conquistou toda a arte decorativa: lembremo-nos de Versalhes, ou do teto da Villa Borghese em Roma. O gosto pelo *putto* correspondia a algo mais profundo do que o gosto pela nudez clássica, a algo que deve ser relacionado com um amplo movimento de interesse em favor da infância.

30 Van Marle, *op. cit.*; I, p. 71.

31 Baldovinetti, “A Virgem e o Menino”, Louvre.

32 P. du Colombier, *op. cit.*

Assim como a criança medieval, criança sagrada ou alegoria da alma, ou ser angélico, o *putto* nunca foi uma criança real, histórica, nem no século XV, nem no XVI. Este fato é notável, pois o tema do *putto* nasceu e se desenvolveu ao mesmo tempo que o retrato da criança. Mas as crianças dos retratos dos séculos XV e XVI não são nunca ou quase nunca crianças nuas. Ou estão enroladas em cueiros, mesmo quando representadas de joelhos³³, ou então vestem o traje próprio de sua idade e condição. Não se imaginava a criança histórica, mesmo muito pequena, com a nudez da criança mitológica e ornamental, e essa distinção persistiu durante muito tempo.

O último episódio da iconografia infantil seria a aplicação da nudez decorativa do *putto* ao retrato da criança. Isso aconteceu também no século XVII. No século XVI, já podemos apontar alguns retratos de crianças nuas. Mas eles são raros: um dos mais antigos talvez seja o da criança morta muito pequena da família Meyer, pintada por Holbein (1521): não podemos nos impedir de pensar na alma medieval. Numa sala do palácio de Innsbruck, existe também uma tela em que Maria Teresa quis reunir todos os seus filhos: ao lado dos vivos, uma princesa morta foi representada numa nudez pudicamente encoberta por drapeados.

Numa tela de Ticiano de 1571 ou 1575³⁴, Filipe II, num gesto de oferenda, estende à Vitória seu filho, o infante Ferdinando, completamente nu: o menino lembra o *putto* usual de Ticiano, e parece achar a situação muito engraçada: os *putti* quase sempre são representados brincando.

Em 1560, Veronese pintou, segundo o costume, a família Cucina-Fiacco reunida diante da Virgem e o Menino: três homens, sendo um o pai, uma mulher, a mãe, e seis filhos. Na extrema direita, uma mulher está quase cortada ao meio pelo limite do quadro: ela segura no colo uma criança nua, da mesma forma como a Virgem segura o Menino Jesus, e essa semelhança é acentuada pelo fato de a mulher não estar vestindo o traje real de sua época. Ela não é a mãe, pois está afastada do centro da cena. Seria a ama do filho mais novo³⁵? Uma pintura do holandês P. Aertsen do meado do século XVI representa uma família: o pai, um menino de aproximadamente cinco anos, uma menina de quatro, e a mãe sentada com uma criancinha no colo³⁶.

33 “Virgem no Trono”, retrato presumido de Béatrice D’Este, 1496.

34 “Glorificação da Vitória de Lepanto”, Prado.

35 Pinacoteca de Dresden.

36 Reproduzido em H. Gerson, *De nederlandse Schilderkunst*, 2 vols., 1952, tomo I, p. 145.

Certamente existem outros casos, que uma pesquisa mais profunda revelaria: não eram, porém, suficientemente numerosos para criar um gosto comum e geral.

No século XVII, os exemplos tornaram-se mais numerosos e característicos: lembremos o retrato de Hélène Fourment de Munique, segurando no colo o filho nu, que se distingue do *putto* banal não só pela semelhança com a mãe, mas também por uma touca com plumas, do gênero então usado pelas crianças. O último filho de Carlos I pintado por Van Dyck em 1637 aparece ao lado de seus irmãos e irmãs, nu e semi-envolto no lençol sobre o qual está deitado.

“Ao representar em 1647 o banqueiro e colecionador Jabach em sua casa da Rua Saint-Merri, escreve Hautecoeur³⁷, Le Brun mostra-nos esse homem poderoso vestido simplesmente, com as meias mal esticadas, comentando com a mulher e o filho sua última aquisição... seus outros filhos estão presentes: o mais novo, nu como o Menino Jesus, repousa sobre uma almofada, e sua irmã brinca com ele.” O pequeno Jabach, muito mais do que as crianças nuas de Holbein, Veronese, Ticiano, Van Dyck e mesmo Rubens, tem exatamente a mesma pose do bebê moderno diante da câmera de um fotógrafo de estúdio. A nudez da criança pequena daí em diante se tornaria uma convenção do gênero, e todas as criancinhas que sempre haviam sido cerimoniosamente vestidas no tempo de Le Nain e Philippe de Champaigne seriam representadas nuas. Essa convenção pode ser observada tanto na obra de Largillière, pintor da alta-burguesia, como na de Mignard, o pintor da corte: o filho mais novo do grande-delfim do quadro de Mignard conservado no Louvre aparece nu sobre uma almofada ao lado de sua mãe, tal como o pequeno Jabach.

A criança aparece ou completamente nua, como no retrato do Conde de Toulouse de Mignard³⁸, em que a nudez do menino é velada pela alça de uma fita desenrolada com esse fim, ou no retrato de uma criança segurando uma foice de Largillière³⁹; ou bem a criança aparece vestida, não com uma roupa verdadeira, semelhante ao traje usado na época, mas com um *négligé* que não lhe cobre toda a nudez e a deixa intencionalmente transparecer: vejam-se os retratos de crianças de Belle, em que as pernas e os pés aparecem nus, ou o Duque de Borgonha de Mignard, vestido apenas com uma camisa leve. Não é necessário acompanharmos por mais tempo a história desse tema, que se tornou convencional. Reencontrá-lo-emos finalmente nos álbuns de família e nas vitrinas dos “fotógrafos de arte” de on-

37 L. Hautecoeur, *Les Peintres de la vie familiale*, 1945, p. 40.

38 Museu de Versalhes.

39 Rouches, “Largillière, peintre d'enfants”, *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1923, p. 253.

tem: bebês mostrando suas pequenas nádegas apenas para a pose (pois normalmente eram cuidadosamente cobertas com fraldas e cueiros) e menininhos e menininhas vestidos para a fotografia apenas com uma camisa transparente. Não havia uma criança cuja imagem não fosse conservada em sua nudez, diretamente herdada dos *putti* do Renascimento: singular persistência no gosto coletivo, tanto burguês como popular, de um tema que originalmente foi decorativo. O Eros antigo, redescoberto no século XV, continuou a servir de modelo para os “retratos artísticos” dos séculos XIX e XX.

O leitor destas páginas sem dúvida terá notado a importância do século XVII na evolução dos temas da primeira infância. Foi no século XVII que os retratos de crianças sozinhas se tornaram numerosos e comuns. Foi também nesse século que os retratos de família, muito mais antigos, tenderam a se organizar em torno da criança, que se tornou o centro da composição. Essa concentração em torno da criança é particularmente notável no grupo familiar de Rubens⁴⁰, em que a mãe segura a criança pelo ombro e o pai dá-lhe a mão, e nos quadros de Franz Hals, Van Dyck e Lebrun, em que as crianças se beijam, se abraçam e animam o grupo dos adultos sérios com suas brincadeiras e carinhos. O pintor barroco apoiou-se nas crianças para dar ao retrato de grupo o dinamismo que lhe faltava. Também no século XVII, a cena de gênero deu à criança um lugar privilegiado, com inúmeras cenas de infância de caráter convencional: a lição de leitura, em que sobrevive sob uma forma leiga o tema da lição da Virgem da iconografia religiosa dos séculos XIV e XV, a lição de música, ou grupos de meninos e meninas lendo, desenhando e brincando. Poderíamos continuar enumerando indefinidamente todos esses temas tão comuns na pintura, sobretudo da primeira metade do século, e a seguir na gravura. Enfim, como vimos, foi na segunda metade do século XVII que a nudez se tornou uma convenção rigorosa nos retratos de crianças. A descoberta da infância começou sem dúvida no século XIII, e sua evolução pode ser acompanhada na história da arte e na iconografia dos séculos XV e XVI. Mas os sinais de seu desenvolvimento tornaram-se particularmente numerosos e significativos a partir do fim do século XVI e durante o século XVII.

Esse fato é confirmado pelo gosto manifestado na mesma época pelos hábitos e pelo *jargão* das crianças pequenas. Já assinalamos no capítulo anterior que as crianças receberam então novos nomes:

40 Cerca de 1609. Karlsruhe, Rubens, ed. Verlags, p. 34:

bambins, pitchouns e fanfans. Os adultos interessaram-se também em registrar as expressões das crianças e em empregar seu vocabulário, ou seja, o vocabulário utilizado pelas amas quando estas lhes falavam. É muito raro que a literatura, mesmo popular, conserve vestígios do jargão das crianças. No entanto, alguns desses vestígios são encontrados na *Divina Comédia*⁴¹. “Que glória terás tu a mais se deixares uma carne envelhecida, do que se tivesses morrido antes de parar de dizer *pappo e dindi*, antes que mil anos se passassem”. *Pappo* significa *pão*. A palavra existia no francês da época de Dante: *papin*. Encontramo-la num dos *Miracles Notre-Dame*, o da “criancinha que dá de comer à imagem de Jesus no colo de Nossa Senhora”. “Assim, colocou-lhe o *papin* sobre a boca dizendo: *papez* (come), bela e doce criança, por favor. Então ele comeu um pedaço de *papin*: come, criança, disse o menino, e que Deus te ajude. Vejo que morres de fome. Come um pouco do meu bolo ou de minha fogaça.” Mas a palavra *papin* seria realmente reservada à infância ou pertenceria à língua familiar do dia-a-dia? Qualquer que seja a resposta, os *Miracles Notre-Dame*, assim como outros textos do século XIV, revelam um gosto indiscutível pela infância real. Isto não impede, porém, que as alusões ao jargão da infância tenham permanecido excepcionais antes do século XVII. No século XVII, elas tornam-se abundantes. Vejamos alguns exemplos, entre as legendas de uma coletânea de gravuras de Bouzonnet e Stella, datada de 1657⁴². Essa coletânea contém uma série de pranchas gravadas que representam *putti* brincando. Os desenhos não têm nenhuma originalidade, mas as legendas, escritas em versos de péssima qualidade, falam o jargão da primeira infância e a gíria da juventude escolar, pois na época os limites da primeira infância continuavam bastante imprecisos. Alguns *putti* brincam com cavalos de pau – título da prancha: “*Le Dada*”. (o cavalinho).

*Des putti jouent aux dés, l'un est hors du jeu:
Et l'autre, s'en voyant exclu (du jeu)
Avec son toutou se console **

O *papin* dos séculos XIV-XV deve ter caído em desuso, ao menos no francês das crianças burguesas, talvez pelo fato de não ser um termo específico da primeira infância. Mas outros termos infantis surgiram, e continuam vivos até hoje: *toutou* (au-au) e *dada* (cavalinho).

41 *Purgatório*, XI, pp. 103-106.

42 Cl. Bouzonnet, *Jeux de l'enfance*, 1657 (segundo Stella).

* “Alguns *putti* jogam dados, um está fora do jogo: / E o outro, vendo-se excluído (do jogo), / Com seu *au-au* se consola.” (N. do T.).

Além do jargão das amas, os *putti* falam também a gíria das escolas ou das academias militares. O trenó:

*Ce populo. comme un César
Se jait traîner dedans son char. **

Populo: latim de escola. No mesmo sentido infantil, M^{me} de Sévigné diria, ao falar dos filhos de M^{me} de Grignan: “*Ce petit peuple*”.

Um pequeno jogador faz-se notar por sua astúcia: “Este *cadet* parece ter sorte”. *Cadet*: termo usado nas academias, onde, no início do século XVII, os jovens fidalgos aprendiam as armas, a equitação e as artes da guerra.

No jogo da péla:

*Aynsi nuds, legers et dispos,
Les enfants, dès qu'ils ont campos
Vont s'escrimer de la raquete. ***

Avoir campos: expressão das academias, termo militar que significa obter licença. Era uma expressão comum na língua familiar, encontrada também em M^{me} de Sévigné.

No banho, enquanto alguns nadam:

*La plupart boivent sans manger
A la santé des camarades. ****

Camarades: o termo, novo também ou no máximo datando do fim do século XVI, devia ser de origem militar (viria dos alemães, dos mercenários de língua alemã?) e passou pelas academias. Com o tempo, porém, ficaria reservado à língua familiar burguesa. Até hoje não é usado na língua popular, que prefere o termo mais antigo *copain*, o *compaign* medieval.

Mas voltemos ao jargão da primeira infância. Em *Le Pédant joué* de Cyrano de Bergerac, Granger chama seu filho de seu *toutou*: “Vem me dar um beijo, vem, meu *toutou*”. A palavra *bonbon*, que, suponho, deve ter-se originado no jargão das amas, entrou em uso, assim como a expressão “*beau comme un ange*” (belo como um anjo), ou “*pas plus grand que cela*” (deste tamanhinho), empregadas por M^{me} de Sévigné.

* “Este *populo*, como um César, / Faz-se puxar em seu carro.” (N. do T.)

** “Despidas, leves e dispostas, / As crianças, assim que *ont campos* / Vão esgrimir com a raquete.” (N. do T.)

*** “A maioria bebe sem comer / À saúde dos *camarades*.” (N. do T.).

Tentou-se registrar até mesmo as onomatopéias da criança que ainda não sabe falar. M^{me} de Sévigné, por exemplo, procurou anotar os ruídos emitidos por sua netinha, para mostrá-los a M^{me} de Grignan, que estava então na Provença: “Ela fala de um modo engraçado: e *titota, tetita y totata*”⁴³.

Já no início do século, Heroard, o médico de Luís XIII, havia cuidadosamente anotado em seu diário as ingenuidades de seu pupilo, seus balbucios e sua maneira de dizer “*vela*” (em vez de *voilà*, aqui está), ou “*équivéz*” (em lugar de *écrivez*, escreva).

Ao descrever sua netinha, “sua amiguinha”, M^{me} de Sévigné pinta cenas de gênero próximas das de Le Nain ou Bosse, acrescentando, porém, a delicadeza dos gravadores do fim do século XVII e dos artistas do século XVIII. “Nossa menina é uma belezinha. É morena e muito bonita. Lá vem ela. Dá-me um beijo lambuzado, mas nunca grita. Ela me abraça, me reconhece, ri para mim e me chama só de *Maman* (em vez de *Bonne Maman*)”. “Eu a amo muito. Mandei cortar seus cabelos, e ela agora usa um penteado solto. Esse penteado é feito para ela. Sua tez, seu pescoço e seu corpinho são admiráveis. Ela faz cem pequenas coisinhas: faz carinhos, bate, faz o sinal da cruz, pede desculpas, faz reverência, beija a mão, sacode os ombros, dança, agrada, segura o queixo: enfim, ela é bonita em tudo o que faz. Distraio-me com ela horas a fio”⁴⁴. Muitas mães e amas já se haviam sentido assim. Mas nenhuma admitira que esses sentimentos fossem dignos de ser expressos de uma forma tão ambiciosa. Essas cenas de infância literárias correspondem às cenas da pintura e da gravura de gênero da mesma época: são descobertas da primeira infância, do corpo, dos hábitos e da fala da criança pequena.

43 M^{me} de Sévigné, *Lettres*, 8 de janeiro de 1672.

44 18 de setembro de 1671; 22 de dezembro de 1671; 20 de maio de 1672.

3

O Traje das Crianças

A indiferença marcada que existiu até o século XIII – a não ser quando se tratava de Nossa Senhora menina – pelas características próprias da infância não aparece apenas no mundo das imagens: o traje da época comprova o quanto a infância era então pouco particularizada na vida real. Assim que a criança deixava os cueiros, ou seja, a faixa de tecido que era enrolada em torno de seu corpo, ela era vestida como os outros homens e mulheres de sua condição. Para nós é difícil imaginar essa confusão, nós que durante tanto tempo usamos calças curtas, hoje sinal vergonhoso de uma infância retardada. Na minha geração, os meninos deixavam as calças curtas no fim do 2º ano colegial, após uma certa pressão sobre pais recalcitrantes: meus pais, por exemplo, pediam-me paciência, citando o caso de um tio general que entrara para a academia militar de calças curtas! Hoje em dia, a adolescência se expandiu para trás e para a frente, e o traje esporte, adotado tanto pelos adolescentes como pelas crianças, tende a substituir as roupas típicas da infância do século XIX e início do sé-