

Imagens de infância na arte italiana

Abstract: This paper focuses on the study of the *putto* as an image of childhood, exploring the three levels of Panofsky (1978). The relevant images have had a specific study by being scanned, the most advanced technique at the moment. There were 298 images altogether. For the present situation, I have done a photographic compilation in different geo-cultural spaces, ranging from metropolises to islands: Italy, France, Germany, Austria, Czech Republic (at the time Czechoslovakia), Canada, United States of America, Mexico and in the islands of Santa Catarina and São Francisco do Sul, in Brazil.

Keywords: *putto*, childhood, Italian art.

Resumo: Para o estudo do *putto* como imagem de infância, percorrendo os três níveis de Panofski (1978), as imagens significativas tiveram um estudo específico ao passarem por um tratamento de escanização, técnica mais avançada no momento. Ao todo, foram 298 imagens. Para a situação atual, fiz um levantamento fotográfico em diferentes espaços geo-culturais, abrangendo metrópoles e ilhas: Itália, França, Alemanha, Áustria, República Tcheca (ainda Tchecoslováquia) Canadá, Estados Unidos da América, México e nas Ilhas de Santa Catarina e de São Francisco do Sul, no Brasil.

Palavras-chave: *putto*, infância, arte italiana.

O sentimento de infância que percorre e unifica as imagens de criança em Donatello, Mantegna e Tiziano, artistas do Renascimento Italiano, anuncia um sentimento moderno de infância, construído pela tendência de particularizar a representação desta, a sua graça, o seu caráter pitoresco, o seu lugar no conjunto da sociedade, ao mesmo tempo que demarca peculiaridades da criança no mundo adulto. Significa que estou circunscrevendo a uma sensibilidade aquilo que corresponde à consciência da particularidade infantil, presente nas obras de arte que reproduzem imagens de infância, num determinado período das artes visuais universais.

Essa concepção de infância, que permanece entre nós, é anterior à que temos na sociedade contemporânea, isto é, nasce antes, mas circula livremente entre nós, demarcando espaços múltiplos, formais e não-formais de cultura e educação. As obras de arte têm o privilégio de manifestá-la mais intensamente tanto no tempo, quanto no espaço, por seu caráter de perenidade.

Ao retomar esta concepção, o faço por considerar que sendo anterior à contemporânea, ultrapassou a dualidade de interpretação ou *dupla alienação da infância* que se refere, basicamente, ao final do século XVIII, quando a infância foi “dividida” entre a criança *burguesa*, “privatizada” pela família, e a criança *operária*, explorada pelo mundo do trabalho, no momento em que ela sai do “anonimato” e nasce com a ascensão da sociedade burguesa (Faria, 1993).

É por encontrar uma concepção de infância com caráter mais amplo, que se multiplica através de obras de arte, diria até mais que por espaços religiosos ou estritamente educacionais, que trago esta constatação, no interior da ciência e da arte, podendo esta concepção ser ainda identificada nos objetos que podem ser considerados como especificamente infantis, como o brinquedo ou também, nas atividades próprias das crianças, como a brincadeira.

Ariès (1973; 1981) nos mostrou, através de seus estudos históricos e iconográficos que, se nos séculos X e XI a representação da infância ainda é desconhecida para nós, o século XIII já apresenta tipos de infância mais próximos do sentimento moderno: os anjos adolescentes, Jesus Menino, a criança nua (alegoria da morte e da alma) – imagens que gestaram um outro sentimento, ampliado a partir do século XIV.

Essa sutileza em identificar e isolar no século XIII um sentimento de infância na consciência coletiva, ausente na iconografia do século XI, mas presente na iconografia religiosa do século XIII, atesta a possibilidade de um realismo sentimental que ultrapassa os limites do religioso e se instala nas cenas de gênero, transformando-o em um cenário cada vez mais profano como, por exemplo, colocar o menino Deus expressando atitudes infantis, como jogar jogos de infância, brincar com animais ou aves, como o passarinho amarrado no dedo, ter uma fruta na mão, comer uma comida de criança ou mesmo como uma criança enfaixada, nos moldes da época.

O desdobramento desse sentimento na iconografia dos séculos XIV, XV e XVI – passagem de cenas exclusivamente religiosas para cenas da vida cotidiana – traz-nos a representação da infância acompanhada do adulto. Mas, já se pode localizar a criança como protagonista de pequenas histórias – principais ou secundárias – que, por sua graça e pelo seu caráter pitoresco, coincidem com o sentimento de infância delicado e gracioso, porém, lúdico, no dizer de nosso tempo.

É justamente nesse momento de uma historiografia da infância que coloco o estudo dessas imagens na arte italiana, como o “lugar” onde se reconhece o aprofundamento de consciência de nossos antepassados para com a infância. São sinais de infância identificados na

iconografia que apresentam o *putto* como representação de um sentimento que testemunha um grande movimento de interesse em favor da infância, surgido no final do século XIV, no reencontro com a imagem da Antigüidade – o Eros helenístico – e que permanece circulando, sob diferentes formas, por interiores e ruas neste século XXI.

No Renascimento Italiano, é Donatello quem primeiro vai apresentar esse sentimento de infância como configuração coletiva da imagem da criança, imagem presente mais tarde na pintura de Mantegna que atesta a trajetória de uma concepção de infância e, em Tiziano, como a representação de uma imagem de infância que ultrapassa o século XV. Imagens que se apresentam *a meio caminho entre o sagrado e o profano* (Angelina Peralva) e que são indicadoras de um espaço social no qual o tempo mostra a criança com natureza própria, integrada a espaços vitais proporcionais, e não mais como homem ou mulher em tamanho reduzido.

Se foram, Donatello no final da década de 20 do *Quattrocento* e Mantegna nos anos 70, artistas e intelectuais significativos na iconografia italiana do período de transformações, que criaram as bases para o Renascimento de um modelo cultural centrado no homem e, Tiziano – 1477-1572, com uma existência de quase um século, vivendo a plenitude da arte no Renascimento e anunciando um novo estilo: o Barroco, são eles também testemunhas de uma imagem de infância que chega aos nossos dias.

A consciência da particularidade infantil marcada pela presença do *putto* no Renascimento italiano, termo que designa meninos alados e nus, mas que Donatello rompe com este significado e transporta da Antigüidade Clássica para as crianças e as experiências dessas crianças nas atitudes de sua época, personificando várias espécies de espírito/crianças, geralmente de maneira alegre e brincalhona. “Foram reintroduzidos na arte do Proto-Renascimento, com seu caráter original ou na qualidade de anjos meninos” (H. Jonson, 1992, p. 428)¹.

Podemos considerar o *putto* como uma representação da infância ainda não presente na Idade Média, mas já aparecendo no período subsequente em outros artistas além dos estudados, como Giovanni Bellini (1431), Andrea Verrocchio (1435), Luca Signorelli (1450), Antonio Rossellino (1461), Andrea del Sarto (1468) ou Rosso Fiornetino (1494?), pelas significativas imagens de infância, dentro da mesma base de referência.

Mas, no interior dos estudos da História da Arte, podemos encontrar ligações entre Donatello e Mantegna, este como o pintor que apresenta em suas pinturas semelhanças que o ligam a escultura de

Donatello, notadamente através de críticos como Antonio Palucci, L. H. Heydenreich e H.W. Janson e, considerando este paradigma teórico, selecionei a *Camera Picta* ou *Stanza degli Sposi* (1464-1475), em Mântua, no detalhe da presença de anjos-meninos como semelhança de temática presente nas esculturas de Donatello. E a seleção de Tiziano deve-se ao fato de ser a maior explosão de *putti* em uma mesma obra, como em um dos Bacanais para a Corte dos Estensi de Ferrara, *Os Amores – Offerta a Venere* (1518-1519), obra no Museu do Prado, em Madri.

A obra de Donatello com representações da criança é numerosa. Selecionei e estudei uma parte significativa, 25 obras, entre 1405c. e 1466c., em diferentes lugares: Pádua, Florença, Prato e Siena, pessoalmente e através de estudiosos como Joaquin Poescke (1993), com imagens também de outros lugares, e busquei informações em críticos de arte como Reymond (1916-17), Trudzinski (1986), Rosenauer (1975), Heydenreich (1972) e Gombrich (1988).

As primeiras imagens que encontrei em Donatello e que me encaminharam para as demais, numa busca cada vez mais maravilhada, foram imagens esculpidas no cetro de São Ludovico, em Florença, pela inquietação e curiosidade que as figurinhas transmitem².

Destaco, ainda, a curiosidade em observar que Donatello coloca as imagens de crianças em lugares os mais diversos, onde o ineditismo faz supor o que Reymond, ao se referir à *Pietà*, na Basílica do Santo, em Pádua, demarca que onde ninguém pensaria em colocar crianças, o mestre de um tempo – que perpetua imagens e sentimentos – as coloca e as atualiza, na sua eternidade.

Mas é nas cirandas de crianças e outras imagens com gestos tipicamente infantis, lúdicos ou não, que o sentimento de infância que trago se revela inteiramente. Em Mantegna, é no interior de uma cena da *Camera Picta* ou *Stanza degli Sposi* (1464-1475), em Mântua, no *Palazzo Ducale*, uma reunião do Marquês Ludovico Gonzaga com a esposa Barbara de Brandeburgo, apresenta sobre uma porta um grupo de *putti* que seguram uma placa ou tabuleta com as explicações do local e data da obra, aparentemente, sustentam uma epígrafe dedicatória. Um olhar atento descobriria o movimento e as expressões de imagens de crianças, mais que isto, a reprodução de crianças da época, como meninos-anjo aproximando-se de Donatello. Closes fotográficos nos mostrariam nove *putti* em cenas, gestos, olhares, bocas amuadas, força física, enfim, em atitudes humanas de expressão, de sentimentos infantis, num jogo lúdico que representa as crianças de então.

Já Tiziano, como pintor de Veneza, liga-se, como Mantegna, às mesmas cidades e famílias, Ferrara e Mântua, isto é, aos Este (Corte dos

Estes) e aos Gonzaga, respectivamente. Os estudiosos apontam para uma obra pontuada pelo compromisso com a realidade, o que nos permite supor que, a presença das imagens de infância a que nos referimos, também está assentada sobre a realidade que o pintor conhecia.

Entre os 'Bacanaís' para o estúdio privado do Duque, destacamos a maior explosão de *putti* que a arte nos legou: o primeiro dos 'Bacanaís', 'Oferta a Vênus' ou 'Os Amores'. Na cena, identifiquei sete grupos de jogos de infância, na maior algazarra e movimentos infantis da época, que chegam aos nossos dias. São representações do lúdico, através dos jogos do amor, representado por imagens infantis.

As trilhas teóricas para partir da imagem da criança no interior da obra de arte dos artistas selecionados, ou melhor, no conjunto da obra dos artistas estudados, atravessam e interligam as imagens de criança, acompanhando os sinais de infância, formam labirintos, caminhos possíveis de recuperação do passado para construir o presente, demarcado pelo significado de infância com a particularidade de um sentimento que expressa a graça, a beleza e a diferença do mundo infantil.

Mas é no brincar, como o gesto que ultrapassa o próprio limiar, que se concentra o especificamente infantil, delimitado pelo referencial benjaminiano que circunscreve a idéia de infância situada na fronteira da geração natural, da biografia e da época histórica. As passagens labirínticas demonstram que o proceder da "criança brincando no seu próprio limiar", impregnado de magia, cria uma maneira de estabelecer relações móveis que rompem limites e conquistam espaços próprios. O *putto* é visto, então, como um retorno ao passado, o passado de uma imagem de infância, um tempo marcado pela intensidade mais do que pela cronologia, uma narrativa que se reconhece na rememoração, através de uma prática metodológica como a prática de um "coleccionador" (Benjamin, 1962; 1975; 1987; 1984): coleta de informações, separação e exposição de elementos, que reinventam o passado.

Mas, para tanto, é necessário nos aproximarmos de experiências de outros tempos e de outros espaços, servindo-nos de caminhos tais como a proximidade de nossa cultura com a cultura do *Quattrocento*; estamos mais próximos dela do que da cultura bizantina, e a bagagem cultural pode ser contornada e complementada pela literatura, dança, liturgias sacras e profanas, teatro, enfim, o mundo intelectual do século XV. Pode-se aferir, desse universo, que as representações dadas pelos artistas aos personagens, com base nos modelos extraídos de experiências de pessoas reais, possibilitam entender a imagem de infância em Donatello como figuras que representam as crianças da época, atra-

vés da reprodução da experiência de ser criança naquela época e não uma simples reprodução de modelos da Antigüidade clássica.

Outro ponto a considerar refere-se à liberdade do escultor e da escultura no universo cultural da época, comparada ao comprometimento da pintura e do pintor, o que nos leva a supor que Donatello pôde aproximar o seu gênio criador ao espírito da época, fazendo da imagem do *putto* uma configuração que ultrapassa o universo intelectual no qual viveu, mesmo que condicionado por ele.

Ainda é possível observar o homem do Renascimento e daí traçar um quadro da vida cotidiana da época. O resultado é a possibilidade de conciliar os dois olhares na visualização da imagem infantil: o tempo deles e o nosso tempo.

A essas convenções, adicionei os modos de ligação intelectual de uma época, isto é, aquelas referentes às estruturas psicológicas de homens de um determinado tempo. Se considerarmos que as funções da imagem na época eram: instruir as pessoas mais simples, agir sobre a memória e criar sentimentos de devoção, podemos inferir que, se as esculturas tinham uma margem de liberdade maior, as pinturas tinham realmente este objetivo. As manifestações culturais, pois, ao se comportarem como linguagens simultâneas de um mesmo estado de espírito, levam à dedução de que o movimento do gesto é semelhante ao movimento da alma. A visualização da imagem fica, então, simplificada.

Foi adicionada, ainda, a presença do olhar moral e espiritual da época. E aqui a convenção sofreu o impacto da genialidade do artista, reconhecido primeiramente, e de modo evidente, em Donatello. Apesar da aceitação e reconhecimento dessa convenção, as imagens infantis ultrapassaram os limites não só da diferença entre o sagrado e o profano, no que se refere ao gesto infantil, como também do próprio significado do gesto para a época, com a escultura de Donatello representando a criança que manifesta a sua universalidade.

Quando se transita pela experiência da rememoração, faz-se isso forçando um caminho de percepção infantil, referindo-se àquela que Gagnebin (1982, 1984, 1994) aponta como mediação, além do tempo e do espaço, isto é, a mediação *específica da percepção infantil*, principalmente àquela que, aos olhares do adulto, torna a criança *ingênua, crédula, incompleta e canhestra*: “A infância Berlinense (de Benjamin) propõe muitos exemplos desta incompetência infantil reveladora de uma verdade que os adultos não podem nem querem ouvir” (Gagnebin, p. 92).

É com esta intenção que transito por Walter Benjamin, não para escrever sobre Benjamin, mas sim para Benjamin. E, nesta intenção,

busco ultrapassar o limite do labirinto ao referir-me a um intelectual que assim procede quando “olha” a criança e os brinquedos de um modo que Willi Bolle (1984), tão apropriadamente, chama de “cultura da criança”, dizendo que estes textos, em Benjamin, são *momentos luminosos*.

Escolhi o labirinto para trabalhar este Benjamin tão pólo oposto da alegoria do autômato, mas um autômato que existe e que convive com o mesmo *moderno*, porém, ocupando um espaço de magia, de brincadeira, talvez de libertação, num mundo que é da criança, infância de todos os homens e de todas as mulheres. Este labirinto é desorientação positiva e se configura não simplesmente em torno de si mesmo, mas se ultrapassa, rompe com seus limites ao se colocar como “passagem”. São “Passagens Labirínticas”: nem linhas retas e simples (passagens que, em Benjamin, são parisienses e protagonistas de possíveis viagens surpreendentes), nem simplesmente labirinto – volta sem saída sobre si mesmo (que, em Benjamin, é a *emoção subjacente de uma despedida* (Olgária Matos, p. 91). Provavelmente não há volta e, mesmo que voltasse, a cidade não seria mais a mesma para este Benjamin no exílio, nos últimos anos da República de Weimar, com os nazistas no poder. As “Passagens Labirínticas” referem-se a um tempo qualitativo, quando nos colocamos numa atitude de espera, de uma *espera em ação*.

Os contornos da passagem labiríntica que trago podem ser delineados através da observação cuidadosa do passado e o reconhecimento do sentimento de infância permanente. Mas é o sentimento de infância que é trazido para o cenário e, com este gesto, cria-se uma tensão e é a de uma *espera em ação*, que se reconhece nas *imagens dialéticas* (aqui, imagens de infância), cresce como *mônada* que sabe de seu passado aurático (aqui, a criança) e percorre labirinticamente ruas de contra-mão diante do reconhecido pelo jogo infantil (aqui, a brincadeira), jogo que transcende a linearidade do visto e permitido (a linha geométrica racionalista) e, por ser assim, tem bifurcação: qual janela nós podemos abrir para o infinito? A que não pode transcender ainda e *espera em ação* – *mônada tensa* – ou outra que, cheia de esperança (*princípio-esperança*), pode construir uma aura inteiramente nova?

Foi a definição de trilhas para esta trajetória em torno de imagens de infância que possibilitou a delimitação quanto ao caráter do brinquedo e das brincadeiras (se, em Benjamin, foi a imaginação da criança que transformou o objeto dado pelo adulto em brinquedo, em Tizuko Kishimoto a infância é a idade do possível). Assim, a segunda trilha é a do brinquedo como *suporte* que interliga o mundo imaginário da criança e do adulto e, nesse papel de unificador de mundos imaginários, o brinquedo coloca para a criança particularidades de seu próprio

mundo e o mundo adulto passa a ser visto e experienciado com conotações de *representação* no mundo infantil.

A primeira questão que interliga passagens no interior das imagens de infância é a explicação. É quando se estabelecem relações de reciprocidade entre o brinquedo – que existe mesmo quando não está em atividade – e a brincadeira – que só existe quando em ação – *o lúdico em ação* (Kishimoto) e se registra o Renascimento como o período que insiste numa visão de criança, que permite a formação de uma consciência que a reconhece como um ser que brinca, dotado de espontaneidade e liberdade: *um ser em desenvolvimento com características transitórias* (idem); idéias que o Romantismo fixará e que chegarão aos nossos dias. É aquela que salienta a dessacralização, pela fantasia, dos objetos de culto do mundo adulto que, pela imaginação infantil, pela *cultura da criança* – como dizia Benjamin – são transformados em brinquedos. E, ainda, como a criança reelabora os objetos do mundo adulto, aqueles que o adulto joga fora, transformando-os em *outra história*, configurando o que se pode apontar como o *fazer a história do lixo da história* (Benjamin).

Neste artigo, não tratei de tudo que descobri, fazendo o retorno no *labirinto*, mostrando o quanto estes brinquedos e imagens permanecem na vida dos homens e mulheres desde a Antigüidade. Só os localizei, na História da Arte, em esculturas desde 1400 (em Donatello), em pinturas desde 1500 (em Mantegna e Tiziano, mas também em outros como Cranach, Brüegel e nos nossos Portinari, Franklin Cascaes e Martinho de Haro) e, de lá para nossos dias, uma quantidade respeitável de artistas continuam a reproduzi-los.

O que destaco é que estas concepções, transportadas através de imagens, permanecem entre nós, apesar dos diferentes contextos geoculturais, que abrangem desde a “cor local” de uma Ilha como a de Santa Catarina, no Brasil, com a existência de um imaginário não só açoriano, mas luso e indígena e negro, reafirmando o valor lúdico e mediando o espaço especificamente infantil, até espaços trazidos pela arte, desde a Antigüidade Clássica até os nossos dias. No meio deste mundo tão diferente e tão igual, encontra-se a imagem dos “putti” que é, basicamente, um sinal masculino de representação do mundo infantil masculino, memória de Eros helenístico e, na iconografia, contextualizada a partir do *Quattrocento* italiano.

Esta imagem de criança atravessa cinco séculos mantendo a “aura” de uma infância bonita, alegre, brincalhona e, ao envolver-se com o nosso tempo, apresenta-se de um modo diferente, nas ruas, nas camisetas, nos interiores, nas jóias, nos cartões postais, *posters*, *bottons*, etc.

Importa ressaltar que os tempos modernos *dessacralizam* a imagem, mas não destroem a *aura* da infância como um mundo próprio, criado também pela criança no limiar do sonho e do despertar.

Entendo que uma possível explicação, retirando o ranço negativo que pode ser denunciado como romantismo descontextualizado, é que a criança, *brincando no seu limiar*, anula fronteira, ultrapassa limites e labirintos, cria uma maneira própria de estabelecer relações *móveis*, seu mundo, um pequeno mundo num grande mundo. Impregnada de magia e fantasia, anula a diferença entre as coisas inanimadas e o mundo dos seres vivos.

Se tiver que comprovar resultados, posso afirmar que estes estudos demonstram que é o brincar, o brinquedo e a brincadeira que articulam as imagens de infância estudadas em Donatello, na escultura, e em Mantegna e Tiziano, na pintura, e, ao assim proceder, eles atestam a existência de um mesmo sentimento de infância em metrópoles e ilhas. E o fazem como sinais que, indiscutivelmente, não se apagam, mas que estão presentes no imaginário de todos nós, homens e mulheres de nosso tempo, no chamado imaginário do homem contemporâneo.

Notas

1. A indicação de Janson designa o Proto-Renascimento como a revolução florentina que abarca tanto a escultura como a pintura.
2. Agradeço a Raoul Cesari a apresentação à esta obra de Donatello e aos detalhes de sua indicação.

Referências

- Ariès, Phillippe. *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1981.
- _____. *L' enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- Baxandall, Michael. *O Olhar Renascente. Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- Benjamin, Walter. *Angelus Novus, Saggi e Frammenti*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1962.
- _____. *A Modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- _____. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 1984.
- _____. *Documentos de Cultura. Documentos de Barbárie*. São Paulo: Cultrix/ EDUSP, 1986.
- Bolli, Willi. "Walter Benjamin e a cultura da criança". In: *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 1984.
- Donatello. *Maestri della Scultura*. Prima Parte, n. 31 e Parte Seconda, n. 32. Milano: Fratelli Fabbri Editore, 1966.

- Estudos de Rosenauer*. (Tradução de Dolores R. Simões de Almeida - DAS, de texto da Biblioteca da Facoltà di Magistero da Università degli Studi di Ferrara, Itália), 1975.
- Faria, Ana Lúcia Goulart. *Direito à Infância: Mário de Andrade e os parques Infantis para as crianças de famílias operárias na cidade de São Paulo (1935-1938)*. Tese de Doutorado, USP, dezembro de 1993.
- Gagnebin, Jeanne Marie. *Os cacos da história*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- Gombrich, Ernest H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.
- Heydenreich, Ludwig H. *Eclasion del Renacimiento (Italia 1400-1460). El universo de las formas*. Madrid: Tolle, Legge Aguilar, 1972.
- Janson, Horst Woldemor. *História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- Matos, Olgária. *Os arcanos inteiramente outro; a Escola de Frankfurt, a melancolia, a Revolução*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- Panofski, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- Poesche, Joaquin. *Donatello and his World*. New York: Harry N. Abrams Inc, 1993.
- Raymond, Marcel. *Donatello*. Florense: Alinari Frère Editeurs, 1917.
- Trisciuzzi, Leonardo. "L'Infanzia e i suoi miti". In: *Storiografia dell'Infanzia*. Ferrara: Biblioteca del Bolletino, Saggi 1, CIRSE: 19-31, 1990.
- Trudzinski, Meinolf. *Beobachtungen zu Donatellos Antikenrezeption*. Berlin: Richard Seitz & Co, 1986.