

Carmen Soares  
Maria do Céu Fialho  
María Consuelo Alvarez Morán  
Rosa María Iglesias Montiel  
Coordenação



orma  
& Transgressão

II

Carmen Soares  
Maria do Céu Fialho  
María Consuelo Alvarez Morán  
Rosa María Iglesias Montiel  
Coordenação

*N*orma  
& Transgressão

II

COORDENAÇÃO EDITORIAL  
Imprensa da Universidade de Coimbra  
Email: [imprensauc@ci.uc.pt](mailto:imprensauc@ci.uc.pt)  
URL: [http://www.uc.pt/imprensa\\_uc](http://www.uc.pt/imprensa_uc)  
Vendas Online: <http://www.livrariadaimprensa.com>

CONCEPÇÃO GRÁFICA  
António Barros

INFOGRAFIA  
Carlos Costa  
Imprensa da Universidade de Coimbra

EXECUÇÃO GRÁFICA  
Europress

ISBN  
978-989-26-0105-2

DEPÓSITO LEGAL

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos  
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

**FCT** Fundação para a Ciência e a Tecnologia  
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR Portugal  
Programa Operacional Ciência e Inovação 2010

## CAPÍTULO I

### HISTÓRIA DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

## 1.2. ARTE

Luísa de Nazaré Ferreira

*Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra*

CRIANÇAS NA ARTE GREGA.  
REPRESENTAÇÕES SOCIAIS E CONVENÇÕES ARTÍSTICAS

## Introdução

A afirmação dos estudos sobre a infância no mundo ocidental, na segunda metade do século XX, impulsionados, no domínio político e social, pelos progressos que culminaram em 1989 no reconhecimento internacional dos Direitos da Criança<sup>1</sup> e, no plano da investigação, pela recepção polémica da obra *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* (1960), do historiador francês Philippe Ariès, teve repercussões igualmente significativas na área dos Estudos Clássicos. De facto, em particular nos últimos vinte anos, o número de livros e artigos sobre diversos temas relacionados com a infância na Grécia e em Roma aumentou notavelmente e o domínio da arte não é excepção, porque as representações artísticas constituem uma fonte de trabalho fundamental. Os documentos literários, epigráficos, arqueológicos e iconográficos actualmente disponíveis, se não permitem ainda um conhecimento completo e satisfatório do mundo infantil na Antiguidade

---

<sup>1</sup> A Convenção sobre os Direitos da Criança foi adoptada pela Assembleia Geral das Nações Unidas em 20 de Novembro de 1989, tendo sido assinada por 120 países, incluindo Portugal, que a ratificou em 21 de Setembro de 1990. É evidente, porém, que há uma discrepância muito grande entre a adopção de medidas legais aceites internacionalmente e a sua aplicação efectiva. Cf. <http://www.unicef.pt/artigo.php?mid=18101111&m=2> (acedido em 30/11/2010). Sobre este assunto, vide A. Reis Monteiro 2010. No que respeita ao desenvolvimento da investigação multidisciplinar sobre a infância e a criança no Ocidente, vide M. Kehily 2009.

greco-romana, justificam que o estudo da infância no Ocidente remonte, pelo menos, ao Mediterrâneo da Idade do Bronze. Cumpriu-se, portanto, um dos votos expressos por Philippe Ariès no prefácio à segunda edição do seu livro, publicada em Paris em 1973, quando notava que a acessibilidade e análise de diferentes fontes de informação levariam no futuro, seguramente, ao desenvolvimento da investigação sobre a infância e a criança na Antiguidade (1988: 30)<sup>2</sup>.

Este preâmbulo de modo algum pretende sugerir que antes de Philippe Ariès nada de relevante se publicou. Na verdade, no que respeita ao mundo clássico, um dos temas que continua a ser dos mais discutidos e polémicos – a exposição de recém-nascidos – chamou a atenção de vários estudiosos no início do século xx. Outros assuntos ainda hoje recorrentes, como os afectos e as relações entre pais e filhos, os jogos e divertimentos, bem como a educação e o papel da criança na religião, figuram já entre os mais tratados na primeira metade do século xx. No domínio artístico, merece destaque a obra *Child Life in Greek Art*, de Anita E. Klein, publicada em 1932. Desde então, além desses temas, e também devido ao impacto que teve a pioneira obra de Philippe Ariès, em especial após a publicação em língua inglesa<sup>3</sup>, as concepções e representações da infância e da criança predominantes na cultura greco-romana, designadamente a terminologia e entendimento das

---

<sup>2</sup> Este desenvolvimento pode ser avaliado a partir da análise da compilação bibliográfica “Children in the Ancient World and the Early Middle Ages. A Bibliography (Eight Century BC - Eight Century AD)”, elaborada por uma equipa da Universidade de Tampere (Finlândia), sob a direcção de Ville Vuolanto, que registava 1449 entradas em Abril de 2010. Disponível em <http://www.uta.fi/laitokset/historia/sivut/BIBChild.pdf> (acedido em 15/05/2010).

<sup>3</sup> *Centuries of Childhood* (Londres e Nova Iorque, 1962). O papel precursor de Philippe Ariès (1914-1984) é indiscutível, como se depreende dos prefácios de obras dedicadas à infância, onde o seu nome raramente não é citado. O historiador francês analisou, com base em documentação literária e iconográfica, a evolução do que designou por “sentimento da infância” (*sentiment de l'enfance*) e concluiu que a sociedade medieval tinha dificuldade em representar a criança (e ainda mais o adolescente) como um ser diferente do adulto, defendendo que é a partir do fim do século XVII que se verifica uma mudança significativa na forma como a sociedade ocidental se relaciona com a criança e a representa (cf. Ph. Ariès 1988: 10, 12, 76, especialmente). Para uma revisão crítica das suas teses, vide A. Wilson 1980, E. Becchi et D. Julia 1998: 12-25, D. Gittins 2009: 38-49; C. Heywood 2001: 11-15, 2010: 173-182. No que respeita ao tratamento das fontes iconográficas, vide A. Burton 1989.

diferentes fases da vida humana, têm despertado particular interesse e não menos controvérsia.

O presente trabalho centra-se no exame da cultura material que hoje englobamos na acepção de “arte” e pretende cumprir dois desígnios: em primeiro lugar, propor um quadro geral das características formais e temáticas que definem, em cada um dos períodos históricos considerados – da Idade do Bronze à Época Helenística – as imagens relativas à infância mais recorrentes e significativas; em segundo lugar, ainda que uma boa parte deste estudo seja dedicada à leitura iconográfica, procuraremos, sempre que possível, confrontar essas representações artísticas com os valores, normas e costumes vigentes na comunidade que as criou, em particular no que respeita ao espaço reservado à criança e à mulher. Ou seja, pretendemos saber se as representações sociais se reflectem de algum modo, e de que maneira, nas fontes iconográficas que nos chegaram.

O estatuto político e social da criança e da mulher na Antiguidade tem sido um aspecto central das pesquisas de muitos investigadores, em especial da História Social, como Philippe Ariès, e das áreas mais específicas dos *Women's Studies*<sup>4</sup> e *Gender Studies*. Em traços muito gerais, não deixa de ser paradoxal que uma cultura como a da Grécia antiga, que ao longo de séculos considerou a descendência masculina um valor fundamental da existência humana, de resto um dos propósitos principais da união legítima, aparentemente tenha valorizado tão pouco a criança – entendida muitas vezes como um ser incompleto e inferior, uma versão em miniatura do adulto, sem capacidades físicas, intelectuais e muito menos morais –, não lhe reconhecendo uma personalidade autónoma nem as características inerentes a uma primeira fase da vida humana, mas relegando-a para um

---

<sup>4</sup> A obra pioneira nesta área de estudos, centrada na análise do estatuto e papel da mulher na Antiguidade clássica, é *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*, de Sarah B. Pomeroy (1938-), e foi publicada nos Estados Unidos da América em 1975. O desenvolvimento, desde o último quartel do século XX, dos *Women's Studies* e *Gender Studies*, em especial no domínio dos Estudos Clássicos, segue em paralelo com a valorização dos estudos sobre a criança. Cf. B. Egger (2007), s.v. *Gender Studies*, in M. Landfester, H. Cancik, and H. Schneider (eds.), *Brill's New Pauly: Encyclopaedia of the Ancient World. Classical Tradition*. Vol. II. Leiden-Boston: Brill, 556-567.

espaço marginal e similar ao do escravo, com o qual partilhava a designação de *pais*<sup>5</sup>. Por outro lado, essa mesma cultura, em especial a que se formou dentro da pólis, parece ter concedido à mulher um estatuto político e social igualmente secundário (cf. L. Beaumont 1998: 86-87), o que terá corroborado a valorização da descendência masculina em detrimento da feminina, pelo que é de supor que as filhas seriam menos desejadas, menos amadas e corriam mais riscos de serem expostas ou maltratadas.

Como foi dito acima, não é nossa intenção discutir aqui questões tão polémicas e complexas<sup>6</sup>, mas somente propor uma análise da representação de crianças na arte grega que tem subjacente estas duas ideias – a concepção da criança como um ser imperfeito e a valorização da descendência masculina – no sentido de verificarmos se elas se confirmam, e de que modo, no domínio das expressões artísticas.

Este estudo segue uma orientação cronológica e atende principalmente aos suportes artísticos que, dentro de cada período histórico, deram mais relevo à temática da infância<sup>7</sup>: as estatuetas da Idade do Bronze, a pintura de vasos áticos, em especial das Épocas Arcaica e Clássica, e a escultura clássica e helenística. De modo algum esta análise pode ser considerada exaustiva, visto que nos baseámos num conjunto limitado de representações mais conhecidas e relevantes, reproduzidas nas obras citadas na bibliografia final, disponíveis nos catálogos digitais do *Corpus Vasorum Antiquorum*<sup>8</sup> e nos sítios da Internet dos museus que, em várias partes do mundo, acolhem obras de arte grega.

---

<sup>5</sup> Cf. M. Golden (1985), “*Pais*, ‘Child’ and ‘Slave’”, *AntCl* 54: 91-104.

<sup>6</sup> No que respeita ao estatuto da criança grega, apresentámos as nossas reflexões em “A criança na Grécia antiga: concepções, normas e representações” (2010). Várias partes deste estudo são retomadas no presente trabalho.

<sup>7</sup> Entendemos por “infância” o período compreendido entre o nascimento e o início da adolescência, pelo que não consideramos as imagens referentes à pederastia. Para um exame da problemática que encerra a noção de “infância” no mundo grego e a terminologia aplicada às “idades da vida”, vide C. Soares e o nosso estudo (2010: 142-144).

<sup>8</sup> Vide <http://www.cvaonline.org/cva/projectpages/cva1.htm> (acedido em 30/11/2010).

## 1. As estatuetas da Idade do Bronze

A figuração de uma mulher com uma criança pequena ao colo ou no regaço, aconchegada habitualmente com o braço esquerdo, está hoje muito presente nos meios de comunicação visual, nas artes e na publicidade, mas constitui, de facto, uma das representações mais antigas da maternidade na cultura ocidental. A Arqueologia recuperou numerosas estatuetas, geralmente em terracota pintada e de pequenas dimensões, em regiões diversas do Mediterrâneo, que têm sido interpretadas como efígies de divindades propiciatórias da fertilidade e protectoras de crianças e jovens – as chamadas *kourotrophoi* –, mas algumas serão representações singelas da mãe com o seu menino. S. Karouzou (1992: 14) observou que estes ídolos femininos podem ser também uma imagem da Grande Deusa primitiva do Egeu.

Estes artefactos foram encontrados principalmente em sepulturas de crianças, jovens e mulheres, bem como nos santuários de deusas, em especial das que possuíam as competências (*timai*) acima mencionadas, constituindo uma das oferendas votivas mais comum. Isto é facilmente compreensível, pois além do significado que teria o pedido de uma gravidez e nascimento bem sucedidos, estes objectos eram fabricados a partir de um material vulgar e abundante, pelo que seriam bastante acessíveis.

O nome dado a estas estatuetas, *kourotrophos*, “a que nutre, a criadora de jovens”, surge na *Odisseia* como epíteto da terra de Ulisses (9. 27), e Hesíodo aplica-o à deusa Hécate na *Teogonia* (vv. 450, 452), e à Paz em *Trabalhos e Dias* (v. 228). Estas são, provavelmente, as ocorrências literárias mais antigas do epíteto, mas no mundo antigo a função de *kourotrophos*, que significava proteger uma criança desde o nascimento até atingir a idade adulta, era partilhada por muitas outras divindades, como Afrodite, Ártemis, Atena, Deméter, Geia, Ilitia, Leto, Perséfone, bem como pela deusa egípcia Ísis<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Sobre a *kourotrophos*, vide T. Hadzisteliou-Price 1978, L. Burn 2000, L. Beaumont 2003: 61, J. Neils & J. Oakley 2003: 224-227.

O exemplar mais antigo conhecido deste tipo de terracota, datado do IVº milénio a.C., provém da região de Sesklo (sudeste da Tessália), onde foram encontradas muitas estatuetas, e representa uma figura feminina (sem cabeça) sentada num banco a segurar uma criança pequena na curva do braço esquerdo. Nela são visíveis riscas de pintura por todo o corpo, o que é um traço característico destes artefactos<sup>10</sup>. Mais recentes são as figurinhas de origem cipriota “em forma de tábua” (a sugerir possivelmente que envergam uma saia ou vestido comprido). Neste tipo, que predominou nos anos 2200-1850 a.C., a mulher que embala uma criança tem orelhas perfuradas e nariz saliente, e as linhas do seu corpo (designadamente no rosto e no pescoço), no qual se evidencia o seio direito, são definidas por incisões ou pintura branca. O bebé dorme num berço em forma de arco<sup>11</sup>.

Na mesma ilha de Chipre surge mais tarde outro tipo de *kourotrophos*, com um bebé ao colo enfaixado, na qual se destacam as orelhas grandes e perfuradas, os olhos salientes, as ancas largas, que terminam em pés finos, e a demarcação exagerada da zona púbica<sup>12</sup>. A maior parte das peças conhecidas provém sobretudo de sepulturas. Alguns dos seus traços, como o rosto “de pássaro”, o seio direito visível e a posição dos braços, estão presentes nos ídolos femininos encontrados em grande número nos sítios micénicos. Numa estatueta de “tipo-*phi*” (ou seja, com a forma da letra grega Φ), do século XIII a.C., preservada no Museu Nacional de Atenas, a criança é acolhida sob uma espécie de protecção ou chapéu largo e ergue o braço direito. A pintura permite delinear os olhos e o cabelo da mulher, bem como o vestuário que envolve o seu corpo. Estes mesmos traços encontram-se

---

<sup>10</sup> *Kourotrophos* proveniente da acrópole de Sesklo, com 16 cm de altura, c. 3700-3200 a.C. (Atenas, Museu Nacional 5937). Vide X. Barral I Altet 1988: 23 (nº 26), S. Karouzou 1992: 14, J. Rutter 2003: 33 (fig. 1).

<sup>11</sup> Vide P. Quoniam (1983), *Le Louvre*. Paris: RMN, 13 (nº 16). *Kourotrophos* cipriota de barro vermelho polido, com 26 cm de altura, c. 1975-1850 a.C. (Londres, The British Museum GR 1929.10-14.1). Vide [http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight\\_objects/gr/r/red\\_polished\\_ware\\_figurine.aspx](http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/gr/r/red_polished_ware_figurine.aspx) (acedido em 30/11/2010).

<sup>12</sup> E.g. *kourotrophos* de terracota proveniente do Túmulo 67 de Enkomi (Chipre), com 20 cm de altura, c. 1450-1200 a.C. (Londres, The British Museum GR 1897.4-1.1087). Vide [http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight\\_objects/gr/t/figurine\\_of\\_a\\_woman\\_and\\_child.aspx](http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/gr/t/figurine_of_a_woman_and_child.aspx) (acedido em 30/11/2010).

nas figurinhas micénicas de “tipo-*psi*” (cuja forma corresponde à da letra grega  $\psi$ ), ainda que o rosto do bebé apareça descoberto. Apesar da variedade destes artefactos, a criancinha surge normalmente aconchegada no lado esquerdo da mulher, na qual é muito visível o seio direito<sup>13</sup>.

As estatuetas de *kourotrophoi* não deixaram de ser produzidas com o desaparecimento das culturas da Idade do Bronze. De facto, quer represente uma deusa, mãe ou ama, quer se trate de uma oferenda votiva dedicada a um santuário ou de um simples amuleto de fertilidade, a figura da *kourotrophos* manteve-se em todos os períodos da arte clássica. Na iconografia cristã está presente na imagem da Virgem com o Menino<sup>14</sup>, que conhece uma grande difusão a partir do primeiro Concílio de Éfeso (431 d.C.), que confirmou o culto de Maria como Mãe de Deus, e sobretudo nos séculos XIII e XIV.

Da Idade do Bronze do Egeu chegaram-nos outras imagens de crianças, como as retratadas em estatuetas e frescos minóicos, embora os materiais não sejam abundantes (cf. J. Rutter 2003). Merece destaque uma pequena peça em marfim, datada do século XIV ou XIII a.C., proveniente da acrópole de Micenas, mas de origem ou influência minóica, que foi descoberta em 1939 por H. Wace<sup>15</sup>. O célebre grupo escultórico representa duas mulheres, vestidas à cretense e envoltas num mesmo manto, que acolhem junto de si uma menina ainda muito pequena. A interpretação desta tríade feminina não tem sido consensual<sup>16</sup>. Se esta criança é divina, como defendem alguns

---

<sup>13</sup> E.g. *kourotrophos* micénica de terracota, de “tipo-*phi*”, com 13,3 cm de altura, c. 1400-1200 a.C. (Carolina do Norte, Museum of Art G.74.19.2). Vide J. Neils & J. Oakley 2003: 30, 224 (cat. 21), J. Rutter 2003: 46-47. *Kourotrophos* micénica de terracota, de “tipo-*psi*”, com 13,8 cm de altura, séculos XIV-XIII a.C. (The George Ortiz Collection 063). Vide [http://www.georgeortiz.com/ortiz\\_test/indexv.asp?itemid=v063](http://www.georgeortiz.com/ortiz_test/indexv.asp?itemid=v063) (acedido em 30/11/2010).

<sup>14</sup> Cf. L. Burn 2000: 41, J. Neils & J. Oakley 2003: 224.

<sup>15</sup> Ídolo em marfim com 7,3 cm de altura, séculos XIV ou XIII a.C. (Atenas, Museu Nacional 7711). Vide X. Barral I Altet 1988: 43 (nº 87), S. Karouzou 1992: 32, R. Higgins 1997: 131 (nº 159), J. Rutter 2003: 39 (fig. 11), <http://www.greek-thesaurus.gr/Mycenaean-figurine-photo-gallery.html> (acedido em 30/11/2010).

<sup>16</sup> A tríade pode representar duas deusas e a “criança divina” ou as “duas rainhas” (*wanasso*) mencionadas nos arquivos do palácio de Pilos. Cf. S. Karouzou 1992: 32, 34, R. Higgins 1997: 130, J. Rutter 2003: 38-39.

estudiosos, é para nós um aspecto menos relevante, porque o que nos prende a atenção é o facto de, apesar das dimensões reduzidas da peça, o artista ter conseguido expressar de forma espantosa a postura e os gestos de uma criança pequena que se equilibra junto de um adulto. Não é menos notável que se trate de uma menina, claramente identificada a partir das roupas que veste (J. Rutter 2003: 53 n. 38), constituindo um dos exemplos raros de imagens de crianças do sexo feminino na arte da Idade do Bronze.

## 2. A pintura de vasos áticos

As estatuetas de *kourotrophoi* que nos chegaram provêm de uma área geográfica muito vasta e integram-se num longo período cronológico que remonta, pelo menos, ao IV<sup>o</sup> milénio a.C. As imagens que vamos comentar agora, pelo contrário, não somente pertencem apenas ao espaço da Ática como foram produzidas num período muito mais curto, compreendido entre o século VIII a.C. e os inícios do século IV a.C. Esta delimitação resulta, em primeiro lugar, da selecção que fizemos, mas também da disponibilidade das fontes, pois, como é sabido, os documentos e estudos mais acessíveis sobre a Grécia Antiga centram-se ainda demasiado na cultura das pólis de Atenas e Esparta.

É indiscutível que uma boa parte da informação que nos permite reconstituir o mundo da infância na pólis ateniense provém da iconografia da cerâmica pintada nas Épocas Arcaica e Clássica, mas a representação de crianças neste suporte artístico surge atestada pela primeira vez nos vasos de grandes dimensões de estilo Geométrico (c. 900-700 a.C.), com os quais se costumava assinalar neste período as sepulturas de homens e mulheres<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> A forma dos vasos funcionava como marcador de género do defunto, dado que os túmulos de homens eram assinalados com ânforas-de-colo e *krateres*, os das mulheres com ânforas de asas no bojo. Cf. R. Osborne (1996), *Greece in the making, 1200-479 BC*. London and New York: Routledge, 47-48; J. Boardman 1998: 25. Na menção das formas dos vasos,

São obras extraordinárias encomendadas por pessoas que desejavam perpetuar a sua memória e os melhores exemplares foram recuperados do cemitério de Dípilo, nome da necrópole situada no exterior da antiga porta dupla de Atenas, junto da estrada de Elêusis.

O estilo Geométrico caracteriza-se pela combinação de linhas horizontais, verticais e em ziguezague com motivos geométricos variados e repetidos, destacando-se o meandro (ou “grega”), o triângulo, o losango e o círculo. As pinturas a negro sobre a extensa superfície dourada e brilhante do vaso sugerem a impressão causada por uma tapeçaria ou obra de patchwork, o que talvez não seja casual, pois esta decoração pode ter derivado dos padrões de têxteis<sup>18</sup>. Uma novidade relativamente ao estilo que o precede, o Protogeométrico (c. 1050-900 a.C.), é a presença de figuras humanas que, à semelhança dos restantes motivos, são estilizadas e têm formas geométricas. As crianças são exactamente retratadas como os adultos, mas numa escala muito mais reduzida. Confirmam-no dois magníficos exemplares áticos do Geométrico Tardio, cuja decoração principal – a lamentação junto de um defunto (*prothesis*) – se relaciona directamente com o contexto funerário em que foram usados. Numa ânfora do Museu Nacional de Atenas, datada de c. 750 a.C., o painel central é enquadrado por duas fileiras de sete figuras de pé, de cada lado do leito fúnebre, enquanto as outras personagens que lamentam o corpo (de uma mulher) surgem ajoelhadas e sentadas no centro da cena. Na fileira do lado direito, embora passe quase despercebida no meio dos adultos, a primeira figura ao lado do leito é uma criança<sup>19</sup>. São muito mais visíveis as crianças representadas num *krater* datado de c. 750-735

---

transcrevemos em caracteres latinos a designação grega, excepto quando a palavra já tem uso na nossa língua. Seguimos o mesmo critério na identificação dos artistas.

<sup>18</sup> Observou J. Boardman (1996: 38, 1998: 23) que os padrões que caracterizam o estilo Geométrico podem ter derivado dos usados na tecelagem e na cestaria, ofícios que na Grécia cabiam geralmente às mulheres, pelo que supôs que elas podiam também ter trabalhado na decoração destes vasos.

<sup>19</sup> Ânfora ática de estilo Geométrico Tardio, do Pintor de Dípilo, com 155 cm de altura, c. 750 a.C. (Atenas, Museu Nacional 804). Vide M. Robertson 1978: 34, S. Woodford 1986: 2-4 (fig. 3), G. Richter 1987: 294 (nº 409), X. Barral I Altet 1988: 52-53 (nº 113, 115), S. Karouzou 1992: 45, J. Boardman 1996: nº 19 e 1998: nº 44.

a.C., hoje no Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque, que mostra, além da cena principal de *prothesis* (de um homem), uma procissão de carros e guerreiros. Neste vaso as crianças surgem, como no anterior, junto do leito fúnebre, mas do lado esquerdo, uma no regaço de uma figura que está sentada numa cadeira, enquanto as outras duas, de mãos dadas e de alturas diferentes (possível sugestão da diferenciação etária), se encontram acima e muito mais perto do corpo. Dado que o tamanho destas três personagens é muito inferior ao das restantes (mesmo da segunda do lado direito do leito), é provável que se trate de crianças, ainda que os especialistas observem que no estilo Geométrico a altura nem sempre é indicativa da idade (cf. J. Oakley 2003: 164)<sup>20</sup>.

Os pintores de vasos áticos das épocas seguintes não só vão conhecer e tratar outras técnicas, novos temas e motivos decorativos, como a pouco e pouco mostrarão ter consciência de que as crianças têm características anatómicas e atitudes muito particulares, consoante as diferentes etapas do seu crescimento. Assim, em breve, não será apenas a escala (o tamanho ou a altura) a distinguir uma criança de outra criança mais velha ou de um adulto<sup>21</sup>, mas assiste-se a um progresso contínuo no sentido da representação realista das suas formas físicas, o que, na opinião dos especialistas, singulariza o trabalho dos artistas gregos.

No final do séc. VII a.C., os pintores áticos adoptam uma nova técnica, de origem coríntia – as figuras negras – e, a partir de 530 a.C., criam o estilo de figuras vermelhas. No que respeita aos temas, a introdução de cenas narrativas, nomeadamente inspiradas no mito (e nem sempre conformes às versões difundidas pelos poetas), é a principal novidade da pintura de

---

<sup>20</sup> *Krater* ático de estilo Geométrico Tardio, atribuído ao Pintor de Hirschfeld, com 108,3 cm de altura, c. 750-735 a.C. (Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art 14.130.14). Vide M. Robertson 1978: 38, G. Richter 1987: 295 (nº 410), J. Boardman 1998: nº 47, J. Oakley 2003: 164 (fig. 2), [http://www.metmuseum.org/toah/ho/04/eusb/ho\\_14.130.14.htm](http://www.metmuseum.org/toah/ho/04/eusb/ho_14.130.14.htm) (acedido em 30/11/2010).

<sup>21</sup> Este critério não se aplica apenas às crianças, porque, como tem sido notado, outras figuras, designadamente os escravos, podiam ser representadas mais pequenas ou baixas. Cf. L. Beaumont 1995: 340.

vasos da Época Arcaica. Felizmente, o *corpus* de vasos áticos que nos chegou é bastante extenso, pelo que num trabalho de análise iconográfica o mais simples e correcto é adoptar a metodologia dos especialistas, que distinguem as decorações inspiradas em episódios mitológicos da representação de cenas da vida quotidiana.

No primeiro grupo inscrevem-se episódios da infância de divindades, heróis e heroínas, destacando-se o nascimento de Afrodite, Apolo e Ártemis, Asclépio, Atena, Diónisos, Erictónio, Helena, Hermes e Zeus, bem como Aquiles entregue aos cuidados do centauro Quíron e a proeza do bebé Hércules que, ainda no berço, estrangulou duas serpentes. Incluem-se também neste grupo as decorações inspiradas nos mitos de infanticídio ou exposição, como a vingança de Medeia e de Procne, o assassinio de Astíanax depois da queda de Tróia, Perseu lançado ao mar dentro de uma arca e Orestes ameaçado por Télefo. No que respeita às cenas da vida quotidiana, em traços gerais podemos dizer que os artistas áticos retratam todas as experiências que preenchem o dia-a-dia de uma criança, designadamente as relações familiares e sociais, a educação e as brincadeiras.

Do repertório de figuras negras sobre temas mitológicos, merece destaque o nascimento de Atena, que foi dos temas mais célebres na arte da Época Arcaica, em especial na cerâmica ática, embora tenha continuado a ser tratado durante o século V a.C., surgindo em evidência no centro do frontão oriental do Pártenon (Paus. 1. 24. 5).

Conta Hesíodo que a deusa fora concebida da união de Zeus com Métis, mas quando esta estava prestes a dar à luz o deus supremo engoliu-a, uma vez que Geia e Urano o tinham avisado de que dela nasceriam uma filha, sábia e corajosa como o pai, e um filho de coração orgulhoso, que ambicionaria o poder de Zeus (*Teogonia* 886-900, 924-926). Segundo um escólio de Apolónio de Rodes, o poeta Estesícoro de Hímera (séc. VII-VI a.C.) foi “o primeiro a afirmar que Atena saltara armada da cabeça de Zeus”. O fragmento de um comentário transmitido por um papiro do século II da nossa era, descoberto em Oxirrínco, cita uma parte dos versos em que Estesícoro referia esse episódio: “... a resplandecer com as armas/Palas

lançou-se para a terra vasta.”<sup>22</sup>. Assim, é possível, como se pensa, que o lírico da Sicília tenha sido o responsável pela criação literária deste tema que terá igualmente grande fortuna na pintura de vasos<sup>23</sup>. Nem o escólio nem o fragmento que se preservou permitem esclarecer se no poema de Estesícoro a filha de Zeus nascia criança ou adulta, embora a segunda hipótese seja mais plausível, visto que os dois textos sublinham o ardor belicoso da deusa. De acordo com a *Olímpica VII* de Píndaro (vv. 35-38), composta em 464 a.C. para Diágoras de Rodes, Hefestos fendeu a cabeça de Zeus com um machado e ao erguer-se da frente paterna Atena soltou um grito de guerra fortíssimo, do que se depreende, embora o passo não seja explícito, que estava pronta a combater.

São basicamente estes os dados míticos que os artistas áticos ilustram. Numa das representações mais antigas, de um vaso atribuído ao Pintor C, conservado no Museu do Louvre, do segundo quartel do século VI a.C., Zeus sentado no trono, com o ceptro na mão direita e o raio na esquerda, ocupa o centro da cena e é assistido por seis divindades, entre as quais se encontram Hefestos (com o machado), Poséidon (com o tridente) e as deusas Ilitias, que amparavam as parturientes. Atena, de elmo posto, sai da cabeça do pai preparada para combater, com o escudo encostado ao peito e o braço direito erguido na posição de arremessar a lança (cf. *Hino Homérico a Atena* 28. 8-9). Apesar da estatura reduzida da recém-nascida, nenhum traço sugere que o artista pretendia representar uma criança<sup>24</sup>.

É este aspecto guerreiro e ofensivo da deusa a sair da cabeça de Zeus – este habitualmente sentado no trono, rodeado de várias divindades que o

---

<sup>22</sup> Fr. 56 Page = fr. 233 PMG. Vide D. L. Page (1962), *Poetae Melici Graeci*. Oxford: Clarendon Press; D. A. Campbell (1991), *Greek Lyric III: Stesichorus, Ibycus, Simonides, and Others*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 162-163.

<sup>23</sup> Na arte, a representação mais antiga, segura, do nascimento de Atena é documentada pelos relevos martelados em bronze descobertos em Olímpia (fragmentos de escudos), dos finais do século VII ou da primeira metade do séc. VI a.C., e preservados no seu Museu (B 1975d); cf. T. Carpenter 1991: 71 e nº 98.

<sup>24</sup> *Exaleipton* (vaso para guardar perfumes e unguentos) trípede ático de figuras negras atribuído ao Pintor C, c. 570-560 a.C. (Paris, Museu do Louvre CA 616 ). Vide [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Exaleipton\\_birth\\_Athena\\_Louvre\\_CA616.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Exaleipton_birth_Athena_Louvre_CA616.jpg) (acedido em 30/11/2010).

assistem ou saúdam a recém-nascida – que vamos encontrar nas decorações de vasos de figuras negras atribuídos ao Grupo E (c. 560-540 a.C.), assim chamado por ter sido o ateliê onde se formou o grande pintor ExéQUIAS. Num conjunto relevante de ânforas, preservadas em diferentes museus, este esquema iconográfico mantém-se com ligeiras variações, comprovando a popularidade do tema na Época Arcaica: uma pequena Atena, vestida com um peplos e armada, sai da cabeça de Zeus que, sentado num trono elaborado e com o raio na mão, é assistido de cada lado por várias divindades. Além das Ilítias (uma ou duas), que erguem o braço em sinal de auxílio, os deuses, normalmente três, são identificados pelos adereços próprios e alternam em cada vaso (DiÓNISOS, Hermes, PoséIDON, Apolo, Ares, HefestOS). Sob o trono de Zeus surge a figura reduzida de um homem ou de uma divindade alada<sup>25</sup>. Outros tratamentos do nascimento de Atena na pintura de vasos áticos retratam a deusa armada sobre os joelhos de Zeus (a partir de 550 a.C.) ou junto do pai, mas com aspecto de adulta, figuração que parece ter sido adoptada por Fídias no frontão oriental do Pártenon<sup>26</sup>. A rejeição da imagem de Atena como criança não é caso único e relaciona-se com a complexa e interessante questão que diz respeito ao tratamento literário e iconográfico do nascimento de deusas e heroínas. De facto, regra geral (Ártemis parece ser a excepção), estas vêm ao mundo com formas adultas, ao contrário dos

---

<sup>25</sup> E.g. Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung 1699, vide R. Vollkommer 2000: 376 (fig. 2); Boston, Museum of Fine Arts 00.330, vide S. Blundell and M. Williamson 1998: 61 (fig. 4.5); Munique, Antikensammlungen 1382; New Haven, Yale University Art Gallery 1983.22, vide J. Neils & J. Oakley 2003: 116, 206-207 (cat. 5); Paris, Museu do Louvre F 32, vide [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amphora\\_birth\\_Athena\\_Louvre\\_F32.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amphora_birth_Athena_Louvre_F32.jpg) (acedido em 30/11/2010); Viena, Kunsthistorisches Museum IV 3596. Ânforas da mesma oficina com variações deste esquema iconográfico, e.g. Atena, sem elmo e com o escudo, é retratada sobre os joelhos de Zeus (Würzburg, Martin von Wagner Museum L 250); sete divindades (Ilítia, Héacles, Ares, Apolo, Poséidon, Hera e HefestOS) assistem ao nascimento; sob o trono surgem duas figuras masculinas nuas (Londres, The British Museum B 147); Zeus sentado num elaborado trono e uma minúscula Atena armada (elmo, escudo e lança) são representados frontalmente, acompanhados por Hermes, Ares, Ilítia e outra deusa (Richmond, Virginia Museum of Fine Arts 60.23); vide T. Carpenter 1991: n° 100 e [http://www.vmf.state.va.us/Collections/Ancient\\_Art/Black-figured\\_Amphora\\_60\\_23.aspx](http://www.vmf.state.va.us/Collections/Ancient_Art/Black-figured_Amphora_60_23.aspx) (acedido em 30/11/2010).

<sup>26</sup> Sobre a iconografia do nascimento de Atena, vide J. Boardman 1974: 37, 216-217 e 1991b: 102; H. Cassimatis (1984), in *LMC* II.1, s.v. Athena, pp. 985-990, 1021-1023; T. Carpenter 1991: 71-72, L. Beaumont 1995: 349-351 e 1998: 76-77, R. Vollkommer 2000: 375-377.

deuses e heróis, como Apolo, Diónisos, Hércules, Hermes e Aquiles, que não só nascem bebés como vivem episódios célebres na infância, anunciando as qualidades ou defeitos que os distinguem na idade adulta. No entanto, quando os artistas gregos optavam por retratar as deusas e heroínas apenas como adultas – o caso de Afrodite que emerge das águas no esplendor da sua beleza é paradigmático – não estavam, de facto, a seguir uma convenção pictórica. Como observou Lesley Beaumont, este é possivelmente um caso em que as expressões artísticas reflectem a mentalidade vigente na Atenas arcaica e clássica, que atribuía à criança e à mulher um lugar inferior na hierarquia social e as considerava menos capazes: ser deusa é partilhar, de algum modo, da fragilidade do elemento feminino, mas ser deusa e criança é elevar essa fragilidade a uma escala inaceitável, pelo que o mito, na sua expressão literária e artística, parece ter evitado a dificuldade que seria conciliar a ideia de “divino” com as concepções predominantes de criança e mulher (1995: 349-361, 1998: 80-93, especialmente).

O *corpus* de vasos áticos de figuras negras que representam crianças humanas não é significativo, mas as cenas retratadas são diversas e constituem um contributo valioso para o estudo da infância ateniense.

Uma placa votiva de meados do séc. VI a.C. mostra-nos o interior de um lar, onde uma mulher, sentada num banco e apoiada numa mesa, se entrega a tarefas domésticas, possivelmente à tecelagem ou confecção de vestuário. A decoração vistosa da sua indumentária é um elemento que sobressai e contrasta com a figura nua que, atrás de si, vemos sentada no chão entre os móveis. O penteado e atitude indicam tratar-se de uma menina, mas as formas, sobretudo as mãos e pernas muito compridas, não são proporcionais nem harmoniosas<sup>27</sup>.

Um lécito do mesmo período evoca uma situação provavelmente frequente no quotidiano infantil, mas tão pouco representada no *corpus* de vasos áticos que sugeriu o nome do artista. Tal como na peça anterior, a figura

---

<sup>27</sup> Placa votiva ática de figuras negras, c. 560 a.C. (Atenas, Museu da Acrópole 2525). Vide M. Golden 1990: 35 (fig. 6), L. Beaumont 2003: 63 (“a rare early representation of a female infant”), H. Foley 2003: 118-119 (fig. 7).

central – um menino que tenta escapar aos açoites de um homem e corre para os braços de uma mulher – apenas é identificada como criança por estar nua e ter metade do tamanho das restantes figuras. A cena, no seu conjunto, faz imediatamente pensar num menino, ainda pequeno, que foge da sandália do pai e busca o afecto da mãe, um tema adequado a um vaso comum e muito usado em casa como recipiente para azeite<sup>28</sup>.

Os autores destas imagens não foram capazes de traçar a fisionomia característica da criança, mas isso não significa que os artistas áticos desta época eram menos hábeis ou prestavam pouca atenção aos elementos mais novos da pólis. A placa votiva que comentámos, proveniente da acrópole de Atenas, não é decerto um trabalho profissional e o vaso, embora interessante, é atribuído a um pintor que J. Boardman (1974: 33) considera um “imitador sem talento”. No entanto, numa cena de despedida de guerreiros que decora uma ânfora atribuída ao referido Grupo E, cujas obras são muito mais elaboradas, a personagem de rosto masculino e formas musculadas, que se destaca do centro da composição, como no vaso anterior, apenas é identificada como um menino ou jovem por estar nu e ter metade do tamanho das outras figuras<sup>29</sup>. Este exemplo pode sugerir que para os pintores áticos deste período eram mais importantes as convenções pictóricas – como a nudez, a altura e o tamanho dos mais pequenos – do que o realismo da representação.

Uma placa (*pinax*) de terracota funerária com inscrições, do começo do século v a.C., pode corroborar esta hipótese<sup>30</sup>. Numa composição elaborada que retrata o ritual de exposição do corpo (*prothesis*), no qual participam vários homens e mulheres, estas mais próximas do defunto, distinguem-se

---

<sup>28</sup> Lécito ático de figuras negras pelo Pintor da Sandália (vaso epónimo), c. 550 a.C. (Bolonha, Museo Civico Archeologico PU 204). Vide J. Boardman 1974: n.º 43, M. Golden 2003: 26 (fig. 5).

<sup>29</sup> Ânfora ática de figuras negras atribuída ao Grupo E, c. 560-540 a.C. (Würzburg, Martin von Wagner Museum 247). Vide L. Beaumont 2003: 61 (fig. 1).

<sup>30</sup> Placa funerária ática de terracota atribuída ao Pintor de Safo, c. 500-490 a.C. (Paris, Museu do Louvre MNB 905). Vide J. Boardman 1974: n.º 265, L. Beaumont 2003: 61-62, H. Shapiro 2003: 105, J. Oakley 2003: 164-165 (fig. 3); [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Pinax\\_prothesis\\_Louvre\\_MNB905.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Pinax_prothesis_Louvre_MNB905.jpg) (acedido em 30/11/2010).

três figuras mais pequenas. A mais baixa encontra-se no lado esquerdo, entre o grupo dos homens e o das mulheres, e as roupas sugerem que se trata de um menino, talvez ainda pequeno, pois apoia-se nas pernas do leito fúnebre. As outras duas, de alturas distintas, apenas diferem das mulheres no tamanho (a inscrição identifica a menina mais baixa como irmã do defunto). Assim, esta peça, além de documentar a participação de crianças e jovens nas cerimónias familiares e religiosas, designadamente nos rituais fúnebres, um costume antigo já atestado no estilo Geométrico, indica que o tamanho e a altura podiam ser os únicos elementos convencionais a distinguir uma criança de uma pessoa mais velha.

As imagens que comentámos revelam-nos a intimidade dos lares atenienses e os seus momentos mais dolorosos, mas o repertório de figuras negras também contemplava os contactos com o exterior e situações mais alegres. Uma conhecida *pelike* atribuída ao Pintor de Eucárides (c. 500 a.C.) retrata um menino a tirar medidas na loja do sapateiro, na companhia do pai ou do pedagogo<sup>31</sup>. A presença deste elemento, bem como o facto de a figura mais pequena se encontrar em cima da mesa do artesão e se apoiar na cabeça deste sugerem que pode ser criança, embora as linhas do corpo não dêem essa impressão. Não é claro, de facto, se o artista pretendia representar um menino em idade escolar ou um rapaz mais velho.

Finalmente, merece também destaque a decoração de uma ânfora preservada em Estugarda que retrata três jovens na companhia de um homem, provavelmente o pedagogo. Enquanto uma delas anda de baloiço – uma actividade lúdica que se relaciona provavelmente com um ritual também evocado na cerâmica de figuras vermelhas<sup>32</sup> – as outras cuidam de duas crianças mais pequenas. Como nos vasos comentados anteriormente,

---

<sup>31</sup> *Pelike* ática de figuras negras atribuída ao Pintor de Eucárides, c. 500 a.C. (Oxford, Ashmolean Museum 563). Vide J. Boardman 1974: n.º 229, M. Golden 1990: 29 (fig. 2); M. Vickers (1999), *Ancient Greek Pottery*. Oxford, Ashmolean Museum, 35 (n.º 23); J. Neils & J. Oakley 2003: 100, 242 (cat. 43).

<sup>32</sup> O ritual da Aiora (“baloiço”) era praticado por jovens em memória da jovem Erígone que se suicidara após o assassinio de seu pai. Cf. H. Shapiro 2003: 103-104 (fig. 189), J. Neils 2003: 147, 149 (fig. 8), J. Neils & J. Oakley 2003: 288 (cat. 102).

estas são facilmente identificadas pelo tamanho reduzido, mas as suas formas grosseiras contrastam com o desenho mais elegante com que o artista representou as donzelas<sup>33</sup>.

O catálogo ático de figuras vermelhas é muito mais rico e difícil de seleccionar, tanto no domínio dos temas mitológicos quanto no das cenas inspiradas na vida quotidiana, nas quais nos vamos deter, e é evidente também que a qualidade das peças e a forma de retratar as crianças varia consideravelmente.

As cenas de escola constituem uma das principais novidades desta técnica e uma das obras mais belas é, sem dúvida, a célebre taça assinada por Dúris no princípio do século v a.C. e preservada em Berlim<sup>34</sup>. Decorada no exterior com as lições dos mestres de música (*kitbaristes*) e de letras (*grammatistes*), sob o olhar vigilante do pedagogo, estas imagens são, certamente, um testemunho da importância crescente da literacia no dealbar da Época Clássica. No século v a.C., em Atenas, normalmente a partir dos sete anos, os meninos iniciavam a instrução básica no exterior, enquanto as meninas continuavam em casa e aprendiam a gerir o lar junto da mãe e das escravas. Apesar da qualidade extraordinária da taça de Dúris, a idade dos alunos retratados nestas cenas não é facilmente perceptível, pois o principal traço que os distingue dos adultos é a estatura menor.

Um dos grandes contributos das figuras vermelhas para o estudo da infância ateniense é o interesse que dedica aos afectos familiares e às diferentes fases da vida de uma criança, tema que adquire cada vez mais importância ao longo do século V a.C. Assim, as cenas de gineceu tornam-se muito mais correntes e se, não raras vezes, mostram os preparativos do casamento ou os cuidados com o corpo dos elementos femininos, as crianças passam a estar cada vez mais presentes e constituem mesmo o tema principal

---

<sup>33</sup> Estugarda, Württembergisches Landesmuseum 65/1. Vide M. Golden 1990: 34 (fig. 5).

<sup>34</sup> Taça ática de figuras vermelhas assinada por Dúris, c. 490-480 a.C. (Berlim, Staatliche Museen, Antikensammlung F 2285). Vide J. Boardman 1975: n.º 289, J. Neils & J. Oakley 2003: 66, 244-246 (cat. 44); <http://www.mlhanas.de/Greeks/LX/BerlinF2285.html> (acedido em 30/11/2010).

da decoração, surgindo na companhia dos restantes membros do *oikos*, a brincarem com outras crianças ou sozinhas.

Um aspecto muito interessante é a transposição para a pintura de vasos do esquema iconográfico da *kourotrophos*, ou seja, a representação da criança ao colo da mãe ou da ama, que podemos observar num lécito atribuído ao Estilo do Pintor de Pistóxeno, de c. 470 a.C. No interior de uma casa, o que é indicado pela presença de mobiliário e objectos suspensos, uma mulher de pé e atenta ergue um bebé entre as mãos. Este tem um olhar muito vivo e, embora o seu tamanho seja muito pequeno, a cabeça lembra a de um adulto, sendo até visíveis os músculos do peito, o que pode ser entendido como uma sugestão de que se trata de um menino. Apesar da representação grosseira do elemento mais jovem, o artista soube transmitir de forma expressiva a curiosidade característica das crianças que começam a descobrir o que as rodeia<sup>35</sup>.

Numa ânfora um pouco posterior, atribuída ao Pintor de Bóreas<sup>36</sup>, a imagem da *kourotrophos* é integrada numa cena familiar de despedida a um soldado que parte para a batalha, um tema já tratado na cerâmica ática de figuras negras, como vimos. Numa cena dinâmica, a mãe é representada de frente, com o menino sentado no braço esquerdo, mas ambos viram o rosto e os braços em sentidos opostos, sendo, deste modo, retratados de perfil. As mãos apontam para o outro lado do vaso, decorado com um soldado armado e pronto a partir para a guerra. Embora o desenho da criança seja mais elegante do que o do vaso anterior – e o artista teve o cuidado de mostrar que se trata de um menino –, nem as formas do corpo nem a atitude são inteiramente naturais.

---

<sup>35</sup> Lécito ático de figuras vermelhas atribuído ao Estilo do Pintor de Pistóxeno, c. 470 a.C. (Oxford, Ashmolean Museum 320). Vide ARV 864.13, J. Boardman 1989: n.º 70, L. Beaumont 2003: 67 (fig. 7).

<sup>36</sup> Ânfora panatenaica ática de figuras vermelhas atribuída ao Pintor de Bóreas, c. 460-450 a.C. (Londres, The British Museum E282). Vide L. Beaumont 2003: 69 (fig. 8b).

Merece também destaque a decoração de um vaso para conter óleo ou perfume (*alabastron*) do mesmo período, atribuído ao Pintor de Villa Giulia<sup>37</sup>. Um objecto suspenso à esquerda e um cesto da lã (*kalathos*) deixado no chão, à direita, situam a cena no interior do gineceu, onde vemos uma mulher, representada frontalmente, acompanhada de dois meninos. O mais velho, de pé à esquerda, agarra o vestido (*chiton*) da mulher com a mão esquerda e olha no sentido contrário. O outro está a dormir ao colo, aconchegado entre o braço e o pescoço da mulher, que tanto pode ser a mãe como uma ama. A mulher levou a mão livre ao queixo numa atitude que demonstra grande preocupação e o movimento do seu rosto seguiu o do menino mais velho. Nenhuma das crianças foi retratada com realismo, mas isso não impediu o artista de criar um quadro de afecto, conseguindo destacar o contraste entre a inquietação das figuras mais velhas e o sossego do menino mais pequeno. Outros vasos representam bebés aconchegados ao colo da mãe ou da ama, mas talvez o mais comovente seja uma ânfora ática de figuras vermelhas atribuída ao Pintor de Aquiles, que representa Édipo ao colo de Euforbo, o servo de Laio que foi incumbido de o expor<sup>38</sup>.

Os arqueólogos recuperaram objectos e diversos brinquedos destinados a bebés, que atestam a preocupação dos pais gregos com os seus filhos mais pequenos. Alguns desses objectos aparecem retratados na cerâmica ática e um dos mais famosos é, sem dúvida, um vaso (*lasanon*, pl. *lasana*) que tinha a dupla função de servir de cadeira de bebé e de bacio, pelo que recebeu a designação de *sella cacatoria*<sup>39</sup>. Numa dessas decorações, de um fundo de uma taça atribuída ao ateliê do Pintor de Sotades, recuperada em

---

<sup>37</sup> *Alabastron* ático de figuras vermelhas atribuído ao Pintor de Villa Giulia, c. 460-450 a.C. (Providence, Rhode Island School of Design, Museum of Art, Museum Appropriation and Special Gift 25.088). Vide ARV 624.88, J. Neils & J. Oakley 2003: 236 (cat. 36a).

<sup>38</sup> Ânfora ática de figuras vermelhas atribuída ao Pintor de Aquiles, c. 450-445 a.C. (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Médailles 372). Vide ARV 987.4, J. Boardman 1989: n° 110, T. Carpenter 1991: n° 261, J. Oakley 2003: 178 (fig. 17).

<sup>39</sup> Um desses vasos, datado do primeiro quartel do séc. VI a.C., foi descoberto na Ágora de Atenas e encontra-se no seu museu. Vide K. Lynch and J. Papadopoulos 2006.

1890 da sepultura de uma mulher jovem<sup>40</sup>, o artista compôs uma cena harmoniosa e feliz de uma mãe a brincar com o filho, documentando para a posteridade o modo de usar a singular cadeira-bacio. Além da delicadeza de toda a composição, sublinhe-se que as formas rechonchudas e a atitude desta criança, que ergue animadamente os braços e as pernas na direção da mulher atenta (a mãe ou a ama), sentada num banco (*diphros*) à sua frente, são claramente as de um bebê.

Em 451/450 a.C., eventualmente numa tentativa de limitar o número crescente de cidadãos, uma lei promulgada por Péricles decretou que a cidadania ateniense apenas podia ser concedida aos indivíduos nascidos de pai e mãe atenienses casados legitimamente, enquanto até então bastava a naturalidade do pai (Aristóteles, *Política* 3. 1278a). É de supor que essa alteração jurídica e cívica tenha tido implicações na iconografia da família e pode explicar a valorização deste tema na cerâmica ática produzida desde a segunda metade do século v a.C. (cf. L. Beaumont 2003: 76). Um dos exemplos mais elucidativos é a decoração de uma *hydria* datada de c.440-430<sup>41</sup>, uma espécie de retrato ideal de uma família ateniense rica: no centro da cena, que um tear situa no interior do gineceu, uma mãe sentada numa cadeira de encosto (*klismos*) entrega o seu bebê, um menino, a uma escrava. Atrás de si, um homem jovem observa-as. Uma coroa suspensa sobre as figuras pode ser um sinal de que casaram recentemente e explica por que razão o marido é retratado tão jovem, quando normalmente seria muito mais velho do que a esposa. Também aqui o artista realçou a identidade sexual da criança, confirmando a importância da descendência masculina. Numa outra imagem de um lar ateniense, de uma *pelike* datada de c. 430-420

---

<sup>40</sup> Taça ática de figuras vermelhas atribuída ao ateliê do Pintor de Sotades, c. 460 a.C. (Bruxelas, Musées Royaux d'Art et d'Histoire A 890). Vide ARV 771.1, E. Keuls 1985: 110-111 (fig. 95), J. Neils & J. Oakley 2003: 239-241 (cat. 42), K. Lynch and J. Papadopoulos 2006: 20-24 (fig. 12).

<sup>41</sup> *Hydria* ática de figuras vermelhas atribuída ao círculo de Polignoto, c. 440-430 a.C. (Cambridge, Harvard University Art Museums, Arthur M. Sackler Museum 1960.342). Vide E. Keuls 1985: 73 (fig. 58), S. Lewis 2002: 16 (fig. 1.3), J. Neils & J. Oakley 2003: 221, 230 (cat. 29).

a.C., uma criança aprende a gatinhar ou a andar perante o olhar de um homem e de uma mulher, possivelmente os pais ou o pedagogo e a ama<sup>42</sup>. Embora a representação seja um pouco grosseira, é certo que o artista teve o cuidado de sugerir a anatomia característica de uma criança muito pequena e os gestos que lhe são habituais, e, principalmente, não deixou de assinalar os órgãos sexuais do menino.

Se insistimos neste ponto é porque, apesar de apenas podermos trabalhar com as imagens que nos chegaram, é evidente que a representação de meninas é muito inferior e elas aparecem sobretudo nas decorações dos vasos *choes* (sg. *chous*)<sup>43</sup>, que foram fabricados em grande quantidade no último quartel do século V a.C. Semelhante a um jarro para servir vinho, o *chous* tinha usualmente entre 3 e 15 cm de altura e as decorações, ainda que muito diversas, inspiravam-se num repertório fixo: crianças a gatinhar nuas, com amuletos, sentadas na *sella cacatoria*<sup>44</sup>, crianças mais velhas, a brincar sozinhas ou acompanhadas, a puxar um carrinho ou junto de animais de estimação (pássaros, cães), mesas, bolos, cachos de uvas, além da figuração do próprio *chous*. A qualidade das peças varia consideravelmente, mas são uma fonte muito importante para o estudo dos entretenimentos e brinquedos dos pequenos atenienses.

Segundo R. Hamilton, a função exacta destes vasos em miniatura continua por determinar, mas supõe que eram oferecidos às crianças, como bugigangas ou brinquedos, por ocasião da “festa dos *Choes*”, com a qual se relacionam

---

<sup>42</sup> *Pelike* ática de figuras vermelhas atribuída ao estilo do Pintor do Banho (*Washing Painter*), c. 430-420 a.C. (Londres, The British Museum E 396). Vide ARV 1134.6, R. Garland 1990: 123 (fig. 10), J. Neils & J. Oakley 2003: 72, 237 (cat. 37). Cf. a observação de H. Shapiro 2003: 103-104 de que são raras, na arte ateniense, as representações de interacção entre pais e filhos. Quando o progenitor está presente, por exemplo nas cenas domésticas das pinturas de vasos, é retratado mais como observador do que participante, o que pode ser confirmado pelos exemplos que apresentámos.

<sup>43</sup> Cf. L. Beaumont 1998: 80-83 e fig. 5.6, 2003: 76-77; J. Neils & J. Oakley 2003: 280 (cat. 92); K. Lynch and J. Papadopoulos 2006: 22 e n. 60.

<sup>44</sup> E.g. *chous* ático de figuras vermelhas que representa um bebé sentado na cadeira-bacio com um guizo na mão, c. 440-430 a.C. (Londres, The British Museum 1910,0615.4). Vide R. Garland 1990: 161 (fig. 21), J. Neils & J. Oakley 2003: 239-240 (cat. 41), K. Lynch and J. Papadopoulos 2006: 19-24 (fig. 11).

as cenas pintadas (1992: 121, 142). Integrada no festival das Antestérias, realizado anualmente em honra de Diónisos no mês de *Anthesterion* (Fevereiro-Março), a celebração tinha como ponto alto uma competição de bebida, ganha por quem conseguisse beber mais depressa um *chous* de vinho puro (Aristófanes, *Acarnenses* 1000-1002, 1085-1094). Acolheu grande aceitação a teoria de que participavam pela primeira vez na celebração as crianças de três anos e o ritual de receber o *chous* em miniatura e provar o vinho novo assinalava a sobrevivência e passagem para uma nova etapa da vida. Com essa teoria foi relacionado o facto de muitos destes objectos terem sido encontrados em sepulturas de crianças, supostamente as que teriam falecido antes de poderem participar nas Antestérias<sup>45</sup>.

A imprecisão das fontes literárias lança muitas dúvidas sobre os diversos aspectos do festival, mas a produção tão significativa destes vasos em miniatura sugere que era um acontecimento importante para as crianças atenienses. Recorde-se também que neste período Atenas estava a passar por grandes dificuldades devido ao conflito com Esparta e é possível que uma das grandes preocupações fosse a sobrevivência dos elementos mais jovens da pólis (cf. M. Golden 2003: 21). Não será também casual que as imagens mais comoventes de crianças pequenas são as que decoram os léцитos de fundo branco produzidos por volta de 440-430 a.C. Merece destaque o que é atribuído ao Pintor de Munique 2335, que representa um menino nu pequenino, com um brinquedo na mão, a despedir-se da mãe antes de ser acolhido na barca de Caronte<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> Cf. e.g. R. Garland 1985: 82-84; G. Raepsaet et Cl. Decocq 1987; L. Beaumont (p. 75), H. Shapiro (p. 103) e J. Neils (p. 145) in J. Neils & J. Oakley 2003. Para uma interpretação mais céptica e prudente, vide M. Golden 1990: 41-43, R. Hamilton 1992.

<sup>46</sup> Lécito ático de fundo branco atribuído ao Pintor de Munique 2335, c. 440-430 a.C. (Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art 09.221.44). Vide ARV 1168.128, J. Boardman 1989: n°268, J. Neils & J. Oakley 2003: 162, 300-301 (cat. 115). Outros léцитos áticos de fundo branco com crianças, e.g. Atenas, Museu Nacional (12771): atribuído ao Pintor de Timócrates, 475-450 a.C.; uma mãe ou ama acaricia um bebé, provavelmente um menino, que uma escrava muito jovem, retratada de frente, transporta aos ombros (a inscrição diz "Alcímaco é belo"); vide ARV 744.A5, E. Keuls 1985: 140 (n° 121), S. Karouzou 1992: 143, S. Lewis 2002: 17 (fig. 1.4). Berlim, Staatliche Museen, Antikensammlung (2443): atribuído ao Pintor de Aquiles, c. 450-445 a.C.; uma ama entrega um bebé à mãe sentada num *klismos*; vide ARV 995.118, E. Keuls 1985: 141 (n° 123), J. Boardman 1989: n° 261. Londres, British Museum (1905.7-10.10): fragmento,

Em resumo, o valor documental da pintura de vasos para o estudo da infância ateniense é indiscutível. Em especial desde meados do século V a.C., os artistas representam as crianças enfaixadas, ao colo das mães ou das amas, sentadas na *sella caccatoria*, a gatinharem, a caminharem apoiadas no mobiliário, a interagirem com a família, a brincarem sozinhas ou na companhia de irmãos e amigos, a aprenderem com os familiares ou com os mestres<sup>47</sup>. Não só mostram ter consciência das várias fases de desenvolvimento da criança, como da anatomia e comportamentos que lhe são próprios, cuja figuração se torna cada vez mais precisa, embora nunca chegue a atingir a delicadeza e o realismo que vamos encontrar noutras expressões artísticas.

### 3. A escultura

Por volta de 600 a.C., as estelas em pedra começam a substituir os marcadores de sepulturas em cerâmica (como os *krateres* do Geométrico que comentámos) e, depois de atingirem o auge da elaboração em meados do século VI a.C., assiste-se a um declínio acentuado no seu uso privado entre c. 500 e 430 a.C., o que tem sido atribuído à legislação que visava reduzir as despesas com honras fúnebres. Desde a segunda metade do século V a.C., porém, em especial em Atenas, regressa com magnificência o costume de dedicar estelas funerárias, que incluem agora traços arquitectónicos, e foram esses monumentos que nos transmitiram as imagens

---

com o mesmo tema do anterior, atribuído ao Pintor de Bosanquet, c. 450-440 a.C.; vide *ARV* 1227.10, E. Keuls 1985: 141 (nº 122). Atenas, Museu Nacional (1947): atribuído ao referido Pintor de Munique 2335, c. 440-430 a.C.; no interior de um lar, fazem-se os preparativos para visitar uma sepultura; a mulher de pé é provavelmente a escrava; à direita, a senhora, sentada num *klismos*, distrai com um passarinho uma criança muito pequena do sexo masculino; vide J. Oakley 2003: 167 (fig. 7).

<sup>47</sup> E.g. *krater*-de-colunas ático de figuras vermelhas, atribuído ao Pintor de Nápoles, c.440-420 a.C. (Londres, The British Museum 1836,0224.192). Vide *ARV* 1098.32 e 1683, J. Neils & J. Oakley 2003: 254 (cat. 56).

mais memoráveis de cenas familiares com crianças. É impossível não relacionar a difusão desta prática com o prolongar desastroso da Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.). Todavia, deve ser também considerado o facto de os melhores escultores gregos se terem deslocado para Atenas a fim de trabalharem na reconstrução dos edifícios da Acrópole, destruídos durante as Guerras Medo-Persas, cujas obras, iniciadas c. 447 a.C., só foram totalmente concluídas c. 406 a.C. (J. Boardman 1991b: 183).

Apesar da escassez de fontes, a criança não está ausente das estelas da Época Arcaica. Um dos exemplos mais extraordinários, que confirma a extravagância dos memoriais de membros da aristocracia ateniense, é a estela em mármore de Paros (hoje restaurada e preservada em Nova Iorque), dedicada a Mégacles (*Me[gakles]?*) por seus pais (segundo a inscrição da base), que representa em relevo e de perfil o jovem nobre na companhia de sua irmã (*Philo*)<sup>48</sup>. Não é claro se a disparidade de altura das figuras (a menina chega apenas à cintura do irmão) pretende indicar uma grande diferença de idades ou assinala antes a importância da descendência masculina sobre a feminina. Todavia, como tem sido salientado, a composição destaca uma relação a que a morte pôs fim, pois a menina vai continuar a viver sem a protecção do irmão, e esta era talvez a principal mensagem das estelas funerárias.

O mesmo museu de Nova Iorque preserva um outro monumento igualmente admirável, datado de meados do século v a.C., descoberto em 1775 na ilha de Paros, que representa em relevo e de perfil uma menina pequena, de traços singelos e de olhar sereno e melancólico, que guarda junto do peito duas pombas<sup>49</sup>. A presença de animais é usual nas estelas

---

<sup>48</sup> Estela ática em mármore de Paros, com 4,23 m, c. 540-530 a.C. (Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art 11.185). A cabeça, o ombro e mão esquerda da menina, que leva ao nariz uma flor, foram restaurados a partir de fragmentos do original, que se encontram em Berlim (Staatliche Museen, Antikensammlung A 7). Vide S. Woodford 1986: 47-48 (fig. 61), G. Richter 1987: 70 (nº 74), M. Golden 1990: 126-128 (fig. 17), J. Boardman 1991a: nº 224 e nº 232, J. Oakley 2003: 179-180 (fig. 19), <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/11.185a-c,f,g> (acedido em 30/11/2010).

<sup>49</sup> “Estela das pombas” em mármore de Paros, com 80 cm, c. 450-440 a.C. (Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art 27.45). Vide J. Boardman 1991b: nº 52, L. Beaumont 2003: 73-74 (fig. 11), <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/27.45> (acedido em 30/11/2010).

funerárias de crianças, dado que eram companheiros habituais dos mais pequenos, como os vasos áticos também confirmam, mas a preferência dada à pomba ou a outras aves parece indicar um significado simbólico mais profundo.

A maior parte das estelas funerárias clássicas que nos chegaram provém do cemitério ateniense do Cerâmico, situado próximo do bairro dos oleiros (*Kerameikos*). Tal como na decoração de vasos, os esquemas iconográficos são muito diversos, mas estas imagens são grandiosos e solenes quadros de família, no sentido que lhe atribuiu Aristóteles, de um *oikos* que englobava o marido, a esposa, os filhos e os escravos (*Política* 1. 1253b). As estelas funerárias não tinham apenas a função de assinalar as sepulturas, mas de expressar o sentimento de perda e de privação dos familiares, pelo que a figura bela, frágil e impotente da criança – quer fosse o filho dos senhores da casa ou dos dependentes – torna-se num elemento fundamental de patético, quando não é ela própria a homenageada.

Alguns destes memoriais com crianças são especialmente notáveis, como a estela de Xantipo, que o representa sentado num *klismos* na companhia de duas meninas, provavelmente suas filhas<sup>50</sup>. Com o braço direito erguido observa atentamente uma peça de calçado que o identifica como sapateiro, enquanto repousa a direita nas costas da menina mais pequena. Esta estende as mãos como se quisesse agarrar o objecto. A outra menina, um pouco mais alta, tem uma pomba na mão direita e o olhar concentrado no pai.

A estela de Mneságora e Nicócares, informa o epigrama que a acompanha, foi erguida pelos pais e representa os filhos a brincar<sup>51</sup>. A jovem estende o braço esquerdo e entrega um passarinho ao irmão que se ajoelha à sua

---

<sup>50</sup> Estela funerária ática em mármore do sapateiro Xantipo, c. 430-420 a.C. (Londres, British Museum 1805.7-3.183). Vide M. Golden 1990: 18 (fig. 1), J. Oakley 2003: 184 (fig. 25), [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tombstone\\_Xanthippos\\_BM\\_Sc628.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tombstone_Xanthippos_BM_Sc628.jpg) (acedido em 30/11/2010).

<sup>51</sup> Estela funerária ática em mármore de Mneságora e do seu irmão Nicócares, c. 420 a.C. (Atenas, Museu Nacional 3845). Vide S. Karouzou 1992: 58 e 60, J. Boardman 1991b: n° 149, J. Oakley 2003: 182 (fig. 22).

frente. Não é menos comovente a célebre estela de Anfarete<sup>52</sup>, que representa uma mulher ainda jovem, sentada num *klismos*, que segura um bebé no braço esquerdo e tem na mão direita uma ave. Julgamos imediatamente que se trata de uma mãe a entreter o seu menino, mas segundo a inscrição Anfarete é uma avó e o bebé o seu neto, de quem ela já não poderá cuidar. Por vezes, a estela reúne várias gerações, como a de Políxena, retratada na companhia da filha pequena e da própria mãe<sup>53</sup>. Sentada num banco e com os pés apoiados, de semblante visivelmente triste, Políxena dobra-se sobre a filha que pôs as mãos nas suas pernas. O sofrimento da família que perdeu esta mulher reflecte-se na tristeza deste rosto. A inscrição diz que a mãe, o esposo, a filha pequena e o pai choram agora a sua morte.

As imagens que decoram estes monumentos funerários são idealizadas, mas presente-se uma nova concepção do corpo social de Atenas e uma preocupação genuína com todos os filhos, não apenas com os do sexo masculino. Julgamos que os exemplos que escolhemos o comprovam, dado que a presença de meninas é assinalável. Por outro lado, se os artistas sabem como sugerir a diferenciação etária e sexual através da altura e do vestuário das figuras, do ponto de vista técnico e estilístico, a representação de crianças atinge neste suporte um nível de execução muito elevado e esta evolução pode ser confirmada por outras obras, designadamente da escultura arquitectónica.

Merece destaque um fragmento do friso oriental do templo de Apolo *Epikourios* em Bassae (Arcádia), construído no final do séc. v a.C., actualmente no Museu Britânico, no qual o artista retomou o tema da criança vítima da guerra de uma forma singular: as vestes esvoaçantes, o corpo inclinado e o joelho flectido exprimem de forma clara o movimento de fuga da mulher Lápita ao ser agarrada por um Centauro. Tenta libertar a mão direita e

---

<sup>52</sup> Estela funerária ática de Anfarete com o seu neto, c. 410 a.C. (Atenas, Museu do Cerâmico P695). Vide S. Woodford 1986: 142-143 (fig. 212), J. Boardman 1991b: n.º 150, 1996: n.º 145, J. Neils & J. Oakley 2003: 3 (fig. 1).

<sup>53</sup> Estela funerária ática de Políxena, c. 400 a.C. (Atenas, Museu Nacional 723). Vide E. Keuls 1985: 151 (n.º 129), S. Karouzou 1992: 64 e 66.

enfrenta o agressor com firmeza sem largar o filho que segura com o braço esquerdo. A sua força revela-se na desproporção entre o tamanho da sua mão e o corpo pequeno da criança que se agarra, assustada, à mãe (vide L. Beaumont 2003: 72-73, fig. 10).

Mas os escultores gregos não se interessavam apenas por temas mitológicos violentos e não deixaram de tratar, à semelhança dos pintores de vasos áticos, a infância dos deuses e dos heróis. Por volta de 375-370 a.C., Cefisódoto realizou uma estátua da Paz (*Eirene*) com a Riqueza (*Ploutos*) ao colo (cf. Paus. 9. 16. 1-2), para ser erguida na Ágora de Atenas, da qual nos chegaram várias cópias<sup>54</sup>. Algumas décadas mais tarde, c. 350-330 a.C., Praxíteles retomava o tema da infância de Diónisos numa escultura de Hermes com o filho de Zeus, que foi descoberta em 1877 nas ruínas do templo de Hera em Olímpia, precisamente onde Pausânias a contemplara quando visitou o santuário (cf. 5. 17. 3)<sup>55</sup>.

Mestre e discípulo seguiram o esquema tradicional da figura adulta com um bebé ao colo, embora tenham introduzido novidades temáticas e técnicas. Filha de Deméter, a deusa dos campos, a Riqueza era tradicionalmente representada sob a forma de uma criança pequena do sexo masculino, pelo menos desde o início do séc. v<sup>56</sup>. Já a personificação da Paz como *kourotrophos*, referimos no início, tem atestação literária desde os *Trabalhos e Dias* de Hesíodo. Na estátua de Praxíteles, o pequeno deus estende a mão provavelmente para um cacho de uvas que pendia da mão direita de Hermes. Uma outra escultura do século IV a.C., da qual nos chegou uma cópia romana

<sup>54</sup> A melhor cópia romana da escultura de Cefisódoto, com 2,01 m de altura, encontra-se em Munique, Glyptothek (219). Vide S. Woodford 1986: 152 (fig. 224), G. Richter 1987: 140-141 (nº 186); J. Boardman 1995: 52-53, nº 24; Ph. Bruneau 2006: 69; [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eirene\\_Ploutos\\_Glyptothek\\_Munich\\_219\\_n1.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eirene_Ploutos_Glyptothek_Munich_219_n1.jpg) (acedido em 30/11/2010).

<sup>55</sup> Não é consensual que a escultura em mármore preservada no Museu de Olímpia, com 2,13 m de altura, seja o original de Praxíteles ou uma cópia helenística. Vide S. Woodford 1986: 153, 171-173 (fig. 225), G. Richter 1987: 144-147 (nº 193, 194), X. Barral I Altet 1988: 187 (nº 399, 400); A. Yalouris et N. Yalouris (1991), *Olympie. Le musée et le sanctuaire*. Atenas: Ekdotike Athenon S.A., 154-157; T. Carpenter 1991: nº 109; J. Boardman 1995: 53-54, nº 25, 1996: 160, 162 (nº 150); L. Beaumont 1998: 72-73 (fig. 5.1), Ph. Bruneau 2006: 66-67.

<sup>56</sup> E.g. fragmentos de um vaso ático de figuras vermelhas pintado por Dúris, c. 490-480 a.C. (Malibu, The J. Paul Getty Museum 81.AE.213, transferido para Itália em 2007).

em mármore descoberta no século XVI em Roma, no sítio dos Jardins de Salústio, representava o filho de Zeus a ser embalado por Sileno. Embora muito menos célebre, este grupo escultórico distingue-se pelo modo afectuoso como Sileno contempla o pequeno Diónisos. As proporções do seu corpo de bebé são também muito mais realistas, tal como a representação do movimento dos braços e das pernas, aspectos que sustentam a hipótese de o original ter sido realizado em bronze por Lisipo de Sícion<sup>57</sup>.

No mundo grego, tal como no romano, a criança tinha uma participação muito relevante nas actividades religiosas, como atestam diversas fontes literárias, epigráficas e iconográficas, designadamente os vasos *choes*. Ao entrarmos no século IV a.C., vale a pena referir as esculturas de meninas que foram descobertas no santuário da região de Bráuron, situada a 35 km de Atenas. Dedicado a Ártemis, protectora das parturientes e das crianças, dos trabalhos femininos e da natureza, o culto incluía a realização de um festival no qual participavam as meninas que tivessem entre cinco e dez anos de idade, as *arktoi* (“ursinhas”), cumprindo um ritual (*arkteia*) que tem sido interpretado como de iniciação<sup>58</sup>. Uma dessas imagens votivas retrata uma menina de olhar sereno a contemplar uma pomba, um tema muito presente nas estelas funerárias com crianças, como vimos. Numa outra escultura a menina acolhe uma pequena lebre no manto (*himation*). Ambas envergam um vestido (*chiton*) pregueado, preso no peito e nos ombros por um cordão<sup>59</sup>, um modelo que deriva das estátuas de mulheres criadas por Praxíteles, segundo J. Boardman (1995: 72).

Estes e outros exemplos mostram que a representação de crianças na escultura acompanha a evolução para o realismo, que é um dos traços mais

---

<sup>57</sup> Cópia romana em mármore, com 1,90 m de altura, século I-III d.C., de um original do século IV a.C. (Paris, Museu do Louvre MA 922). Vide G. Richter 1987: 153-154, C. Laisné 1995: 143.

<sup>58</sup> Vide C. Sourvinou-Inwood (1988), *Studies in Girls' Transitions: Aspects of the Arkteia and Age Representation in Attic Iconography*. Athens: Kardamitsa; E. Keuls 1993: 310-320.

<sup>59</sup> Estátuas votivas em mármore, séc. IV a.C. (Bráuron, Museu Arqueológico). Vide I. Douskou (1992), *Athènes. La ville et ses musées*. Atenas: Ekdotike Athenon S.A., 54 (nº 56); E. Keuls 1993: fig. 285; J. Boardman 1995: nº 54; Ph. Bruneau 2006: 28, J. Neils 2003: 152 (fig. 12), <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brauron2.jpg> (acedido em 30/11/2010).

característicos da arte helenística, não raras vezes combinado com uma certa idealização da figura infantil, como tem sido notado (J. Boardman 1995: 72, L. Beaumont 2003: 79). A arte deste período acolhe temas novos, que privilegiam o individual e o quotidiano. Os escultores valorizam agora as emoções e reacções físicas do ser humano, multiplicam os planos de representação do corpo e criam estátuas complexas que convidam o espectador a caminhar à sua volta.

No domínio dos temas mitológicos, merece destaque a conhecida escultura de Eros a dormir, retratado sob a forma de uma criança alada, da qual um dos melhores exemplares se encontra em Nova Iorque<sup>60</sup>.

Quanto às imagens evocativas do quotidiano infantil, os divertimentos e jogos, como brincar com ossinhos (*astragaloi*) e às cavalitas (*epbedrismos*), continuam a despertar o interesse dos artistas helenísticos. No entanto, não podemos deixar de referir um tema que alcançou seguramente grande fama neste período, uma vez que é comentado na obra de Herondas (*Mimos* 4. 30-31) e de Plínio, o Antigo (*História Natural* 34. 84): os grupos escultóricos de meninos a brincar com patos e, em especial, com gansos<sup>61</sup>. A mais célebre foi, sem dúvida, a que é evocada no mimo de Herondas, a estátua de um menino traquina a apertar o pescoço a um ganso que se debate violentamente, da qual nos chegou um número significativo de cópias romanas com variantes<sup>62</sup>, o que apoia a hipótese de esses diferentes grupos terem pertencido a um monumento maior, designadamente uma fonte.

---

<sup>60</sup> Estátua em bronze de Eros a dormir, original helenístico do século III a.C. ou cópia romana do início do séc. I d.C., com 85,24 cm de comprimento (Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art 43.11.4). Vide J. Pollitt 1986: 129-130 (nº 135), G. Richter 1987: 177 (nº 238), J. Neils & J. Oakley 2003: 81 (fig. 20), [http://www.metmuseum.org/toah/ho/04/eusb/ho\\_43.11.4.htm](http://www.metmuseum.org/toah/ho/04/eusb/ho_43.11.4.htm) (acedido em 30/11/2010).

<sup>61</sup> A identificação do animal nem sempre é clara. E.g. a escultura em mármore de um menino sorridente retratado de pé, com as pernas cruzadas e o braço esquerdo apoiado num pato, do séc. III a.C. (Atenas, Museu Nacional). Vide <http://www.grisel.net/images/greece/eros.JPG> (acedido em 30/11/2010). Outro exemplo famoso é a réplica em mármore de um menino pequeno com um ganso, que no séc. III a.C. decorava o vestíbulo do ginásio de Éfeso (Viena de Áustria, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung). Vide J. Pollitt 1986: 128-129 (nº 133), C. Laisné 1995: 177.

<sup>62</sup> E.g. Paris, Museu do Louvre (Ma 40); Munique, Staatliche Antikensammlung und Glyptothek (268); Roma, Musei Capitolini (238); Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps (8565bis).

## Conclusões

88

Os artistas gregos, da Idade do Bronze à Época Helenística, foram sensíveis a todas as fases da infância, aos comportamentos e reacções das crianças, bem como à sua anatomia particular. A importância dos laços afectivos entre mães e filhos está documentada desde os povos mais antigos do Mediterrâneo pela figura assídua da *kourotrophos*. A existência de vasos com a função de biberão desde a Época Micénica, a invenção da *sella cacatoria* e de diversos brinquedos para crianças pequenas indicam que os Gregos sempre prestaram atenção à primeira infância e preocupavam-se em assegurar o bem-estar dos filhos. A variedade das pinturas de vasos confirma que os artistas áticos estavam atentos às diferentes experiências da infância. As imagens são muitas vezes grosseiras e pouco harmoniosas, mas as atitudes retratadas são próprias dos mais pequenos. Na Época Helenística a infância alcança um estatuto igual ao de outros temas, como a velhice, os sentimentos do ser humano, as diferenças raciais, as cenas rústicas e as alegorias. Tal não significa necessariamente uma valorização da criança no domínio político e social, pois trata-se, antes de mais, de um reflexo da estética helenística, que privilegiou tanto a infância como as restantes idades da vida (cf. M. Golden 1997). No que respeita ao rigor da representação anatómica, a evolução mais evidente regista-se sobretudo a partir da segunda metade do séc. V a.C. e em particular no domínio da escultura funerária e votiva. Finalmente, ao longo da exposição tentámos pôr em destaque o relevo dado na iconografia à figura do filho varão. No entanto, ainda que tal ideia se confirme em especial nas pinturas de vasos das Épocas Arcaica e Clássica, seria exagerado considerar que a menina é uma personagem ausente, ideia que deixa de fazer sentido quando analisamos

---

Vide E. Garner 1885, J. Pollitt 1986: 128 (nº 132), L. Beaumont 2003: 79 (fig. 15), B. Ridgway 2006; [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Child\\_goose\\_Louvre\\_Ma40\\_n2.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Child_goose_Louvre_Ma40_n2.jpg); [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Child\\_goose\\_Glyptothek\\_Munich\\_268.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Child_goose_Glyptothek_Munich_268.jpg) (acedido em 30/11/2010).

o *corpus* de estelas funerárias áticas da segunda metade do séc. V a.C. ou as esculturas que nos chegaram do séc. IV a.C. e da Época Helenística.

89

## Bibliografia

- Ariès, Philippe (1988), *A criança e a vida familiar no Antigo Regime*. Trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio d'Água.
- Barral I Altet, Xavier (1988), *Histoire Universelle de L'Art. Tome II: L'Antiquité. Grèce et Rome*. Paris: Larousse.
- Beaumont, Lesley (1995), "Mythological Childhood: A Male Preserve? An Interpretation of Classical Athenian Iconography in Its Socio-Historical Context", *The Annual of the British School at Athens* 90: 339-361.
- Beaumont, Lesley (1998), "Born old or never young? Femininity, Childhood and the Goddesses of Ancient Greece", in S. Blundell and M. Williamson 1998: 71-95.
- Beaumont, Lesley (2003), "The Changing Face of Childhood", in J. Neils & J. Oakley 2003: 58-83.
- Beazley, J. D. (1956), *Attic Black-Figure Vase-Painters*. Oxford: Clarendon Press. [ABV]
- Beazley, J. D. (1963, 2ª ed.), *Attic Red-Figure Vase-Painters*. Oxford: Clarendon Press. [ARV]
- Becchi, Egle (1998), "L'Antiquité", in E. Becchi et D. Julia 1998: 40-68.
- Becchi, Egle et Julia, Dominique. dir. (1998), *Histoire de L'enfance en Occident. 1. De l'Antiquité au XVII<sup>e</sup> siècle; 2. Du XVIII<sup>e</sup> à nos jours*. Paris: Éditions du Seuil.
- Blundell, Sue and Williamson, Margaret eds. (1998), *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*. London: Routledge.
- Boardman, John (1974), *Athenian Black Figure Vases. A Handbook*. London: Thames & Hudson.
- Boardman, John (1975), *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period*. London: Thames & Hudson.
- Boardman, John (1989), *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period. A Handbook*. London: Thames & Hudson.
- Boardman, John (1991a, 2ª ed.), *Greek Sculpture. The Archaic Period. A Handbook*. London: Thames & Hudson.
- Boardman, John (1991b, 2ª ed.), *Greek Sculpture. The Classical Period. A Handbook*. London: Thames & Hudson.
- Boardman, John (1995), *Greek Sculpture. The Late Classical Period*. London: Thames and Hudson.
- Boardman, John (1996, 4ª ed.), *Greek Art*. Fourth edition revised and expanded. London: Thames & Hudson.
- Boardman, John (1998), *Early Greek Vase Painting. 11th-6th Centuries BC*. London: Thames & Hudson.
- Bruneau, Philippe (2006), "Greek Art", in G. Duby and J.-L. Duval, *Sculpture. From Antiquity to the Middle Ages*. Köln: Taschen, 10-113.
- Burn, Lucilla (2000), "Three Terracotta Kourotrophi", in G. R. Tsetskhladze et alii 2000: 41-49.
- Burton, Anthony (1989), "Looking forward from Ariès? Pictorial and material evidence for the history of childhood and family life", *Continuity and Change* 4 (2): 203-229.

- Carpenter, Thomas A. (1991), *Art and Myth in Ancient Greece*. London: Thames and Hudson.
- Clairmont, Christoph W. (1993), *Classical Attic Tombstones*. Kilchberg: Akanthvs.
- Cohen, Ada and Rutter, Jeremy B. eds. (2007), *Constructions of Childhood in Ancient Greece and Italy. Hesperia Supplement 41*. Princeton: ASCSA Publications.
- Ferreira, Luísa de Nazaré (2010), “A criança na Grécia antiga: concepções, normas e representações”, in António C. Fonseca 2010: 137-172.
- Foley, Helene (2003), “Mothers and Daughters”, in J. Neils & J. Oakley 2003: 112-137.
- Fonseca, António C. ed. (2010), *Crianças e adolescentes. Uma abordagem multidisciplinar*. Coimbra: Almedina.
- Garland, Robert (1985), *The Greek Way of Death*. London: Duckworth.
- Garland, Robert (1990), *The Greek Way of Life: from Conception to Old Age*. London: Duckworth.
- Garner, Ernest A. (1885), “A Statuette Representing a Boy and Goose”, *JHS* 6: 1-15.
- Gittins, Diana (2009), “The Historical Construction of Childhood”, in Mary J. Kehily 2009: 35-49.
- Golden, Mark (1990), *Children and Childhood in Classical Athens*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- Golden, Mark (1997), “Change or Continuity: Children and Childhood in Hellenistic Historiography”, in M. Golden and P. Toohey (eds.), *Inventing Ancient Culture. Historicism, Periodization, and the Ancient World*. London and New York: Routledge, 176-191.
- Golden, Mark (2003), “Childhood in Ancient Greece”, in J. Neils & J. Oakley 2003: 12-29.
- Hadzisteliou-Price, T. (1978), *Kourotrophos: Cults and Representations of Greek Nursing Deities*. Leiden: E. J. Brill.
- Hamilton, Richard (1992), *Choes & Anthesteria. Athenian Iconography and Ritual*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Heywood, Colin (2001), *A History of Childhood. Children and Childhood in the West from Medieval to Modern Times*. Cambridge and Malden: Polity.
- Heywood, Colin (2010), “As representações da criança – desde a Idade Média aos tempos modernos”, in António C. Fonseca 2010: 173-195.
- Higgins, Reynold (1997, ed. rev.), *Minoan and Mycenaean Art*. London: Thames and Hudson.
- Karouzou, Semni (1992), *Musée National. Guide Illustré du Musée*. Atenas: Ekdotike Athenon S.A.
- Kehily, Mary J. ed. (2009, 2ª ed.), *An Introduction to Childhood Studies*. Berkshire: McGraw-Hill/Open University Press.
- Keuls, E. (1985), *The Reign of the Phallos. Sexual Politics in Ancient Athens*. Berkeley: University of California Press.
- Laisné, Claude (1995), *L'art grec. Sculpture, peinture, architecture*. Paris: Terrail.
- Lewis, Sian (2002), *The Athenian Woman. An Iconographic Handbook*. London and New York: Routledge.
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*. Zürich-München: Artemis-Verlag, 1981-1999.
- Lynch, K. M. and Papadopoulos, J. K. (2006), “*Sella Cacatoria*: A Study of the Potty in Archaic and Classical Athens”, *Hesperia* 75: 1-32.
- Neils, Jenifer & Oakley, John H. org. (2003), *Coming of Age in Ancient Greece. Images of Childhood from the Classical Past*. New Haven and London: Yale University Press.
- Oakley, John H. (2003), “Death and the Child”, in J. Neils & J. Oakley 2003: 162-194.

- Pollitt, J. J. (1986), *Art in the Hellenistic Age*. Cambridge: University Press.
- Pomeroy, Sarah B. (1975, reimp. 1995), *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*. New York: Schocken Books.
- Raepsaet, G. et Decocq, Cl. (1987), “Deux regards sur l'enfance athénienne à l'époque classique. Images funéraires et choés”, *Les Études Classiques* 60 (1): 3-15.
- Reis Monteiro, A. (2010), *Direitos da criança: era uma vez...* Coimbra: Almedina.
- Richter, Gisela M. A. (1987, 9ª ed.), *A Handbook of Greek Art*. London: Phaidon Press Ltd.
- Ridgway, Brunilde S. (2006), “The Boy Strangling the Goose: Genre Figure or Mythological Symbol?”, *AJA* 110: 643-648.
- Robertson, Martin (1978), *La peinture grecque*. Trad. Osvald Sirén. Genève: Albert Skira.
- Rutter, Jeremy (2003), “Children in Aegean Prehistory”, in J. Neils & J. Oakley 2003: 30-57.
- Soares, Carmen, “Children and youth”, in M. Beck (ed.), *A Companion to Plutarch* (Wiley – Blackwell Publishing) forthcoming 2012.
- Tsetskhladze, G. R., Prag, A. J. N. W. and Snodgrass, A. M. eds. (2000), *Periplous. Papers on Classical Art and Archaeology Presented to Sir John Boardman*. London: Thames & Hudson.
- Vollkommer, Rainer (2000), “Mythological Children in Archaic Art. On the Problem of Age Differentiation of Small Children”, in G. R. Tsetskhladze et alii 2000: 371-382.
- Wilson, Adrian (1980), “The Infancy of the History of Childhood: An Appraisal of Philippe Ariès”, *History and Theory* 19 (2): 132-153.
- Woodford, Susan (1986), *An Introduction to Greek Art*. London: Duckworth.

### Sites de museus com informação relevante sobre algumas das obras citadas

Boston, Museum of Fine Arts: <http://www.mfa.org/>

Londres, The British Museum: <http://www.britishmuseum.org/>

Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art: <http://www.metmuseum.org/home.asp>

Paris, Le Louvre: <http://www.louvre.fr/llv/commun/home.jsp?bmLocale=en>

Berlim, Staatliche Museen: <http://www.museumportal-berlin.de/en.html>

Viena, Kunsthistorisches Museum: <http://www.khm.at/en/kunsthistorisches-museum/>

(accedidos em 30/11/2010)



Fig. 1 [n. 12]  
© Trustees of the British Museum



Fig. 2 [n. 36]  
© Trustees of the British Museum



Fig. 3 [n. 44]  
© Trustees of the British Museum



Fig. 4 [n. 50]  
© Trustees of the British Museum



Série  
Documentos

•

Imprensa da Universidade de Coimbra  
Coimbra University Press

2011

